



# Borges, antólogo de lo fantástico: hacia una poética del género

Marcos González Mut

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

***BORGES, ANTÓLOGO DE LO FANTÁSTICO: HACIA UNA POÉTICA  
DEL GÉNERO***

Marcos González Mut

Director de tesis: Dr. Bernat Castany Prado

Tutora de tesis: Dra. Mercedes Serna Arnaiz

Programa de doctorado: Filología Hispánica

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filología

Universidad de Barcelona



*Para Miriam, aleph*

*El mundo será Tlön*, Jorge Luis Borges

# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 1.1. OBJETIVOS.....              | 1 |
| 1.2. METODOLOGÍA .....           | 2 |
| 1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN ..... | 3 |
| 1.4. AGRADECIMIENTOS.....        | 6 |

## 2. EL CONCEPTO DE ANTOLOGÍA

|  |    |
|--|----|
| 2.1. ETIMOLOGÍA Y RASGOS CONSTITUTIVOS.....                                      | 7  |
| 2.2. CONTEXTOS PARA EL ESTUDIO DE LAS ANTOLOGÍAS: <i>WELTLITERATUR</i> Y CANON40 |    |
| 2.3. LA ANTOLOGÍA COMO LISTA.....  | 53 |
| 2.4. FORMATOS COLECTIVOS.....  | 61 |
| 2.5. LA ANTOLOGÍA COMO TRADUCCIÓN .....  | 78 |
| 2.6. HACIA UNA DEFINICIÓN DE ANTOLOGÍA.....                                      | 83 |

## 3. BORGES Y LA POÉTICA DE LA ANTOLOGÍA

|   |     |
|---|-----|
| 3.1. INTRODUCCIÓN .....                             | 89  |
| 3.2. ESTÉTICA DE LA LECTURA.....                    | 105 |
| 3.3. EL CRITERIO DE SELECCIÓN .....                 | 116 |
| 3.4. LA VARIEDAD .....                              | 129 |
| 3.5. LA ENUMERACIÓN .....                           | 142 |
| 3.6. UNIDAD EN LA VARIEDAD .....                    | 146 |
| 3.7. LOS <i>PARATEXTOS</i> .....                    | 160 |
| 3.8. LA REESCRITURA .....                           | 166 |
| 3.9. LA ANTOLOGÍA Y EL PASEO .....                  | 176 |
| 3.10. CENTRALIDAD DE LAS ANTOLOGÍAS EN BORGES ..... | 180 |

## 4. LAS ANTOLOGÍAS DE LITERATURA FANTÁSTICA DE BORGES

|   |     |
|---|-----|
| 4.1. PROPÓSITO Y DELIMITACIÓN .....                     | 186 |
| 4.2. CRONOLOGÍA.....                                    | 189 |
| 4.3. <i>ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA</i> ..... | 215 |
| 4.4. <i>CUENTOS BREVES Y EXTRAORDINARIOS</i> .....      | 264 |
| 4.5. <i>MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA</i> .....         | 274 |
| 4.6. <i>LIBRO DEL CIELO Y DEL INFIERNO</i> .....        | 285 |
| 4.7. <i>LIBRO DE SUEÑOS</i> .....                       | 294 |
| 4.8. <i>LAS ANTOLOGÍAS BORGES-RICCI</i> .....           | 305 |

|  |            |
|--|------------|
| 4.9. OMISIONES, MARCO TEÓRICO Y ESCEPTICISMO DE LO FANTÁSTICO .....  | 316        |
| 4.10. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL MODELO BORGEANO DE LO FANTÁSTICO..... | 346        |
| <b>5. CONCLUSIONES.....</b>  | <b>351</b> |
| <b>6. APÉNDICES: ÍNDICES DE LAS ANTOLOGÍAS .....</b>                 | <b>354</b> |
| <b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>  | <b>372</b> |

## 1. INTRODUCCIÓN

**1.1. OBJETIVOS.** El propósito de esta tesis es definir una poética borgeana de lo fantástico a partir de las antologías que realizó del género, desde la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 –compilada junto a Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares- hasta la publicación póstuma, en 1997, de la selección *Libro de las ruinas*, auspiciada por quien fue uno de sus últimos colaboradores, el editor italiano Franco Maria Ricci. Es, por lo tanto, una reivindicación del papel central que las antologías tienen en la obra de Borges. Si bien la crítica ha glosado con insistencia la figura de Borges como lector ejemplar e inexcusable referente de la denominada estética de la lectura, no ha sucedido lo propio con su labor como antólogo, a pesar de constituir la manifestación más sólida y significativa de su faceta de lector. Las antologías realizadas por Borges configuran un conjunto excepcional tanto por la cantidad como, sobre todo, por la calidad de los textos que las integran. Suponen privilegiadas guías de lectura donde las voces reconocidas conviven con los descubrimientos insólitos para conformar una serie de espléndidos mosaicos literarios. Asimismo, revelan las preferencias de Borges en materia de lectura y, en este sentido, se instituyen como un valiosísimo espacio de estudio que permite analizar, indirecta pero fehacientemente, su poética. Tal es el caso de las selecciones dedicadas a lo fantástico, a través de las cuales Borges articula un particular modelo del género cuya conceptualización es el objeto de la presente tesis.

En un sentido más amplio, el propósito de la tesis también es reivindicar la muy a menudo perdida dignidad de las antologías. Esto es, restaurar el puesto de honor que merecen dentro del mundo de la literatura, en el que tantas veces han pasado por ser los parientes pobres. Hechas *por* y *para* los lectores, las antologías encarnan el acto de lectura con una pureza sin igual, a pesar de las reconvenciones que han padecido por



parte de la crítica. Juan Ramón Masoliver, a propósito de la labor de antólogo que con tanta pasión como acierto ejerció en colecciones como «Poesía en la mano», recordó que a quienes seleccionan, compilan, presentan y justifican textos ajenos, se les suele exigir una «varita de zahorí» y lamentó que en demasiados casos las antologías –y las críticas de las antologías- no fueran más que «el cómodo expediente de la flor y el incienso». Sobre la ingrata tarea de abrir una antología, observó: «mal oficio, éste de prologar»<sup>1</sup>. A pesar de lo cual, durante la larga gestación de *Las Trescientas*<sup>2</sup>, sintió la emoción de ir vaciando en el papel las lecturas acumuladas a lo largo de la vida como quien desgrana sus más íntimos placeres. «Íbanse agavillando, día a día y a ojos vistas», dice, «octavas, liras y sonetos» (1940:IX). Lector de primerísimo orden, entendió que toda antología debe reunir «lo más pegado al hueso del lector de nuestro tiempo» (XI) y por ello abogó, siempre, por la subjetividad, por las antologías personales. «Una antología que no sea facciosa, subjetiva», declaró, «es materia de museo» (XII). Pocas antologías habrá más facciosas que las realizadas por Borges. Esta tesis pretende ofrecer un cuadro lo más ajustado posible de lo que representan como radical renovación de un género hasta entonces relegado a la periferia de la literatura. Además, las propone, en conjunto, como un inmejorable y modélico punto de partida para la dignificación de un formato que Borges supo redimensionar a la alza aportándole significativas cuotas de creatividad, intención, heterodoxia, complejidad conceptual y hedonismo.

**1.2. METODOLOGÍA.** La tesis se estructura como un recorrido de lo general hacia lo particular. Esto es: parte del concepto general de antología para comprobar cómo dicho concepto se particulariza en la obra de Borges y, más específicamente, en las antologías de literatura fantástica. Para ello, se ha dividido la tesis en tres capítulos.

En el primero, se estudia la noción de antología con el fin de desarraigarla del papel ancilar que tradicionalmente ha venido encarnando y dotarla de una poética como género en sí misma. A tal efecto, se detallan su etimología, sus avatares históricos y sus elementos constitutivos, tanto morfológicos como conceptuales. Igualmente, se propone una definición final de antología a la que se han querido incorporar dos nuevas perspectivas críticas que pretenden profundizar en el análisis del género: la antología

---

<sup>1</sup> Las referencias citadas pertenecen al prólogo inédito que Juan Ramón Masoliver escribiera para una antología de poemas de González Alcoba.

<sup>2</sup> Masoliver, J.R., *Las Trescientas. Ocho siglos de lírica castellana*, Barcelona, Yunque, colección «Poesía en la mano», núms. 25-30, 1941.

como *lista* y la antología como *traducción*, a partir, respectivamente, de teorizaciones de Umberto Eco (2009) y Hans-Georg Gadamer (1960).

En el segundo, se estudia la convergencia entre los rasgos constitutivos de la poética de la antología y de la poética borgeana con el fin de certificar no sólo el interés profundo que Borges siempre demostró por el género de la antología sino, sobre todo, el perfecto acomodo que las características capitales de su propia poética encontraron en dicho formato. La serie de textos misceláneos en los cuales Borges fue desgranando sus ideas sobre la noción de antología configuran una dispersa pero firme teorización al respecto y corroboran la centralidad que ocupan en su obra las muchas selecciones que realizó. En este sentido, la labor teórica y práctica de Borges como antólogo viene a completar el retrato de su figura como una faceta creativa equiparable a su quehacer como cuentista, poeta y ensayista.

En el tercer y último capítulo se estudian las antologías de lo fantástico que Borges compuso, solo o en colaboración, a lo largo de su vida. Se parcela la cronología de la obra del autor argentino en tres periodos claramente diferenciados que permiten contextualizar adecuadamente la publicación de las antologías en relación con el resto de su producción, de manera que se hace evidente el papel que desempeñan como una expresión más de la poética borgeana. A continuación, se procede a la descripción de cada una de las antologías: las ediciones que han conocido, los contenidos y aquellos rasgos morfológicos y conceptuales que las particularizan. A partir de dicha descripción se infieren las características de un modelo borgeano de lo fantástico cuya definición y alcance se explicitan en las conclusiones del capítulo.

Al final de cada uno de los capítulos se ha incluido un apartado en el que se exponen las conclusiones particulares correspondientes. Por otro lado, se ha intentado, en la medida de lo posible, mantener la perspectiva del Borges lector y antólogo. Cuando se ha considerado necesario, no obstante, se ha recurrido a los cuentos, poemas, ensayos y textos misceláneos del autor argentino para mostrar el consenso entre los diferentes cauces de expresión de su poética y certificar así la vinculación que evidencian sus diversas facetas creativas. Finalmente, la tesis se cierra con unas breves conclusiones generales que resumen el valor y el alcance de las antologías de lo fantástico realizadas por Borges.

**1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.** La bibliografía sobre la vida y la obra de Borges es por sí sola un intrincado capítulo, a pesar de lo cual siguen quedando, en

territorio tan explorado, espacios que no han parecido merecer un interés prioritario por parte de la crítica. Reductos, en fin, donde cabe hallar, todavía, posibilidades de estudio y claves interpretativas hasta ahora inéditas o, a lo sumo, sólo sugeridas. Tal es el caso de las antologías de literatura fantástica que el autor argentino realizó. Faltan, al respecto, un estudio de conjunto y ediciones críticas de cada una de ellas, así como aproximaciones particulares a su papel dentro de la producción general de Borges. La presente tesis es un primer panorama, necesariamente incompleto, que ofrece tanto las bases para una mejor comprensión del lugar que las antologías de lo fantástico –y, en un sentido más amplio, el formato antológico– ocupan en la obra y la poética de Borges como para el desarrollo de estudios específicos y ediciones críticas de las selecciones.

En esta dirección, no obstante, cabe señalar los estudios seminales de Louick (2001) para la *Antología de la literatura fantástica* y de Fernández Ferrer (2001) para las selecciones de «La Biblioteca de Babel». El primero es, hasta la fecha, la más completa aproximación crítica a la primera de las compilaciones de lo fantástico realizadas por Borges, en tanto que el segundo supone un modélico punto de partida para las ediciones críticas que de las antologías puedan llevarse a cabo en un futuro. La presente tesis se hace eco de ambas aportaciones y recoge las muchas sugerencias que encierran con el fin de desarrollarlas más profundamente y extenderlas a otras recopilaciones.

Para el estudio de la antología como concepto, deben destacarse los trabajos de Guillén (2005), García Morales (2007), Ruiz Casanova (2007) y Salazar Anglada (2007), así como los excelentes panoramas de conjunto que ofrecen Sullà (1998) y Pozuelo Yvancos (1995, 2000) sobre la teoría del canon, Viñas Piquer (2007) sobre historia de la crítica literaria y Bozal (1996) sobre la historia de las ideas estéticas. La antología como concepto y como género sigue siendo un tema minoritario y un tanto periférico. Los mencionados trabajos aportan sólidas propuestas –en muchos casos, pioneras– que la presente tesis ha tenido en cuenta a la hora de alcanzar una nueva definición de antología en la que, a las nociones hasta ahora desarrolladas, suma las ideas de la antología como *lista* y como *traducción*, según las respectivas teorías, antes apuntadas, de Eco y Gadamer, quienes aportan, asimismo, el sesgo filosófico o, si se prefiere, especulativo, que acompaña a la idea de antología a lo largo de la tesis, en cuanto se vincula el formato con algunas de las cuestiones que configuran la cosmovisión posmoderna. Al respecto, destacan los estudios de Foster (2002, 2004), Revel (1989), Toulmin (2001, 2003) y, sobre todo, Tarnas (2008) y Fernández Porta (2008, 2010).

Para el estudio de la poética de Borges se ha partido de los trabajos de Alazraki (1983, 1986), Rodríguez Monegal (1976, 1987) y Cuesta Abad (1995). Se han tenido muy en cuenta, no obstante, dos de las más recientes aportaciones críticas, la de Sarlo (1988, 2007) sobre la *estética del margen* y la de Pauls (2004) sobre las estrategias de Borges como lector. Ambos inciden en una serie de cuestiones que resultan especialmente adecuadas para la contextualización de las antologías dentro de la poética de Borges y establecen novedosas y excelentes perspectivas desde las que glosar el sentido de su obra. Cervera Salinas y Adsuar Fernández (2014, 2014a) ofrecen, por su parte, un completo contexto social e intelectual de la revista *Sur*, imprescindible para entender el trasfondo que acompañó a la gestación de alguna de las antologías que son objeto de estudio de esta tesis. Cabe sumar, al respecto, el estudio de Lago Carballo y Gómez Villegas (2006) sobre el desarrollo de la industria editorial sudamericana en el pasado siglo.

Vaccaro (2005) ofrece una cronología de la vida y la obra de Borges que aporta una nueva, rigurosa y significativa parcelación que dota de sentido a la publicación de las antologías de lo fantástico en relación con las colecciones de cuentos, los poemarios y las recopilaciones de ensayos, así como con algunos hechos biográficos con los que cabe vincularlas. Coincide, además, con los presupuestos de Rodríguez Monegal, Pauls y Sarlo.

En cuanto a la teorización de lo fantástico, el estudio de conjunto de Roas (2001) ofrece una actualizada perspectiva al respecto que se completa con la propuesta del propio Roas (2011), a la que cabe sumar las propuestas de Alazraki (1990a) y la más moderna definición de Fernández Mallo (2010). También cabe destacar las antologías y correspondientes prólogos de Molina Porras (2006), Phillips-López (2003) y Martínez (2011). No deben olvidarse, por su importancia dentro del terreno de lo fantástico, los estudios sobre el concepto de lo sublime de Bodei (2011) y la historia de la novela gótica de Molina Foix (2008, 2012). Igualmente, señalar la decisiva contribución al tema de Rafael Llopis (1963, 1973, 1974, 1985). Su conceptualización del género fantástico proporciona un incomparable marco teórico en cuyo esquema encuentra natural acomodo y pleno sentido la poética de lo fantástico de Borges tal como la define esta tesis. Igualmente, se quiere rescatar la figura y la obra de Rafael Llopis como uno de los pioneros de la difusión y la crítica del género fantástico en España. Su labor, contemporánea y equiparable a la de otras figuras referenciales como Vax (1973), Caillois (1966) y Castex (1951), ha conservado –a pesar de ser previa a la decisiva

contribución de Todorov (1982)- la capacidad de articular un recio discurso crítico sobre lo fantástico que no ha perdido, a día de hoy, su validez y alcance. Añadir, finalmente, el estudio de Castany (2012), de cuyo trabajo sobre el escepticismo en Borges parte la conceptualización del modelo borgeano de lo fantástico que propone la presente tesis, a lo largo de la cual se indican, para cada uno de los temas que en ella se tratan, las referencias bibliográficas que se consideran oportunas.

**1.4. AGRADECIMIENTOS.** Quiero dar las gracias, por último, a las personas que han hecho posible este trabajo. En primer lugar, Bernat Castany, a quien agradezco el apoyo incondicional que desde el principio ha demostrado a la idea original de esta tesis y el tiempo e interés que ha dedicado a guiar su desarrollo, matizar algunas de sus osadías y corregir sus muchos errores. Le debo intuiciones y apuntes bibliográficos siempre precisos y certeros que han mejorado notablemente la redacción inicial de la misma y, por encima de todo, la sensación de tratar con alguien para quien la pasión del saber sigue siendo la más digna de todas las aspiraciones humanas. También agradezco, y muy especialmente, el apoyo de Míriam Gázquez Cano -la mejor lectora posible- y la inestimable ayuda de Pablo Fernández Sopena y Juan Carlos González Anta, sin cuyos libros y comentarios nunca habría podido culminarse el presente trabajo.

Edmund Burke, en el prólogo a su investigación sobre el origen de las ideas de lo bello y de lo sublime, afirmó: «Todo lo que vuelca el alma hacia adentro tiende a concentrar sus fuerzas y a prepararla para vuelos de la ciencia más altos e intensos. Al buscar las causas físicas, nuestras mentes se abren y amplían; y en esta búsqueda, aunque ganemos o perdamos nuestro juego, la asechanza ciertamente nos sirve».

No es otro el fin y el resultado de toda investigación.

## 2. EL CONCEPTO DE ANTOLOGÍA

**2.1. ETIMOLOGÍA Y RASGOS CONSTITUTIVOS.** Tradicionalmente, se ha considerado que la antología es un formato de naturaleza ancilar, carente de entidad propia, al servicio de la poesía o el cuento y, en menor medida, de la novela, el teatro o el ensayo. Esto es, una herramienta subalterna cuya mera función es auxiliar a los géneros literarios establecidos. De ahí la escasa o nula atención que ha venido recibiendo por parte de la crítica, sólo corregida en parte desde la aceptación de los presupuestos de la Estética de la Recepción, que puso de manifiesto la significación del lector como parte integrante del proceso literario, de la Literatura Comparada entendida como «cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales» (Guillén, 2005:27) y del debate sobre el concepto de canon. La reivindicación de la antología como género autónomo y el trazado de su poética<sup>3</sup> ha de partir, necesariamente, de un marco teórico que resulta del encuentro entre estas orientaciones, encuentro que, de hecho, resulta poco menos que inevitable, por cuanto el ejercicio de la Literatura Comparada requiere un vastísimo ejercicio previo de lectura desprejuiciada que abarca los más variados géneros, culturas y épocas. La afirmación de que «los comparatistas somos antes todo lectores» (Guillén, 2005:11) resume, a modo de lema, la productiva simbiosis que se da entre ambas tendencias<sup>4</sup>. La Literatura Comparada puede y debe ocuparse de la antología por el papel central que representa en la difusión de una literatura y en la conformación de su correspondiente canon. De la antología se puede afirmar que es «un *texto de textos*» que

---

<sup>3</sup> Me refiero a poética como a una «síntesis de procesos constructivos, de caracteres discursivos (estilísticos, estéticos, etc.) y de contenidos ideológicos propios de un conjunto de textos literarios cuyas regularidades y semejanzas permiten que sean remitidos a un modelo creativo más o menos coherente» (Cuesta Abad, J.Mª., *Ficciones de una crisis*, Madrid, Gredos, 1995, p.7)

<sup>4</sup> El mencionado encuentro entre la Estética de la Recepción y la Literatura Comparada se refrendó en el Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada celebrado en Innsbruck en 1980. Hans Robert Jauss, junto a Manfred Naumann, contribuyeron con sendas introducciones a las actas resultantes del congreso.

cumple «un especial papel en los procesos de *canonización* de la literatura» (García Morales, 2007:14). Por su parte, la Estética de la Recepción halla, en la antología, un libro hecho *por y para* lectores que responde, por excelencia, a la noción de lectura que le es propia como eje de estudio.

Antes de ver en qué aspectos la antología reviste interés para las perspectivas de estudio de la Estética de la Recepción y la Literatura Comparada, conviene definir, sin embargo, qué es una antología. Establecer, en la medida de lo posible, aquellos elementos constitutivos específicos que la diferencian y que, en consecuencia, pueden llegar a conformarla como género.

Los diccionarios convencionales definen *antología*, en primer lugar, como un sustantivo, referido a «una colección de piezas escogidas de literatura, música, etcétera» y, en segundo lugar, como una locución adjetiva, *de antología*, equivalente a «digno de ser destacado, extraordinario»<sup>5</sup>. La definición, si bien recoge dos características constitutivas de toda antología –esto es, la naturaleza colectiva del formato y la necesidad de un criterio de selección- incurre en el que se instituye como uno de los errores de apreciación más comunes a la hora de abordar una posible definición de lo que es o no es una antología: reducir el criterio de selección a una cuestión de excelencia. Aunque la tradición más clasicista parece avalar la excelencia de los textos que conforman una antología como el único criterio de selección válido, resulta más prudente limitarse a señalar, por un lado, la incuestionable necesidad de un criterio de selección tanto como, por otro, la no menos incuestionable pluralidad del mismo. Así pues, una definición de antología que pretenda ajustarse con precisión y rigor a la multiplicidad que presenta este formato colectivo deberá ser lo suficientemente generosa como para incluir aquellos criterios de selección que no respondan de manera exclusiva a la consideración de lo excelente como ideal ejemplar a imitar.

El término *antología*, surgido a finales del siglo XVIII (1765-1783), proviene<sup>6</sup> del término griego de igual significado *anthología*, un compuesto del sustantivo *ánthos*, que vale por *flor*, y de la forma verbal *légō*, que vale por *cojo* o *recojo*, de manera que su significado literal vendría a ser *coger* o *recoger flores*. De aquí se deriva, consecuentemente, la confirmación de las dos características capitales ya apuntadas en la definición de los diccionarios convencionales: la idea de conjunto –por cuanto las flores tienden a agruparse en ramos más o menos vistosos- y también la necesidad de un

---

<sup>5</sup> D.R.A.E., 22ª. Ed.

<sup>6</sup> Coromines, J., ed., *Breve diccionario etimológico*, Madrid, Gredos, 2008.

criterio de selección –implícita en las voces *cojo* o *recojo*-. Esto es, una voluntad de elección y ordenamiento. Ahora bien, nada en la etimología remite a la idea de excelencia. Es cierto que dicha idea puede colegirse, sin demasiado esfuerzo, de la presunta perfección de los elementos florales que componen un ramo o, cuando menos, en la de su disposición. Pero es evidente que esta intención modélica, que pudo ser crucial para el orbe clásico, no conserva, en la actualidad, su preponderancia. El calco latino *florilegio* abunda en lo significado por el esquema original griego. Se trataría de un compuesto del sustantivo *flōs*, que vale por *flor*, y del verbo *legere*, que vale por *recoger*, compuesto que hacia la misma época del correspondiente término de raíz griega, daría pie a dicho término, tan en boga durante el siglo XIX y gran parte del XX pero que actualmente se encuentra en franco desuso. De *antología*, son numerosos los términos colindantes que nombran los diferentes formatos de naturaleza colectiva que se han dado a lo largo de la historia<sup>7</sup>. En primer lugar, términos como *cancionero*, *flor* o *flores*, *silva*, *poesías varias* o *romancero*, todos de uso común, especialmente en el ámbito de la lírica, durante los siglos XV, XVI y XVII. Así lo atestiguan obras como el *Cancionero de Baena* (1426-1430), la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* (1605), de Pedro de Espinosa, la *Silva de varios romances* (1550), de Esteban de Nájera, *Poesías varias de grandes ingenios* (1654) de José Alfay o el *Romancero general* (1600). Recuérdense, a propósito de lo señalado, las llamadas *silvas humanistas*, donde el término no estaba referido a compilaciones líricas sino a compilaciones de carácter enciclopédico y misceláneo que reunían noticias de la más diversa índole con objeto de resumir el conocimiento científico o paracientífico de la época, siendo su paradigma la celeberrima *Silva de varia lección* (1540), de Pedro Mejía.

A lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX, también fue corriente, en las recopilaciones líricas de tipo antológico, el término *corona*, referido a un conjunto circunstancial de contribuciones poéticas personales agrupadas a modo de álbum de homenaje en memoria de personalidades insignes de la cultura o la sociedad de su tiempo. Véase, por ejemplo, la *Corona poética dedicada a honrar la memoria de don Manuel Bretón de los Herreros: contiene las composiciones leídas en el Teatro Español durante la exposición del teatro de aquel insigne poeta / originales de las Sras. D<sup>as</sup>. María del Pilar Simués de Marco [et al.]* (1873), editado en Madrid por la imprenta de José M. Ducazcal.

---

<sup>7</sup> Estébanez Calderón, D., ed., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.



Finalmente, deben citarse los términos *crestomatía*, *doxografía* y *analecta*<sup>8</sup>. Las crestomatías fueron colecciones de textos escogidos, organizados según una dificultad ascendente con el fin de graduar el aprendizaje de las lenguas clásicas. El término proviene de un original griego, *khṛēstomátheia*, que vale por *estudio de las cosas útiles*, compuesto de *khṛēstós*, *bueno o útil*, y *manthánō*, *yo aprendo*, que indica la naturaleza eminentemente didáctica de dichas antologías. El primer empleo histórico del mismo parece remontarse a una *Pragmática* de principios del siglo IV, obra del gramático alejandrino Heladio, compuesta por cuatro libros que recopilaban una serie de extractos misceláneos cuyo objeto era servir como guía pauta para la adquisición de la lengua griega a partir de los textos. Si bien la noción didáctica de las crestomatías se mantuvo a lo largo del tiempo, su contenido acabó por sobrepasar lo meramente lingüístico para ampliarse al terreno de lo literario con el fin de ofrecer a los estudiantes un acercamiento paulatino a la producción de determinados géneros, épocas o autores. Así, por ejemplo, la *Chrestomathie de l'ancien français* (1866) de Karl Bartsch o la *Crestomatía del español medieval* (1965) de Ramón Menéndez Pidal.

La *doxografía* corresponde a una compilación de opiniones y fragmentos de índole filosófica que se ordena sobre bases temáticas, de autoridad o doctrinales. El término es un neologismo creado por el helenista alemán Hermann Diels<sup>9</sup> a partir de los términos originales griegos *dóxa*, que vale por *parecer* u *opinión*, y *gráphō*, que vale por *escribo*. Como género historiográfico que es, su objeto es hacer acopio de referencias pasadas o contemporáneas relativas a cuestiones dignas de estudio, de ahí su importancia capital a la hora de reconstruir la vida o el pensamiento de autores de biografía problemática o cuya obra se ha perdido. Asimismo, resulta crucial para cubrir las deficiencias de segmentos temporales insuficientemente documentados. En cierta manera, la noción de *doxografía* se emparenta con la de *centón*<sup>10</sup>, «obra literaria, en verso o prosa, compuesta enteramente, o en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas»<sup>11</sup>. Los tratados doxográficos recogían tanto opiniones –*doxai* o *dogmata*, en

---

<sup>8</sup> Tarrío Varrela, A., ed., *Diccionario de termos literarios*, Santiago, Xunta de Galicia, 1998, para los términos *crestomatía*, *doxografía* y *analecta*.

<sup>9</sup> Diels, H., ed., *Doxographi Graeci*, Berlín, Weidmann, 1879.

<sup>10</sup> *Centón* es, por ejemplo, *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up* (1621), de Robert Burton. Esta *Anatomía de la melancolía* consiste en una amplísima colección de opiniones extractadas de los más diversos autores, tanto de la antigüedad como contemporáneos del propio autor, hilvanadas mediante un razonamiento que presenta, clasifica y discute las causas, desarrollo y remedios de la melancolía en cuanto afección física y mental.

<sup>11</sup> *D.R.A.E.*, 22ª. Ed.

griego, *opiniones*, en latín- como doctrinas –*areskonta*, en griego, *placita*, en latín-. Los orígenes de la tradición doxográfica parecen remontarse a una en parte perdida *Opiniones de los físicos* de Teofrasto (IV-III a.C.), sucesor de Aristóteles, que reunía los juicios de los físicos que lo precedieron, además de exponer sucintamente sus correspondientes doctrinas. Esta obra pudo dar lugar a una colección, compuesta en el siglo I a.C., denominada *Vetusta placita*. El modelo doxográfico por excelencia que nos ha legado la antigüedad clásica son los diez libros que conforman la *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, compuesta por Diógenes Laercio en el siglo III. En relación con el término *doxografía* se inscribe el término *paradoxografía*, una prolongación epigonal de gran importancia en la configuración histórica de la idea de antología, como se verá más adelante.

Proveniente de un original griego *análektos*, que vale por *reunido* y que, a su vez, procede de la voz *análegō*, que vale por *reúno*, el término *analecta* se refiere a una recopilación de pasajes, citas o extractos de carácter erudito o literario de uno o varios autores considerados autoridades. Dichos fragmentos se reúnen en virtud de su naturaleza ejemplar y se conciben como modelos a imitar. Así, por ejemplo, las *Analectas* de Confucio (IV-V a.C.), recopiladas por sus discípulos con el fin de preservar sus enseñanzas a modo de patrón moral y que siguen constituyendo el arquetipo del género.

Este sucinto recorrido por las etimologías de los términos relacionados con el concepto de antología confirma dos hechos en común ya recogidos en la definición convencional que del mismo ofrecen los diccionarios. Por un lado, la evidencia de que nos encontramos ante un formato de naturaleza colectiva construido a partir de textos completos o fragmentarios. Por otro, la imposibilidad de fijar un criterio único que sirva de base para la elección de dichos textos. El criterio de selección no se limita a una mera cuestión de excelencia sino que presenta una relativa diversidad. Así, mientras que en las *crestomatías* el criterio es de índole didáctica, en las *analectas* es de corte ejemplar. En las *doxografías*, prima un criterio tendente a garantizar una economía de lectura que facilite el acceso rápido, cómodo y riguroso a la serie de opiniones y doctrinas de un autor. En las *coronas*, la selección viene marcada por la voluntad de homenajear a quien ha sido, por causas dispares, un referente para su época o generación. En las *flores*, *silvas*, *florilegios*, *romanceros*, *poesías varias* o *cancioneros*, el criterio que prevalece es la representatividad. La definición de antología no puede prescindir, pues, de las nociones de colectividad y criterio de selección. Ahora bien, debe incluir, además, otros

elementos que le son propios, como son la idea de variedad, el prólogo, los *paratextos* o las relaciones que con toda antología establecen el antólogo, como autor, y el lector, como receptor. Relaciones que, a su vez, condicionan profundamente la creación y lectura a las que obliga una antología, resultando en modelos creativos y de lectura específicos que presentan características privativas respecto a los modelos aplicables a los géneros tradicionalmente establecidos. Siempre será preferible, en este sentido, una definición que abarque en lo máximo posible la naturaleza escurridiza y acaso indefinible, por proteica, de la antología. No es de extrañar, a tenor de lo dicho, que la mayoría de propuestas hechas al respecto pequen de una irremediable laxitud que a menudo deja de ser todo lo precisa que sería deseable.

Dentro de la mencionada escasez de reflexión teórica que la cuestión de las antologías ha suscitado entre la crítica, la propuesta pionera de Guillén, sin dejar de ser un mero esbozo que apunta algunas sugestivas direcciones de análisis –pero que, sin embargo, no pasa de ser un «*desideratum* o proyecto de estudio», como él mismo lo calificó (2005:375)-, sigue siendo, a día de hoy, el mejor punto de partida de cualquier aproximación al tema. Plantea, explícita o implícitamente, toda una serie de estimulantes claves de comprensión que permiten, desde la matización o el desarrollo razonado, profundizar en los elementos constitutivos de la antología como formato autónomo. Siquiera de forma rudimentaria, afianza una posible vía de investigación cuyo objeto es el trazado de una hipotética poética de la antología como género.

Para Guillén, la antología es aquella «forma colectiva *intratextual* que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos» (2005:375). ¿En qué radica la importancia de esta definición, más allá de la consabida alusión a la naturaleza colectiva? En la decisiva reformulación del antólogo como lector y editor, que lo rescata, así, de su tradicional papel de figura impersonal y meramente funcional que se limita a transmitir unos textos y lo perfila como una figura afín a la de un autor que, valiéndose de los recursos propios del proceso de edición, se permite, si así lo cree oportuno, el ejercicio de modificarlos.

Piénsese que el sólo hecho de trasladar un texto desde su contexto original a un nuevo contexto, en el que entrará en contacto con otros textos que le son ajenos en mayor o menor grado, puede redimensionar por completo su sentido primigenio. En este proceso de traslación es donde, por ejemplo, el antólogo puede ejercer su voluntaria facultad de editor. Premeditar, por ejemplo, una ordenación de los textos en busca de un contraste intencional entre ellos que modifique la significación primera del material

seleccionado para la recopilación. El propósito de esta voluntaria descontextualización, sea cual sea, no deja de ser un síntoma de que la labor del antólogo, en ciertos casos en los que éste, conscientemente, se arroga los derechos de editor, puede ser emparentada con la labor creativa del autor. La antología asume, en parte, la naturaleza de una «operación de escisión y reinscripción, de descontextualización y *recontextualización*» (García Morales, 2007:26), de manera que «los textos incluidos en una antología dicen algo distinto de lo que dicen en su contexto original [...] se *resemantizan*» (27). Así, la fracción de creatividad de un antólogo –y, por extensión, de una antología- estará, entre otras circunstancias, en relación directa y proporcional con el uso que haga, en determinados estadios del proceso de elaboración de la misma, de su potestad como editor para reelaborar el material original con el fin de ajustarlo a una idea propia del género, tema o época cuyos textos está recopilando. Es en los intersticios de dicho proceso donde el antólogo tiene la oportunidad de transfigurarse en autor y equiparar su labor, en cierto modo, a la labor del escritor, dado que ambos –el escritor con material imaginativo propio, el antólogo con material imaginativo ajeno- persiguen una reelaboración artística de dicho material con objeto de transformarlo en un producto nuevo partiendo de coordenadas estilísticas personales. «Escritor de segundo grado», llama Guillén al antólogo, y «*superlector* de primerísimo rango» (2005:375).

Como editor, el antólogo no se limita a la reordenación de los textos seleccionados. Sus labores pueden incluir la adaptación, la traducción, el cambio de títulos, la inclusión de notas biográficas que precedan a los textos, las notas a pie de página, la decisión de suplementar los textos con material gráfico o la elaboración de índices. En casos que resultan menos infrecuentes de lo que se piensa, también forma parte de su trabajo la inserción ocasional de apócrifos o «textos no preexistentes» (García Morales, 2007:25). En cada uno de los recursos editoriales citados, así como en otros, el antólogo puede dar cabida a su facultad creativa con el fin de personalizar la antología. Recuérdese, al respecto, el ejemplo de la *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*<sup>12</sup>, recopilada por César González Ruano. Las semblanzas biográficas y bibliográficas que preceden los poemas de cada uno de los autores constituirían, por sí mismas, agrupadas, un breviario de retratos de primer orden, tanto por la calidad del estilo con que fueron redactadas como por la capacidad de síntesis crítica que demuestran.

---

<sup>12</sup> González Ruano, C., *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946.

Como lector, a un antólogo competente se le presuponen una serie de lecturas poco menos que monumentales en cuanto a la cantidad y la variedad. Dichas lecturas conforman el acervo sobre el que, más adelante, en el papel de editor, aplicará el criterio de selección que le permitirá extraer la serie de textos que, debidamente ordenados y reelaborados de acuerdo a los recursos editoriales mencionados anteriormente, compondrán la antología. El antólogo se erige en el más conspicuo representante de una *estética de la lectura*. Su labor parte de la recepción como lector de unos textos y tiene su conclusión natural en la recepción de esos mismos textos, reelaborados creativamente con mayor o menor intención. Otros lectores, a su vez, en un juego de lecturas sucesivas, harán de esos textos el posible material para otras antologías. Nótese que el antólogo, en el papel de autor, se limita a la modificación de los textos, no a su invención, salvo en el caso peculiar de los textos apócrifos que, sin embargo, son creaciones bastardas que tratan de imitar voces ajenas con el objeto de remedarlas para inducir a confusión con fines estéticos, más que de crear una voz propia. De ahí que, en general, se considere al antólogo como un lector excepcional, dotado de una capacidad singular, «un lector instruido y cualificado [...] al que se le reconoce algún tipo de autoridad o legitimidad crítica dentro del sistema» (García Morales, 2007:30). El antólogo, deslindado de las tribulaciones tanto del autor como del crítico –de cuyas naturalezas, sin embargo, como se ha visto y se verá, participa- encarna la figura del lector entregado al placer absoluto de la lectura. Es el modelo por antonomasia de la famosa y justa aseveración de Valéry Larbaud (1936) cuando se refería a la lectura como un vicio impune. En su labor parecen confluír, más que en ninguna otra, y tal como reclamaba Jauss, las esferas del ocio y del trabajo, artificiosamente parceladas por una sociedad «basada en la oposición entre *trabajar* y *disfrutar* y, tras la secularización consumada, también entre moral pública y prestigio social» (2002:31). Al antólogo se le consiente el ejercicio de una actividad puramente ociosa como es la lectura en cuanto el resultado de la misma es una estimable contribución pública, la antología, que de alguna manera lo rescata de la mera ociosidad y lo redime en virtud de su utilidad colectiva, sin padecer, por añadidura, las acusaciones de fatuidad que sí padecen, a menudo, artistas y críticos. «La actitud de goce», afirma Jauss, «que desencadena y posibilita el arte, es la expresión estética primordial» (31). Nadie como el antólogo se ubica de forma tan exclusiva en esa esfera del goce que supone la experiencia estética de la lectura. Es un lector que se debe a otros lectores, pero sin las exigencias propias de un autor o de un crítico. Siendo ajena la materia con la que compone su antología, toda acusación de una

calidad insuficiente quedará circunscrita a los autores de dicha materia, no al antólogo mismo, que permanecerá a salvo de toda crítica en una especie de limbo lector donde el único que parece importar es ese impune hedonismo de una incesante sucesión de lecturas que se observa en autores como Borges.

Queda por discutir un rol suplementario pero decisivo del antólogo que se añade a los de lector, editor y autor: el de crítico. Un rol que enriquece una figura cuya compleja configuración sobrepasa la consideración reduccionista del mismo como mero recopilador de textos, funcionario de la literatura, archivero de lo escrito:

El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literatura, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector y, sobre todo, orientándole hacia un futuro. Nos hallamos en este caso ante un crítico [...] por cuanto califica y define lo dado (Guillén, 2005:378).

El solo hecho de seleccionar –uno de los componentes consustanciales de toda antología- implica un ejercicio de discernimiento crítico, una silenciosa manera de razonar y argumentar una perspectiva y, por lo tanto, un delicadísimo y no siempre declarado juego de propuestas y ocultaciones que esconde un involuntario –las más de las veces- o voluntario juicio crítico que, en función del criterio de selección, resultará más o menos objetivo o subjetivo, ecuánime o parcial. El antólogo, entonces, es

[...] antes que nada, un crítico o, si se quiere, un transductor, un mediador y un transformador, al que cabe reconocer un papel activo, hasta cierto punto creativo, en cuanto que reacciona a la recepción de diferentes textos elaborando con ellos un producto nuevo y singular, que es reenviado a otros receptores potenciales (García Morales, 2007:30).

Seleccionar es, tácitamente, opinar, y toda opinión conlleva una crítica implícita. Para Guillén, el antólogo es, *también*, un crítico. Para García Morales es, *antes que nada*, un crítico. La diferencia no es baladí. Supone una drástica reorientación de los estudios teóricos sobre el concepto de antología. El análisis de la figura del antólogo, a partir de cierto punto, se desplaza desde su papel como lector y editor a su papel como crítico, hecho que posibilita su interpretación desde una nueva perspectiva que lo vincula a los estudios sobre el canon. La antología, así, pasa a convertirse en un «texto de textos construido mediante diversas operaciones intertextuales» y cumple una

función primordial «en los procesos de canonización de la literatura» (García Morales, 2007:13). El antólogo, a su vez, se convierte en uno de los elementos que conforman la nebulosa de actores activos y pasivos, conscientes e inconscientes, que dirimen el estatus canónico de determinados autores, obras, géneros o temas a lo largo de la historia:

Las diferencias entre unos antólogos y otros vendrán del sentido y de las circunstancias en las que ejercen su facultad crítica [...] de sus conocimientos, intereses, ideología, aptitudes, gustos, simpatías o antipatías personales, de que actúen de acuerdo o contra el canon establecido, de que lo hagan a título individual o colectivo, de que representen a determinada institución y/o sector del mercado, de que sean académicos, editores, escritores o varias cosas a la vez, etcétera (García Morales, 2007:30).

No se puede negar el impulso que la reorientación hacia la cuestión del canon ha supuesto para la revitalización de los insuficientes estudios del concepto de antología como género. La cuestión del canon ha significado la fiscalización de todos y cada uno de los integrantes de la cadena de transmisión cultural, incluido el antólogo. Por otro lado, sin embargo, ha conseguido una decisiva reivindicación de la antología como objeto de interés. La singularidad de las antologías ha hecho de ellas, paradójicamente, uno de los territorios de estudio más estimulantes y fructíferos de las disciplinas encargadas del examen de complejas controversias como la naturaleza de la autoría, la revisión de las relaciones *intertextuales* o el cuestionamiento de los juicios de autoridad en lo que concierne a las jerarquías literarias establecidas.

Cabe preguntarse, pues, por la posición privada o pública desde la que parte el antólogo a la hora de llevar a cabo su selección. Cabe, también, poner en cuarentena el trasfondo mismo del criterio de selección y de la selección misma. El resultado es una inmediata problematización del hedonismo lector al que se ha aludido como una de las características del antólogo. Aquélla estética de la lectura sin porqué ni cómo pierde parte de su paradisíaca inocencia. Por el contrario, surgen profundas suspicacias que se refieren, precisamente, a las razones y las preferencias del antólogo. El tránsito de un antólogo considerado como lector y editor a un antólogo considerado como crítico, hace difícil, si no imposible, seguir pensando en un hedonismo puro por parte del mismo, en un antólogo impermeable, ajeno a circunstancias tanto personales como colectivas, históricas y sociales. El hedonismo se redimensiona a la baja en una secreta o manifiesta

tendenciosidad que estigmatiza la antología resultante o, cuando menos, la somete a una natural inquisición desde un ángulo no estrictamente literario.

Entender al antólogo como un *transductor* –según la propuesta de García Morales, que se analizará a continuación- implica rebasar con creces la relación del mismo con una labor crítica para convertirlo en uno de los principales actores de las secuencias de difusión de los fenómenos culturales. La *transducción* supone una ampliación del concepto de *intertextualidad* mediante una incisiva profundización en la perspectiva social de los procesos de comunicación.

La *intertextualidad*, herramienta conceptual de la Literatura Comparada, es una noción desarrollada por Kristeva a partir de las reflexiones de Bajtín sobre la naturaleza fronteriza del ser humano. «La palabra, dirigida hacia su objeto, ingresa en un entorno, dialógicamente agitado y tenso, de palabras ajenas, valoraciones y acentos, entra en interrelaciones complejas y sale deslizándose de ellas, se funde con unas, rehúsa a otras» (Bajtín, 1981:276). A dicha hibridación del hombre con sus semejantes a través de un permanente diálogo inconcluso se refiere el término *heteroglosia*, acuñado por Bajtín, que posteriormente aplicaría al análisis de la novela como género. Así, para Todorov, tanto la novela como el ser humano serán «una mezcla de estilos» (1981:123). En definitiva, un incesante concurso de voces propias y otras que sólo la novela, como género, alcanzaría a trasponer narrativamente. Kristeva ajustó las ideas sobre la alteridad de Bajtín para referirse a la manera en que se estructuran los textos literarios: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*» (1969:146). Conviene como pocas, a la idea de antología, la metáfora del mosaico, así como su relación con los mecanismos de absorción y transformación, que remiten a un proceso editor que forma parte, como se ha apuntado, de las atribuciones propias del antólogo, junto a las de lector, autor y crítico. Incluso podría considerarse una antología como una recopilación en que el formato habitual de la cita –esto es, la frase- ha sido substituido por otro formato, el texto, completo o fragmentario. Si todo texto es, por lo tanto, un conjunto de citas, la antología, como texto de textos, sería, a su vez, un conjunto de conjuntos de citas en que las referencias *intertextuales* se multiplicarían hasta el vértigo. La construcción de una antología se perfila, así, como una operación *intertextual* de grado superior. En ningún otro formato como en la antología concurre tal cantidad de voces ni se establece un discurso dialógico comparable al que entablan entre sí los textos que la componen. La misma



naturaleza de la antología –salvo, quizás, en el caso de recopilar textos de un mismo autor pertenecientes a una misma fase creativa de su obra- podría definirse de acuerdo con las ideas de «cruce de superficies textuales» y «diálogo de varias escrituras» (Kristeva, 1969:144):

El mecanismo y la forma más frecuentes de estructuración de las antologías tal y como éstas se codifican a partir de la modernidad son, efectivamente, una operación de escisión y reinscripción, de descontextualización y *recontextualización* por el que textos de diferentes autores se eligen y separan de conjuntos textuales previos para ser reunidos, enmarcados y ordenados en un conjunto único, del que reciben y al que confieren sentido, en el que adquieren nuevas relaciones, significaciones y valores (García Morales, 2007:26).

Toda antología es una trama. Si la *intertextualidad*, por tanto, se ocupa de estudiar las relaciones entre textos en función de la hibridación que se produce entre ellos, la antología entrará de lleno en su campo de interés. Tanto su carácter de obra colectiva como la labor editora que el antólogo puede llevar a cabo con el fin de trabar entre sí los textos en busca de contrastes significativos participan de la noción de alteridad que sustenta a esta disciplina crítica. Obviamente, y como texto de textos o sobre textos que es, la antología forma parte, asimismo, del conjunto de *metatextos* descritos por Genette, que incluye la crítica y la historia de la crítica, pero que tiene espacios aún por explorar en los que la antología puede ocupar un lugar:

Naturalmente, se han estudiado mucho (metametatexto) ciertos metatextos críticos, y la historia de la crítica como género, pero no estoy seguro de que se haya considerado con toda la atención que merece el hecho mismo y el estatuto de la relación metatextual. Esta tarea debería desarrollarse en el futuro (Genette, 1989:13).

Se debe a García Morales la relación del concepto de antología –y, en consecuencia, del antólogo- con el concepto de *transducción*. Se trata de un concepto más ajustado a una visión contemporánea del hecho literario. Parte de las nociones pioneras de la *intertextualidad*. Sin embargo, se deslinda un tanto del texto en sí como objeto de análisis para operar en una periferia del texto -igualmente importante en cuanto a la influencia que ejerce sobre el sentido final del mismo- que obedece a circunstancias no exclusivamente literarias sino más bien sociales o históricas. La

antología, así, debe incluirse como un hecho propio de la *intertextualidad*, en un sentido amplio de relaciones entre textos, pero:

[...] seguramente resulta mejor abordarlo mediante otro concepto menos usual en el lenguaje crítico, aunque más abarcador y más atento al proceso histórico-social de la comunicación: el de *transducción* o *transmisión con transformación* formulado por Lubomir Dolezel (García Morales, 2007:26).

La *transducción* se ocupa del estudio de aquellos fenómenos que modifican el sentido inicial de una obra literaria al transmitirla a través del espacio y el tiempo. Toda la serie de agentes que, desde la periferia del texto, lo reformulan en un sentido o en otro. La crítica literaria, la historia de la literatura o las traducciones, por ejemplo. Las operaciones de inserción y reinsertión del texto o de fragmentos del texto en conjuntos nuevos. Cualquier adaptación, desde las versiones infantiles de los clásicos hasta las versiones para la radio, el cine, la ópera o el teatro musical. Actividades aparentemente inocuas como los juegos de rol o los videojuegos, en cuanto se nutren de un material que reelaboran para sus propios fines alterando sustancialmente la significación original del mismo. El uso que de dichas obras hace la publicidad o los medios audiovisuales de vanguardia, pongamos por caso. El estimulante estudio de cómo la irrupción del blog y las redes sociales han influido en la cadena de transmisión de las obras literarias desde la óptica de la *transducción* está por hacer y a buen seguro arrojaría resultados tan sorprendentes como valiosos para una mejor apreciación de la condición moderna de las manifestaciones culturales históricas y coetáneas. También, y en primerísimo lugar en la lista de fenómenos propios de la *transducción*, están las antologías. Así pues, «cabría considerar la antología –permítase la jerga- el producto de una actividad *transductora*, un *(meta)texto* editor que reelabora determinados textos para presentarlos y difundirlos como textos canónicos de una literatura» (García Morales, 2007:26).

Desde este punto de vista, el antólogo es un agente más del conjunto de agentes que participan en la difusión y recepción de un determinado canon literario. Como se ha apuntado, no puede ser visto, ya, como el cándido lector que ejerce el justo placer de compartir aquellas lecturas que le son gratas por la asiduidad con que las frecuenta o la felicidad que le inspiran en la memoria. La antología es un libro pensado *desde y hacia* la lectura, pero la lectura que propone puede no resultar del todo inocente dadas las circunstancias personales, sociales e históricas que rodean al antólogo. Estas

circunstancias modifican, en mayor o menor grado, no sólo la cantidad y la calidad del material al que puede acceder como lector sino, también y, sobre todo, el criterio de selección y la labor editora y crítica que, después, ejercerá sobre los textos de su elección. Piénsese, por ejemplo, no en circunstancias obvias como la censura, que ha desfigurado la literatura en diversas etapas de la historia sino en un hecho tan poco tenido en cuenta, a veces, como es la imposibilidad total o parcial de acceder a los textos por desconocimiento de la lengua original en que fueron escritos<sup>13</sup>, habiéndose de contentar, el antólogo, entonces, con traducciones. En este caso, la cadena de transmisión o de *transducción*, de la que el antólogo forma parte en calidad de transmisor o *transductor* por excelencia, padecerá un desajuste que no guarda relación con los textos en sí sino con las circunstancias personales, sociales o históricas que rodeaban al antólogo en el momento de llevar a cabo su selección y que no le permitieron acceder en las condiciones óptimas al material original con el que, posteriormente, compiló su antología. Buena parte de los cuentos orientales seleccionados en las antologías hechas en países de Europa o América provienen no de las fuentes originales, dado el absoluto o casi absoluto desconocimiento de las lenguas orientales –chino, japonés o hindi–, sino de traducciones en las que cabe confiar pero de las que, de manera inevitablemente, se desprenderá cierta *occidentalización* –que será objeto de estudio por excelencia desde una perspectiva *transductora*– del material original<sup>14</sup>. En este sentido, destaca el caso de Borges, cuyas antologías –como se tendrá

---

<sup>13</sup> Ana Pérez y Carlos Fortea han trazado con precisión el caso específico de la difusión y recepción de la obra de E.Th.A. Hoffmann en España a lo largo de los siglos XIX y XX. Se trata de un ejemplo preclaro de cadena de transmisión o *transducción* negligente debido tanto al desconocimiento de la lengua original alemana, lo que obligó a los traductores y antólogos a recurrir a versiones francesas, como a la censura religiosa que vio en los cuentos fantásticos del autor un peligro para la moral imperante: « [...] los cuentos de Hoffmann han sido traducidos repetidas veces, bien que de forma anárquica y discutible en cuanto a su edición en no pocas ocasiones. [...] En cualquier caso, mueve a reflexión que a estas alturas sigamos teniendo en el mercado textos clásicos recortados, sin que siquiera tengamos conciencia de que lo están. La mano de la censura fue muy larga, y terriblemente pesada» (2007:87). En relación al tema que nos ocupa, el de las antologías, citan cierta traducción debida a Ramón Sangenis (*Cuentos*, Barcelona, Fama, 1954) en la que el nombre del autor aparece adulterado como G. A. Hoffmann. Adulteración que –me permito indicar como aportación al estudio ejemplar de Ana Pérez y Carlos Fortea– perdura, como demostrativa continuidad de los errores cometidos en un punto del proceso de transducción, en la monumental y señera antología de la literatura fantástica editada por Acervo entre los años 1964-1974, en cuyo primer tomo figura el correspondiente G.A. Hoffmann, heredado de la edición de Sangenis, como autor de un cuento titulado *Coppelius*, una adulteración más que desvirtúa el título original del cuento, *El hombre de arena*, al substituirlo por el nombre de uno de los principales personajes del mismo. Cfr. Roas, D., *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

<sup>14</sup> En este sentido, cabe recordar, a modo de ejemplo paradigmático, la labor de Arthur David Waley (1889-1966). Sinólogo y traductor de buena parte del canon clásico de la literatura china, durante años sus versiones constituyeron, casi en exclusiva, el único corpus del que disponían estudiosos de la cultura oriental, incluidos no pocos antólogos que recurrieron a sus ediciones en busca de material

la oportunidad de comprobar- incluyen numerosas fuentes orientales a las que el autor argentino accedió por vía de traducciones occidentales.

La Estética de la Recepción<sup>15</sup>, por su parte, ha señalado la importancia que en el hecho literario reviste el lector. En este sentido, lo primero que ha de indicarse es que, siendo la antología un libro pensado *desde y para* la lectura, presenta una peculiaridad significativa, y es el hecho de contar con dos lectores: el antólogo y el lector propiamente dicho. De modo que en la antología se establece un juego de relaciones entre dos lecturas. Una lectura en primer grado, realizada por el antólogo con vistas a la búsqueda de material para su posterior selección y una lectura en segundo grado, realizada por el lector, en la que éste puede o no estar de acuerdo con la selección del antólogo. Se entabla un callado debate entre lectores a los que separan el espacio, el tiempo y las circunstancias que enriquece de controversia el hipotético resultado de esa lectura a dos. Así pues, la antología no es un diálogo entre autor y lector, sino entre lector y lector. Se trata, por así decirlo, de una íntima conversación *a este lado de la literatura* en la que, sin embargo, al antólogo se le ha de reconocer –como punto de partida oficiosamente pactado- cierta preeminencia, cierto magisterio, fruto tanto de la cantidad como de la calidad de sus lecturas, extremos ambos que fundamentan y acreditan, junto a su capacidad de discernimiento crítico o personal, el resultado óptimo de su compilación.

Es precisamente esta competencia lectora -que, en definitiva, resulta en suficiencia crítica- la que permite vincular al antólogo con el concepto de *archilector*

---

seleccionable. El pionero de los Estudios Post-Coloniales, Edward Saïd, advirtió contra esta tendencia de la cultura occidental a construir un Oriente a su medida que renunciaba a lo original en favor de una mediatización notoriamente folclórica que *desrepresenta* el Oriente en general y el Oriente Medio en particular (*Orientalism*, 1978).

<sup>15</sup> El momento fundacional de la estética de la recepción o Escuela de Constanza es la lección inaugural de Hans Robert Jauss como catedrático de la Universidad de Constanza, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» (1967), publicada posteriormente con el título de *La literatura como provocación* (1970), así como su breve pero decisivo opúsculo *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), escrita como reacción a la *Teoría estética* (1970) de Theodor Adorno. Las ideas axiales de dicha estética estaban ya implícitas en la obra seminal de Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (1960), y tienen su continuidad natural en la obra ulterior de Wolfgang Iser, especialmente en *El lector implícito* (1972) y *El acto de leer* (1976). Para entender sus fundamentos filosóficos cabe recurrir a los conceptos de historicidad de Heidegger y la fenomenología de Husserl. Otras aportaciones destacadas son las obras de Ingarden (*La obra de arte literaria*, 1931 y *La comprensión de la obra de arte literaria*, 1968), de Mukarovsky (*Ficción, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936) o de Vodicka («Historia de la repercusión de la obra literaria», 1964 y «La concreción de la obra literaria», 1989). Directamente relacionada con la Estética de la Recepción surge tanto la Teoría del Lector, representada, sobre todo, en las reflexiones de base semiótica de Eco (*Obra abierta*, 1962 y *Lector in fabula*, 1981) y Barthes (*S/Z*, 1970) como la escuela crítica denominada *Reader-Response Criticism*, representada por Stanley Fish y Norman Holland. Cfr. Viñas, D., *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.

propuesto por Riffaterre (1976). Todo texto cuenta con una serie de valores que funcionan a modo de estímulos. Lectores de naturaleza diversa, a lo largo de la historia del texto en cuestión, responden a dichos estímulos con una serie de reacciones que conforman el conjunto de los, así denominados, *informadores*. La importancia de los *informadores* no radica tanto en los juicios de valor que comportan –que deben ser desechados, por lo menos en una primera fase de estudio previa a la interpretación– como en señalar, oblicuamente, la existencia del estímulo que lo ha provocado. La totalidad de los *informadores* constituye aquello que Riffaterre llama *archilector*. Es decir, la serie de *informadores* que ha objetivado cada uno de los estímulos de un texto. El *archilector* pone de manifiesto la existencia de los estímulos de una obra, o sea, de sus valores, apelando a la recepción que la misma ha tenido en sucesivas generaciones de lectores de todo tipo y condición. Se convierte, así, en un principio metodológico que pone en manos de la crítica un material no valorativo sobre el que poder trabajar, a posteriori, desde otras perspectivas, hermenéuticas, estructuralistas o estilísticas.

Ahora bien, ¿qué o quién debe ser considerado un *informador*? Todos aquellos que, desde el origen de la obra, hayan aportado un comentario mediante el cual pueda resaltarse algún valor estimulante de la misma. Esto es, la serie de lectores y críticos gracias a cuyas lecturas se ha ido configurando una cadena informativa que adopta una variada tipología de reacciones que, más allá de los consabidos estudios críticos, suelen ocupar un lugar en ese espacio misceláneo conformado por la serie de apreciaciones azarosamente incluidas en diarios de lectura, notas al margen, sumas de conversaciones o compilaciones de reseñas. Cabe rastrear, en ese territorio un tanto lateral pero a menudo fructífero, la respuesta a los estímulos de una obra y, por lo tanto, el valor mismo de la obra.

Es desde esta perspectiva desde la que el antólogo cobra sentido como un *informador* de primer orden, según el concepto de Riffaterre. Y lo hace doblemente. En primer lugar, al realizar un acto de selección, por cuanto el hecho de seleccionar puede entenderse como una respuesta al estímulo provocado por el valor de un texto que lo ha impuesto en detrimento de otros. Toda selección, pues, será indicativa de un texto estimulante, de un valor quizás hasta entonces oculto, de manera que una antología formará parte, al igual que cualquier otra lectura crítica, de la llamada *architectura*. El antólogo, desde el magisterio lector que lo define, deberá descubrir y listar en sus recopilaciones aquellos textos que por sus valores estimulantes considere que siguen siendo vigentes en la aproximación a la producción de un autor, a un tema, a un género

literario, a una época histórica o, si es el caso, a su propia poética<sup>16</sup>. Teniendo en cuenta este punto de vista, el mero índice de toda antología es un informador o, dicho de otra manera, un indicador de la historia de la recepción de las obras. Bastará con comprobar la recurrencia o ausencia de determinados textos para comprobar su poca o mucha incidencia entre los lectores, críticos y creadores de cada momento.

Por otro lado, el antólogo también es un destacado *informador* cuando ejerce su papel como crítico a través del prólogo, un territorio fructífero donde rastrear las respuestas que producen los valores estimulantes de un texto:

Cuando la conciencia crítica que preside una antología se explicita [...] suele hacerlo en los preliminares –advertencia, prefacio o prólogo–, que de hecho son los textos más abundantes en reflexión sobre este tipo de obra, y que en ocasiones llegan a ser más importantes o duraderos que la propia selección (García Morales, 2007:29).

El prólogo es el espacio donde el antólogo pasa de lector a crítico que reflexiona sobre el sentido de su propia lectura. En el prólogo, por tanto, tienen cabida la justificación, el juicio de valor y la teorización sobre el concepto de antología. Marrero Henríquez ha calificado los prólogos de las antologías como «el género de la disculpa» (2001). Efectivamente, uno de los tópicos del prólogo suele ser la petición de indulgencia para con la selección realizada. Petición que, en última instancia, remite a la certeza de que todo criterio de selección –y, en consecuencia, toda compilación de textos– viene marcada, en mayor o menor grado, por la subjetividad del antólogo. Hecho que, de alguna manera, parece macular la aspiración de objetividad que parece exigirse de una antología, especialmente cuando tienen una función académica que requeriría, en principio, una contrastada neutralidad:

Los límites de la antología, a poco que en ellos se fije la mirada, se hacen borrosos porque lo que incluyen y excluyen indica tanto la imposibilidad de la selección perfecta como las preferencias subjetivas de quien la realiza. [...] Ante la posibilidad de que una antología pueda ser desmantelada desde sus mismas raíces, los autores de antologías se curan en salud y piden perdón

---

<sup>16</sup> Piénsese en las antologías consultadas, por ejemplo, en las que el propio autor pondera cuáles son o quiere que sean los valores estimulantes de su obra y se convierte, por así decirlo, en informador de sí mismo. Así, la *Antología de la poesía española*, de Gerardo Diego (1934), en la que el poeta santanderino señala: «Y me sometí gustoso a ese criterio objetivo [consultar a los propios autores] hasta el extremo de que la elección definitiva de nombres no coincidía en algún caso con la que por mi solo y propio capricho hubiera yo hecho».

por casi todo, [...] Pero la disculpa no es necesaria. Como cualquier percepción del mundanal ruido, las antologías ofrecen como totales fragmentos recompuestos coherentemente en pos de una finalidad (Martínez, 2001: 23).

Conviene no olvidar, entonces, la certidumbre de que una antología resultará inevitablemente un formato estigmatizado por la tendenciosidad. Según los casos, intentará disimularse –en las antologías de perfil docente, historiográfico o generacional- o, por el contrario, se declarará abiertamente –en las antologías de perfil personal-. Dicha tendenciosidad será, incluso, una opción relacionada con cierto derecho al hedonismo lector en su máxima expresión de injustificable libertad, haciendo de la precariedad final que caracteriza a toda selección no un defecto sino una virtud. La indulgencia solicitada por el antólogo a propósito de la selección realizada no es, sin embargo, el único tópico de los prólogos. Son habituales, también, las referencias a los imperativos impuestos por los límites de la selección, tanto de los propios textos como de la antología misma, cuya extensión obliga, a menudo, a restringir el número de textos seleccionados o el número de páginas de dichos textos. Se da, asimismo, el descargo por textos no seleccionados en razón de su semejanza con los textos que aparecen en la selección definitiva. El prólogo de una antología se revela, pues, como un subgénero en sí mismo, con sus convenciones y sus lugares comunes, la antesala donde el antólogo anticipa las reconvenciones del lector, purga la mala conciencia que cualquier selección implica o, como bien observa Hugo Achúgar, establece «un diálogo con la ausencia» (1989:58), con aquellos autores que han quedado excluidos de la selección desde la cautela de quien prevé ser juzgado por el lector. Sirvan como paradigma de lo apuntado hasta aquí dos prólogos de un reputado antólogo como Molina Foix en dos de sus selecciones sobre literatura fantástica. En la antología consagrada a los cuentos sobre licantropía, escribe:

Las únicas limitaciones con que me he enfrentado han sido la excesiva extensión de los textos, y en algún caso su amplia difusión, el haber sido publicado ya en esta misma colección, y/o su enfoque colateral del tema. En este sentido, y en ocasiones por más de uno de estos motivos a la vez, he tenido que prescindir de ejemplos clásicos tan significativos como «Lokis» de Merimée, «Olalla» de Stevenson o «Gabriel-Ernst» de Saki, u otros más actuales como «El cuento del licántropo» de Tommaso Landolfi, «En compañía de lobos» de Angela Carter o «Rex, el hombre-lobo» de Clive Barker. Finalmente, he procurado también evitar las

repeticiones argumentales o de situaciones, y en esos casos he optado, siempre bajo una rigurosa exigencia de calidad, por las versiones inéditas de nuestro ámbito editorial. Aparte del clásico de Marryat, a cuya inclusión no me he podido resistir, todos los restantes son rigurosamente inéditos en nuestra lengua y creo que abarcan todas las posibles vertientes y los aspectos más representativos de la licantropía literaria (2002:26-27).

Nótese la serie de referencias canónicas que definen la retórica del prólogo de antología: la limitación que impone el espacio disponible, la exposición de los criterios que justifican las inclusiones y exclusiones de la selección –la excesiva difusión de un texto, la coincidencia del texto en una o más antologías de la misma editorial, la escasa o nula relevancia del texto en cuanto al tratamiento que lleva a cabo del tema que motiva la recopilación, la rigurosa exigencia de calidad, las repeticiones de personajes o desarrollos argumentales, el hecho de ser o no un texto inédito en la lengua propia de la antología e, incluso, el fetichismo del antólogo- y la dolorosa nostalgia por los textos que, debido a cuestiones ajenas al mérito literario o a las preferencias del antólogo, no han encontrado su lugar en la compilación. La incómoda obligación de elegir se erige, quizás, como el tópico de los prólogos de antología que requieren, por parte del antólogo, la justificación más firme y razonada. En la antología dedicada a la literatura fantástica escrita por mujeres, escribe Molina Foix:

Por razones obvias, el grueso de la lista pertenece al ámbito anglosajón. Hubiera querido incluir a escritoras de otras lenguas latinas (aparte del castellano y francés) e incluso de círculos más alejados, pero me lo ha impedido la escasez de muestras convincentes con que me he topado. El único criterio que ha presidido la siempre difícil elección (*he rechazado muchos más cuentos de los que he incluido*) ha sido la alternancia de asiduas al género o incontestables especialistas del mismo [...] con otras cuya incidencia en la fantasía ha sido meramente circunstancial (1996:11-12).

El concepto que he aplicado al término fantástico ha sido bastante amplio y *tal vez algún lector me reproche* la inclusión dentro de él del feroz surrealismo de Leonora Carrington [...] o la precisa prosa ilógica de Rosa Chacel. *Cuestión de gusto* (12).

En cuanto al lote español –en el que, como es sabido, no hay apenas dónde elegir [...]– *no he tenido más remedio que prescindir* de la excelsa Rosalía de Castro (12).



*A no pocos sorprenderá* la ausencia de escritoras sudamericanas. [...] Todas ellas tendrían en principio cabida en este volumen si no fuera porque, al aparecer regularmente en las numerosas antologías de sus países de origen o de prosa latinoamericana, conocen entre nosotros una difusión mayor (12).

Por idénticas o parecidas razones *he prescindido voluntariamente* de reputadas especialistas del género fantástico, como Ann Radcliffe, [...] (12).

Asimismo, pese al notable acierto de sus solitarias dianas<sup>17</sup>, *ha sido inevitable la exclusión* de ocasionales francotiradoras de gran fuste como George Eliot, [...] (12).

La cursiva quiere resaltar los recursos más comunes de que dispone el antólogo para aplacar, de forma preventiva, las seguras objeciones que le serán dirigidas en relación con los autores que ha incluido o excluido. Algo de contricción tienen todos los prólogos de antología. Este aparentemente protocolario descargo de inclusiones y exclusiones, no obstante, jamás debe desatenderse, dado que tiene mucho que decir sobre la perspectiva de la antología y del antólogo respecto al tema que motiva la recopilación. En este sentido, es significativo el estudio de las convergencias y divergencias que se dan en los índices de antologías que comparten un mismo motivo. Basta repasarlos para, en ocasiones, trazar un mapa del desarrollo de dicho motivo a lo largo de la historia o de las varias perspectivas con que ha sido enfrentado por parte de autores, críticos y lectores. Los índices siempre son un silencioso ejercicio crítico que puede llegar a revelar más por lo que omiten que por lo que incluyen, tal como se podrá comprobar de manera especialmente significativa al analizar las selecciones realizadas por Borges. Siguiendo la terminología de Riffaterre, los índices constituyen verdaderas enumeraciones de estímulos informativos.

Es en los prólogos donde el antólogo explicita la compleja trama de presencias y descartes que implica su elaboración. Conforman un disperso conjunto crítico en los que hallar no sólo algunas de las más agudas contribuciones críticas sobre el concepto mismo de antología sino –y, quizás, sobre todo– una teorización sobre cuestiones literarias relacionadas con el autor, el tema, la época o el género que origina la antología. Se trata de aportaciones que, obligadas por el formato que las acoge,

---

<sup>17</sup> El hecho de ser autores que se caracterizan por haber producido un solo cuento de calidad más que notable pero marginal, en cuanto al género, respecto al grueso de su producción, que discurre por otros derroteros ajenos a lo fantástico, es, precisamente, el criterio que rige la selección de una antología como *Cuentos únicos*, de Javier Marías.

requieren una concisión que no por ello implica falta de rigor y densidad intelectuales. Al contrario, acostumbran a ser piezas significativas por la importancia de sus sobrios juicios estéticos o por sus propuestas teóricas que, en muchas ocasiones, lindan con el manifiesto, de manera que no son pocos los prólogos que han animado debates generacionales o han impulsado nuevos movimientos. La teorización contenida en un prólogo puede reescribir y reorientar la percepción del autor, del tema, del género o de la época de la que son muestra los textos de la subsiguiente selección. E incluso puede sobrevivir a la selección misma para convertirse en un referente que llega a editarse por separado como parte de la obra crítica de su creador:

Además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria; de suerte que antologías y manuales se enlazan por relaciones de mutua causación, se ajustan y machihembran como el cóncavo y el convexo, como el molde hueco y la medalla en relieve. Al punto que, a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las que provoquen o aparezcan como su consecuencia (Reyes, 1962:137-138).

Controversia –la referida por Reyes- que puede darse tanto en la selección misma de los textos como en el prólogo, ámbito privilegiado donde la meditación individual del antólogo se transfigura en una voz pública que postula teorías, lecturas e ideas críticas. El uso de los prólogos es especialmente frecuente en el campo de la literatura fantástica, en que abundan las antologías que, por el contenido teórico de los prólogos, se han erigido en verdaderos hitos de la historia especulativa del género. En este sentido, deben señalarse, por la importancia ejemplar que han supuesto para el desarrollo teórico del mismo, los prólogos que preceden a las antologías realizadas por Rafael Llopis, Roger Caillois o Italo Calvino<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Llopis, R., ed. (1963), *Cuentos de terror: antología de textos completos*, Madrid, Taurus. Caillois, R., ed. (1966), *Anthologie du fantastique*, 2 vols., Paris, Gallimard. Calvino, I., ed. (1999), *Cuentos fantásticos del XIX*, 2 vols., Madrid, Siruela.

La antología de Llopis supuso la práctica introducción del cuento de terror en la España contemporánea, con el descubrimiento de autores fundacionales de lo fantástico moderno como Howard Phillips Lovecraft, desconocido hasta entonces, o el rescate de heterodoxos nacionales como Agustín Pérez Zaragoza. El extenso prólogo que la precedía es una verdadera pieza fundacional de la escasísima reflexión teórica actual que sobre el género se ha dado en nuestro país. Acuñó la fecunda noción de *cuento materialista de terror* y trazó una razonada taxonomía a partir de recurrencias temáticas. No menos decisivo resultó el prólogo que Roger Caillois antepuso a su amplísima antología del género, donde hizo una pionera definición de lo fantástico, de largo recorrido posterior, en la que se ponía en relación, para mejor diferenciarlo e individualizarlo, con conceptos afines como lo maravilloso, abriendo paso a la rica escuela francesa de teorización de lo fantástico encabezada por el estudio de Todorov. Por su parte, Calvino supo reescribir el sentido de lo fantástico decimonónico con el propósito de resaltar y

El prólogo, pues, forma parte del conjunto de aquellos elementos -ajenos a los propios textos- a través de los cuales se vehicula la antología como una estructura coherente. Son los denominados *paratextos* de la antología. *Paratextos* son, además del prólogo, el epílogo, el índice, las notas biográficas y a pie de página, los apéndices, los títulos de los textos –en el caso de que no sean los originales sino el fruto de la labor editora del antólogo- o las ilustraciones, si las hubiere. En gran parte, son una estrategia –junto al proceso editor del que también es responsable el antólogo- mediante la cual una antología adquiere el formato de *libro* en lugar de quedar en una mera *acumulación de textos*. El propósito de los *paratextos*, en definitiva, no es otro que formar «el marco de los textos seleccionados» y constituir «la puerta de acceso y la guía o manual de instrucciones para los lectores, incluidos los estudiosos del fenómeno antológico» (García Morales, 2007:29). Lo cual nos lleva a considerar cuál es el papel del lector de la antología, para cuyo uso está pensado, precisamente, ese manual de instrucciones que es, en el fondo, el conjunto de *paratextos*.

El lector de antologías propiamente dicho, para diferenciarlo del antólogo, que también es, como hemos apuntado, un lector, se enfrenta a un tipo de libro dual, en el sentido de que una antología es, a la vez, una *obra cerrada* y una *obra abierta*, según la terminología empleada por Eco<sup>19</sup> (1981). Como obra cerrada, los *paratextos*, el criterio del antólogo y el ordenamiento de los textos seleccionados orientan al lector y lo condicionan. Le imponen una determinada lectura. El lector se somete, por ejemplo, a la clasificación cronológica, geográfica o temática del índice. La antología misma provee el plano que explicita la manera como debe ser leída. El lector reconoce el magisterio del antólogo –también lector, pero de un grado superior- y se adecúa a sus recursos editores, a los que ha recurrido para realizar la antología tal como le es presentada. Si se toma el concepto que Barthes (1970) aplicó al estudio de los textos literarios y se aplica a la estructura de una antología, podremos denominarla *obra legible*<sup>20</sup>, donde «el autor [el

---

redefinir las coordenadas estilísticas de textos poco frecuentados o directamente relegados al olvido de escritores aparentemente caducos como Henry James o Robert Louis Stevenson y restituyó la perdida vigencia de los mismos entre autores, lectores y críticos contemporáneos. El doble prólogo que precede a los dos volúmenes de su antología del cuento fantástico del XIX dieron forma a dos nociones que se han demostrado relevantes en cuanto a sus posibilidades, como son *lo fantástico visionario* y *lo fantástico cotidiano*.

<sup>19</sup> Una *obra abierta* es aquella que requiere la participación activa del lector para desarrollar y completar el sentido potencial que encierra. Una *obra cerrada*, por el contrario, es aquella que en sí misma incorpora una serie de códigos estructurales o estilísticos que imponen al lector una lectura condicionada de la que no puede apartarse.

<sup>20</sup> Una *obra legible* es aquella que restringe por completo la participación activa del lector por cuanto toda interpretación viene dada por el texto mismo. En este caso, es la estructura de la antología la

antólogo] es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás» (Guillén, 2005:375). Por otra parte, la antología es, sin embargo y al mismo tiempo, una *obra abierta* o *escribible*. El lector de una antología se puede cuestionar la validez de los *paratextos*, el criterio de selección o el ordenamiento de los textos seleccionados, así como de todos y cada uno de los recursos editores de los que el antólogo se ha servido para componer la antología. Se entabla, a propósito de las inclusiones y exclusiones de autores y textos, por ejemplo, un juego de contrapesos entre lectores –el lector propiamente dicho, por un lado, y el antólogo, por otro- cuyo resultado es una serie sucesiva de *contra-antologías* –tantas como lectores haya- que confirman, matizan o corrigen la antología original y dan lugar a un conjunto de antologías convergentes o divergentes que presentan autores, textos y *paratextos* no previstos por el antólogo. Bravo habla del lector de una antología como alguien que a menudo hace una selección de la selección (2000:28). Toda antología contiene, pues, el germen de otras tantas antologías. En manos del lector, la antología original se multiplica, llega a producir todas y cada una de las posibles variantes potenciales no concretadas en la primera recopilación. Como obra abierta que es, uno de sus propósitos, por tanto, es «facilitar al lector el acceso a estructuras figurativas *intertextuales*, animándole (o quizá *induciéndole*) a llevar a cabo el parangón» (López de Albiada, 2000:59). Esto es, estimulando, en el lector, no sólo un juicio de valor propio sino, también, la composición, siquiera en mente, de su propia selección, en cumplimiento de un ejercicio crítico individual que tiene en la antología su punto de partida.

Por ser una obra hecha *por* y *para* la lectura, la antología carece de aquella sacralización propia de la escritura, de lo cual, en parte, resulta un formato altamente maleable que favorece la revisión y la recreación por parte del lector. Además, la peculiar estructura de la antología implica, por parte del lector, un tipo específico de lectura que no comparten los lectores de otros géneros como la novela, el cuento o la poesía. Si el lector de una antología se pliega a la voluntad del antólogo, la lectura resultante corresponderá a lo dispuesto por éste. En tal caso, la lectura puede ser convencional. Seguir un orden cronológico, por ejemplo. Ahora bien, comparado con otros lectores, el lector de una antología dispone de la posibilidad única de realizar una

---

que impediría la colaboración activa del lector, de manera que, extendiendo la terminología que Barthes aplicó a los textos, podría hablarse de una *estructura legible*. Una obra *escribible*, por el contrario, es aquella en la que el lector participa como agente activo mediante una reinterpretación del texto que puede dar lugar a un nuevo texto no previsto por el original pero que tiene la misma validez, por cuanto es fruto de una lectura creativa. En tal caso, hablaríamos de una *estructura escribible*.

lectura discontinua, selectiva y fragmentaria. Es lo que Nadine Ly ha denominado «une conception *zapée* de la lecture» (2000:7). Esta lectura, que sólo se da en la antología o en aquellas obras de creación que comparten su modelo estructural<sup>21</sup>, reordena el contenido original y establece nuevas fronteras entre los textos seleccionados. Remezcla el conjunto. Como consecuencia de ello, se producen imprevistos contrastes no contemplados por el antólogo en el proceso de re inserción de textos llevado a cabo en calidad de editor, ni, claro está, por los propios autores de los textos. Puede hablarse de una lectura creativa o, cuando menos, involuntariamente creativa.

No obstante, no debe confundirse la lectura de una antología –tanto en lo que respecta al cuestionamiento por parte del lector de las inclusiones y exclusiones del antólogo como a la aproximación discontinua a los textos seleccionados- con la lectura aséptica de un manual de consulta o de un diccionario, en las cuales el lector realiza una lectura puramente informativa que no reviste visos de trascendencia crítica. Guillén (2005) señala la invención de la imprenta como un hecho decisivo para el desarrollo de un tipo de lectura epidérmica asociada a la idea de consulta que se desprende de formatos como el diccionario o la enciclopedia. Burke, por su parte, confirma la relación entre la invención de la imprenta y el incremento de los libros con un formato de consulta –entre los que podría contarse a la antología- y vincula al lector habitual de dichos libros con alguien que busca «un atajo para acceder al conocimiento» (2002:236). Hay que señalar, no obstante, que en una antología, la lectura –sea convergente o divergente con la lectura del antólogo- debería ser el principio y el motor de una recreación personal que encuentra en la selección un estímulo para la configuración de modelos propios. Se cumpliría, así, una de las funciones de la antología, la de constituirse en incentivo de lecturas o relecturas, de acicate para acceder a nuevos horizontes o revisar los horizontes adquiridos:

También se podrían calibrar las expectativas y los resultados de esa lectura. Y en este sentido, considerar hasta qué punto el éxito de una antología estaría no tanto en confirmar conocimientos y opiniones previas del lector, como en aportarle novedades y sorpresas, en estimularlo para que profundice en sus propias búsquedas y desde luego en provocarlo (García Morales, 2007:32).

---

<sup>21</sup> Parece inevitable, aquí, relacionar la lectura que permite una antología con la noción de *rizoma* o *lectura en horizontal* desarrollada a partir de las aportaciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti-Edipo* (1972) y *Mil Mesetas* (1980).

El lector de una antología, por lo tanto, puede dejarse guiar por el manual de uso que es la antología misma –y que resulta de la suma del criterio de selección, los textos seleccionados y los *paratextos* que cohesionan el conjunto y, como en el caso del prólogo, el epílogo o las notas, lo justifican- o puede apelar a la condición de obra abierta que caracteriza la antología para discutirla y llegar a una antología propia fruto de un ponderado ejercicio crítico. Ahora bien, la posibilidad de adicionar nuevos textos o sustraer textos existentes o de llevar a cabo una lectura aleatoria de los mismos se debe a una de las características que fundamenta –acaso por encima de cualquier otra de las características que la definen- la noción de antología: la variedad. Una antología es un formato colectivo. Así lo confirman, como se ha visto, la raíz etimológica tanto del término propiamente dicho como de términos afines. También aluden a la noción de libro colectivo las metáforas más comunes, por recurrentes y universales, referidas a la idea de antología: parnaso, ramo, biblioteca, selva, tesoro, jardín, mosaico, bosque o museo<sup>22</sup>. De las metáforas referidas a la idea de antología, la que equipara antología y museo es especialmente significativa, por cuanto ambos comparten un proceso de escisión y re inserción que descontextualiza y *recontextualiza* los elementos que integran sus correspondientes contenidos:

Museos y antologías son instituciones de antecedentes muy antiguos [...] Ambas administran la memoria, el patrimonio o el capital de una cultura, narran y jerarquizan una tradición conservando y exponiendo organizadamente aquellos objetos y textos que, mediante un complejo proceso, han llegado a considerarse sus obras de arte y literatura más valiosos y representativos. Pero museos y antologías nunca dejan de experimentar cambios, remodelaciones, entradas y salidas (García Morales, 2007:15).

Se enfrentan, así, a una misma problemática: la de dotar de sentido a un conjunto formado por partes de procedencia diversa o, lo que es lo mismo, dotar de unidad a la variedad, para lo cual se antoja indispensable tanto un criterio de selección en torno al cual grave la selección de textos y obras de arte como una labor

---

<sup>22</sup> Guillén (2005) cita, a modo de ejemplo, algunos títulos de antologías que, a lo largo de la historia, han echado mano de dicha paleta de metáforas. *Arbor of Amorous Devices* (Londres, 1597), *Riuju-karin* o *Bosque de versos ordenados* (colección japonesa perdida), *Manyoshu* o *Colección de mil hojas* (Japón, s. VIII). También recoge el testimonio del editor Agostino Gobbi, quien en el prefacio de su recopilación lírica *Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni Secolo* (Venecia, 1744-1749), se refiere a las antologías como «piccola libreria». Recuérdese, asimismo, cierta *Guirnalda* de Meleagro de Gádera (circa. s. I).

*intratextual*<sup>23</sup> que cohesione el material seleccionado para evitar la sensación de dispersión o de mero almacenamiento destinado a la consulta aséptica. El afán por recopilar en un mismo espacio aquello que se considera digno de ser conservado tanto por razones artísticas como por su importancia dentro de la construcción de una identidad cultural puede, paradójicamente, hacer de antologías y museos depósitos de orfandades en los que textos y obras de arte, bruscamente arrancados de sus ubicaciones originales, no encuentran, dentro del nuevo conjunto al que han sido transferidos, una mínima razón de ser que no sea la mera economía de lectura o la exhibición. La severa objeción de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) al concepto de museo es extensible, en general, al proceso de reescritura que sustenta a las antologías y, en particular, a todas aquellas antologías cuyo propósito central es la recuperación, fijación o conservación de una época, autor o género pasados:

Inicia una corriente crítica en contra del traslado de las obras de arte desde su lugar de origen, contra los museos (que llama *Conservatoires*) y la pérdida de autenticidad del arte, que luego sería retomada por Burke, Valéry, Dubuffet, Adorno (los museos son mausoleos), etc. [...] Su párrafo más llamativo es aquel que señala cómo al trasladar de lugar los monumentos, recogiendo sus fragmentos, clasificándolos religiosamente y convirtiéndolos en colecciones dentro del curso de la historia moderna, se construye así una nación muerta, una tumba, se mata al arte en nombre de la investigación histórica y no se escribe una historia sino un epitafio (Marín Torres, 2004:273).

La impugnación de los museos –que es la impugnación de las antologías en cuanto comparten el mencionado proceso de compilación y de reescritura- se dirige, sobre todo, a la idea de un espacio en el que se acumulan piezas heterogéneas de procedencia diversa que no acaban de encontrar su sentido en una *lógica del montaje* que los organice desde algún tipo de perspectiva, esto es, de criterio de selección y ordenación. No es otro el enfoque de Valéry cuando tilda la idea de museo de «étrange désordre organisé» y habla de la sensación que la acumulación de obras de arte le produce como visitante, calificándola de «vertige du mélange, dont nous infligeons le supplice à l'art du passé» (1960:1293). Para Adorno, la visión que Valéry tiene de los museos es la propia de un productor de obras de arte que siente la cosificación y el

---

<sup>23</sup> Entiendo por intertextualidad «la relación que se establece entre los componentes de un texto por el hecho de formar parte de un sistema integrado de signos, cuya función y valor significativo dependen de una mutua interrelación» (Estébanez Calderón, 1996).

desorden que, irremediabilmente, padecen éstas cuando son reagrupadas junto a obras ajenas en un mismo espacio -la sensación que puede tenerse ante una antología resulta análoga- y la compara con ciertas reflexiones de Proust, quien abordó el museo desde un enfoque radicalmente opuesto:

No del productor de arte en el estudio, sino del espectador de arte en el museo. Para un espectador idealista al estilo Proust, el museo es una suerte de perfección fantasmagórica del estudio, un lugar espiritual en el que el desorden material de la producción artística se destila y en el que, en sus propias palabras, «las salas, en su sobria abstinencia de todo detalle decorativo, simbolizan los espacios interiores a los que el artista se retira para crear la obra»<sup>24</sup>. Así pues, más que un emplazamiento de verdadera reificación, para Proust el museo es un lugar de reanimación fantástica o, aún más, de idealización espiritual. Y más que un caos de obras, para Proust el museo orquesta [según Adorno] «la competición entre las obras es la prueba de la verdad»<sup>25</sup> (Foster, 2004:71).

La consiguiente reconvención de Adorno contra los museos no es menos lapidaria que la de Valéry e insiste en considerar la compilación y la reescritura –sea de obras de arte en un museo, sea de textos literarios en una antología- como un proceso de aniquilamiento de la intención original del artista o escritor:

El término alemán *museal* tiene inflexiones desagradables. Describe objetos hacia los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están moribundos. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación fonética. Los museos son los mausoleos de las obras de arte (Adorno, 1962:115).

Resulta evidente que tanto Valéry como Adorno centran su malestar en un tipo de museo decimonónico cuyo propósito era cumplir el viejo mito del conocimiento total simbolizado por la Biblioteca de Alejandría. Al respecto, cabe señalar que este mito ha tenido materializaciones recurrentes en, precisamente, una serie de formatos de tipo colectivo<sup>26</sup> que presentan una decisiva relación con el concepto de antología. Comparten

---

<sup>24</sup> Proust, M., *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 2011.

<sup>25</sup> Adorno, Th., «Valéry Proust Museum», en *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962.

<sup>26</sup> En su momento se hablará de algunos de estos formatos colectivos por su importancia en relación con la idea de antología. Nos referimos, principalmente, a los tratados naturalistas clásicos, a las misceláneas barrocas, a las *wunderkammer* o gabinetes de maravillas, a los tratados paradoxográficos



una clara filiación con ésta y, por comparación, con el museo, basada en la noción sustancial de recopilar y ordenar material plural en un espacio singular para mejor entenderlo. Esto es, recrear la variedad en la unidad con el objeto de construir una imagen del universo o *theatrum mundi*:

Hasta llegar a los años noventa del siglo XX en que vuelve a surgir un nuevo optimismo ante el avance de las tecnologías de la información y de la comunicación y la difusión de Internet y, de nuevo, aunque con una concepción totalmente diferente al siglo XIX, se vuelve a pensar en si es posible controlar el universo de la infinita memoria artística que habita en nuestro mundo global (Marín Torres, 2004:276).

La crisis que representó el posmodernismo supuso, en este contexto, una clara renuncia a la representación total del conocimiento y una apuesta por representaciones parciales o fragmentarias. El colapso definitivo de opciones enciclopedistas de carácter monumental. Los vastos museos perdieron su razón de ser, pero también aquellas antologías que pretendían abarcar realidades cronológicas o geográficas desde una perspectiva totalizadora. Sirva de ejemplo el proyecto encargado a Marcelino Menéndez Pelayo por la Real Academia Española de la Lengua con motivo de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895), «que marcó una divisoria: culminó y al mismo tiempo reformuló y relegó al olvido prácticamente toda la labor crítica, histórica y antológica sobre la literatura hispanoamericana realizada hasta entonces; lo que se hizo después tuvo que partir en un sentido u otro de ella» (García Morales, 2007:43-44). En este sentido, la concepción tradicional del museo y de la antología como simples contenedores no ha podido mantener su estatus frente a la progresiva inflación geométrica de lo coleccionable o antologable<sup>27</sup>. El final que Flaubert tenía en mente para su novela *Bouvard y Pécuchet* es la mejor reducción al absurdo de esta implosión de conocimientos. Uno de los finales previstos para la novela por el autor francés estaba basado en el siguiente guión:

Copian papeles caóticamente, todo lo que encuentran:  
paquetes de cigarrillos, periódicos, afiches, libros viejos, etc.

---

helenísticos y a los libros de viajes y bestiarios medievales, entre otros. La historia de dichos formatos – que podrían incluir, también, la enciclopedia- está por hacer.

<sup>27</sup> En esta dirección cabe ubicar soluciones utópicas como un museo de museos o una antología de antologías. Recuérdese el *Mundaneum* (1919) de Paul Orlet (1868-1944). En su calidad de archivo universal, el *Mundaneum* prefigura los procesos informativos digitales propios de la red. Le Corbusier, en 1929, diseñó un edificio en forma de espiral para ubicarlo.

(Objetos reales y sus imitaciones. Típicos de cada categoría). Luego, sienten la necesidad de crear una taxonomía, hacen tablas, oposiciones antitéticas tales como “crímenes del rey y crímenes del pueblo” -bendiciones de la religión, crímenes religiosos-. Beldades de la historia, etc. A veces, sin embargo, se encuentran con verdaderos problemas ubicando las cosas en su lugar adecuado por lo cual sufren profundas ansiedades. -¡Adelante! ¡Suficiente especulación! ¡Sigue copiando! La página debe llenarse. Todo es igual, lo bueno y lo malo. Lo estúpido y lo sublime -lo bello y lo feo- lo insignificante y lo único, todos se vuelven una exaltación de lo estadístico. No hay más que hechos -y fenómenos-. Gozo final (Donato, 1979:214).

La angustia y el consecuente delirio que se retrata en el final de *Bouvard y Pecuchet* es el borrador paródico de la sociedad posmoderna<sup>28</sup>, caracterizada por la saturación babélica de conocimientos e información cuya taxonomía resulta ya, quizás, definitivamente imposible. De ahí la proliferación del fenómeno antológico a partir de la crisis moderna. Proliferación que obedece a una tentativa de seleccionar y ordenar, siquiera parcialmente, el conocimiento acumulado para reducirlo a una medida humana, perdida ya la esperanza de un lector capaz de abarcar por sí solo la totalidad de textos a su disposición. De ahí, también, la querencia de las antologías, a partir de la crisis posmoderna, por selecciones menos omnívoras en favor de «agrupaciones supra/infranacionales, culturales, sociales, étnicas o sexuales, que, sin arrumbar a aquellas [las antologías de una *literatura nacional*], han cobrado fuerza con la crisis posmoderna del concepto nacional y con el surgimiento de nuevas identidades» (García Morales, 2007:29).

El hiriente *vértigo de la mezcla* –precursor de la ansiedad posmoderna- al que se refería Valéry en su reconvención contra los museos –y que hemos hecho extensible a las antologías- no tiene por qué ser un impedimento. Por el contrario, puede ser una oportunidad o un punto de partida para una nueva y necesaria epistemología que afectará, en consecuencia, a la posterior idea de recopilación y selección que concretizan tanto museos como antologías. Así lo entendió Goethe. A raíz de las guerras napoleónicas, vastos fondos artísticos procedentes de toda Europa pero, principalmente,

---

<sup>28</sup> «Nos hemos convertido en glotones del arte y hemos perdido todas las restricciones sobre su uso», afirma Barzun, J., en *The Use and the Abuse of Art*, Bollingen Series, 35, Princeton, University Press, 1974. «Este giro extraño que ubica bajo el mismo techo una pequeña pintura banal como *Pygmalion* y *Galatea* de Gérôme con piezas maestras de la talla de *Pepito* de Goya y *Woman with a Parrot* de Manet. ¿Qué clase de gusto es éste -o qué sistema de valores— que puede acomodar fácilmente opuestos tan obvios?», se pregunta Kramer, H., «Does Gérôme Belong with Goya and Manet?» *New York Times*, 13 de abril, 1980, sección 2, p. 35.

de Italia, fueron enviados a París dentro del ambicioso plan de construcción del museo del Louvre. Ante este hecho, Goethe, como privilegiado espectador coetáneo, se preguntó por el significado de este traslado masivo de bienes culturales. En contra de los juicios de Quatremère de Quincy, Valéry o Adorno, el escritor alemán entiende el concepto de museo como el síntoma de una nueva perspectiva respecto al arte. A ojos de Goethe, el proyecto del Louvre y la desnaturalización de miles de obras de arte que necesariamente comporta, confirma que «la descontextualización es ya un hecho y ante ello lo que propone es una *recontextualización*» (Marín Torres, 2004:273). Es en la introducción a *Los Propileos* (1798) donde apunta el trasfondo de la *recontextualización* que tiene en mente. Goethe se refiere al sentido cosmopolita implícito en la voluntad de reunir las obras dispersas con el fin de construir un cuerpo ideal del arte que sobreviva a las depredaciones del tiempo y de los hombres. Goethe, pues, no hace más que tomar temprana conciencia de un nuevo modelo cultural que corresponde, en lo literario, a una de las propuestas axiales de su filosofía de la literatura: la *Weltliteratur* o *literatura del mundo*, de la que nos ocuparemos al hablar de los contextos de estudio de las antologías. Es decir, que Goethe, tanto para la idea de museo como para la de literatura, intuyó un proceso de *recontextualización* supranacional, de naturaleza profundamente cosmopolita, que hiciera del mecanismo de escisión y re inserción la mejor vía para conseguir conjuntos colectivos –repertorios antológicos, diríamos- que resumieran con rigor y acierto el acervo cultural de la humanidad:

La nueva entidad que se forma en París (literalmente el Louvre), que Goethe vio en 1798, es una entidad que ahora llamamos modernidad, no sólo como estilo sino como una completa epistemología del arte. Goethe se dio cuenta de que el arte sería visto de una manera radicalmente distinta en su forma de entenderlo (Crimp, 1993:97).

Goethe, así, inicia una fecunda tradición de pensamiento especulativo en torno a la idea de museo como espacio de *recontextualización* y reescritura de material previamente seleccionado con el fin de desarrollar un nuevo conjunto armónico tanto en su estructura como en su sentido. Valgan, como ejemplo, las propuestas al respecto de Duchamp y Malraux.

La *boîte-en-valise* o *caja en una maleta* de Duchamp consiste en una antología en miniatura de las obras más significativas del artista francés realizada por él mismo. Un *museo de bolsillo*, como lo denominaba el propio Duchamp, que empezó el proyecto

en 1936 ante la constatación de que sus obras andaban dispersas entre diversos coleccionistas de Estados Unidos y Francia. A falta de una exposición conjunta de su producción, la idea de reducir de tamaño su obra para reunirlos en un espacio portátil le pareció la solución idónea para que la misma pudiera ser difundida prescindiendo del aparato logístico que implica la exhibición en museos. El plan inicial preveía la fabricación de 300 maletas hechas a mano por el propio artista, cada una de las cuales contendría 68 obras en miniatura seleccionadas de entre las ya realizadas, además de una tirada especial de 20 maletas de lujo que contendrían, cada una de ellas, una obra original expresamente creada para la ocasión. El proyecto se prolongó desde 1936 hasta después de la muerte del artista, cuando en 1971 se fabricaron las últimas maletas. Esta auténtica *antología portátil* de la obra de Duchamp incluía una representación de sus principales trabajos artísticos, desde un urinario –pionero de los *ready-made* u objetos descontextualizados- que tiene las dimensiones de una nuez hasta una funda de máquina de escribir, pasando por reproducciones a escala de su irreverente versión de la *Gioconda* o *Desnudo descendiendo una escalera* y una miscelánea varia de proyección poética como una botella llena de aire de París. Pero como señala Roqué, la importancia de la *caja en una maleta* de Duchamp no radica en su aparente extravagancia sino en la meditada reflexión sobre la relación entre los elementos que la componen, es decir, en la *intratextualidad* que cohesionan el conjunto y lo dota de sentido final:

El hecho de que no se trata de la mera reproducción de sus obras principales, sino también de una obra en sí, se desprende de la inscripción con la que se topa uno al abrir la maleta: “de o por Marcel Duchamp o Rose Sélavy”: así el proyecto no es solamente a propósito de obras de Duchamp, sino que se tiene que entender como una obra por Duchamp. En efecto, la maleta está concebida como un museo en sí: cada obra viene con su cédula indicando título, fecha, dimensiones, colección, etc. Además, cuando se abre, *el sistema complejo de correderas (glissières) produce un espacio tridimensional que permite relacionar entre sí las obras que Duchamp nos quiso enseñar juntas*. Vale la pena precisar a este respecto que este museo de bolsillo no se planteó como la reducción de un museo verdadero sino que, al contrario, hizo las veces de un laboratorio para los museos (Roqué, 2002:192).

Adviértase el subrayado, que pone de relieve la preocupación de Duchamp no tanto por las obras en sí mismas como por la relación que se establece entre ellas dentro

del nuevo conjunto al que han sido trasplantadas desde sus respectivos contextos originales.

En un mismo sentido –la especulación sobre la *intratextualidad* que armoniza los elementos de un conjunto reescrito- cabe ubicar el proyecto de Malraux. Su *Museo imaginario* (1947) es una recopilación, en formato de álbum, de reproducciones fotográficas de diferentes obras de arte, principalmente esculturas. Malraux, consciente del radical proceso de descontextualización de las obras de arte que implica la idea de un museo –«un crucifijo románico no era originalmente una escultura, la Madonna de Cimabue no era un cuadro, tampoco la Pallas Atenea de Fidias era una estatua» (1951:11)-, opta por *reescribir* las obras de arte por medio de la fotografía y *recontextualizarlas* en un conjunto *intratextual* donde importa la comparación entre las mismas. Como señala Battro a propósito del proyecto del artista francés, «con el advenimiento de las nuevas tecnologías de reproducción, fotográfica, primero analógica y digital después, se ha abierto un horizonte insospechado en la historia del arte. El sueño de todo estudioso es contar con un catálogo exhaustivo de la obra de un autor» (1999:8). Lo que Malraux propone con su *Museo imaginario* no es otra cosa, en definitiva, que una *antología exhaustiva*, por medio de reproducciones fotográficas, de la obra de un artista, accesible al margen de los museos oficiales. «La verdadera antología comienza» (Malraux, 1951:17). Se prescinde del museo tradicional en favor de un conjunto de reproducciones reordenadas en un álbum cuyo objeto es sintetizar el estilo del artista antologado por medio de la minuciosa comparación entre obras que permite el formato de álbum. «Como la lectura de una obra dramática al margen de su representación, como la audición de un disco al margen del concierto, al margen del museo se ofrece el más vasto dominio de conocimientos artísticos que el hombre haya conocido» Malraux, (1951:44). Un museo móvil al margen del obsoleto museo convencional. Malraux y Duchamp coinciden en un punto: la conveniencia de acabar con los impedimentos asociados a este tipo de instituciones culturales y a la circulación de las obras de arte. La accesibilidad restringida, la dispersión geográfica, el reparo a la exhibición de obras reproducidas por carecer del original o la restricción de las obras en favor de un canon oficial, público o privado reducen la difusión de las obras de un artista consideradas menores y de los artistas mismos. Las relaciones entre las obras que lo componen se redimensionan por completo, dando lugar a comparaciones y valoraciones estéticas no previstas hasta entonces a causa de la dispersión del material, reunido ahora en un sólo espacio:

[Malraux] Era conscient de que los museos habían alterado nuestra manera de ver el arte, puesto que las obras habían sido trasladadas de sus contextos originales para ser reunidas en un único lugar, del mismo modo como había ocurrido con la fotografía, que había permitido la comparación de las mismas, con lo cual el énfasis no estaría en la obra artística individual, sino en las relaciones que se establecerían entre ellas. Esta nuevo modo de ver, esta nueva relación es lo que él denominaría como *confrontación de metamorfosis* (Marín Torres, 2004:282).

Esto es, la importancia axial del proceso de *intratextualidad* o *confrontación de metamorfosis* que sustenta a un museo o una antología, que los dota de sentido como medio para poner de relieve la poética de una época, un movimiento, un género o un artista. De otra manera, estaríamos ante una mera vocación de almacenaje sin objeto ni trascendencia más allá de la consulta funcional, con lo que el museo y la antología se equipararían a los formatos enciclopédicos<sup>29</sup>.

Llegados a este punto, sin embargo, cabe preguntarse si la especulación sobre el concepto de museo ha tenido su paralelo en una reflexión sobre el concepto de antología, con el que, como hemos comprobado, tiene semejanzas constitutivas que sobrepasan la convergencia metafórica. Un somero repaso a lo escrito sobre el tema revela que la antología sólo ha sido conceptualizada –y aún así, escasamente- desde una perspectiva crítica. La tradicional concepción ancilar de la antología ha obstaculizado claramente propuestas de índole especulativa –a la manera de Duchamp y Malraux- que profundicen en su estructura, su estatus y su sentido con el propósito de subvertirlos o enriquecerlos de nuevas posibilidades. ¿Es la antología, por ejemplo, un equivalente,

---

<sup>29</sup> De ahí la preeminencia, sobre el museo mismo, de las exposiciones temporales, donde la figura del comisario –equivalente a la del antólogo- organiza el material seleccionado partiendo de un criterio. La *intratextualidad* que caracteriza a las exposiciones temporales cohesionan entre sí a las piezas que la componen con la vocación de servir, así, como medio de reflexión para redimensionar los conceptos establecidos sobre una época, movimiento, género o artista. «*L'Action restreinte (L'acció restringida)* és el títol d'un assaig del poeta Stéphane Mallarmé publicat el 1897. S'hi planteja la naturalesa limitada i concentrada de l'acció poètica, així com la capacitat de l'escriptura per escenificar les tensions entre el que s'idealitza i la quotidianitat. L'exposició *Art i utopia. L'acció restringida* partia de la poètica mallarmeana per revisar alguns moments clau de l'art produït durant les set primeres dècades del segle XX. En aquest recorregut transversal per la història de l'art modern s'abolien els tradicionals antagonismes entre innovació formal i eficàcia política, per demostrar que l'única utopia possible es troba en el llenguatge, en "l'acció restringida" i, alhora, expansiva de l'acte poètic. Marx es reconciliava amb Mallarmé. I una línia de ressonàncies aparentment invisibles unia els escrits del poeta francès amb les obres d'artistes com Odilon Redon, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Marcel Broodthaers i Jeff Wall. L'exposició va aplegar un total de 900 peces –entre dibuixos, pintures, escultures, objectes, instal·lacions, fotografies, pel·lícules, llibres i material documental– amb les quals s'escenificaven relats alternatius de la història de l'art modern», Chevrier, Jean-François, comisario, *L'Action restreinte / L'acció restringida*, Musée des Beaux Arts de Nantes (2005) / Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) (2004).

con respecto a la noción de biblioteca, de lo que es el *Museo Imaginario* de Malraux respecto a las colecciones de escultura de los museos, con todo lo que ello implicaría? El hecho de tratarse de una colección fragmentaria, ¿supone una merma o, por el contrario, la descontextualización y reescritura es el punto de partida, como pensaba Goethe al analizar la cuestión del museo del Louvre, de una nueva epistemología de lo literario? La antología móvil de Duchamp, ¿tiene su equivalente en la antología de la obra de un autor? En cuanto a la valoración crítica de la poética de una época, un movimiento, un género o un autor, ¿qué consecuencias tiene la relectura de las obras más significativas –o de los fragmentos de dichas obras- dentro de una estructura *intratextual* como es la antología? Los mismos autores, ¿han intentado hacer de la antología algo más que un medio de almacenaje y difusión de su obra? Ruiz Casanova ha puesto en cuestión, no obstante, la metáfora que equipara antología y museo:

Asumir que una antología es un museo, o equivale a la función de éste, supondría que los antólogos deberían contar con una de las pocas certezas que casi nunca operan en sus libros: la certeza de la reedición y de la relectura, de su pervivencia como libro a lo largo del tiempo, la adquisición –en definitiva- del estatuto de clásico, tantas veces imposible para este tipo de literatura (2007:170).

Las eventuales aportaciones que a la noción de antología podrían hacerse desde perspectivas filosóficas o creativas, por tanto, están por tratar. Son válidos los contextos en los que con más profundidad y relevancia ha sido estudiada hasta el momento -la Literatura Comparada y la cuestión del canon-, pero tendría que incidirse, no obstante, en aproximaciones inéditas que abrieran el campo de especulación, sin renunciar, evidentemente, a las aportaciones anteriores. Uno de los propósitos sería perfilar progresivamente la idea de la antología como formato autónomo –pero no por ello desvinculado del proceso de difusión y recepción de toda obra literaria- capaz de ser objeto de conjeturas creativas o filosóficas y no sólo de referencias desde otras áreas de estudio en las que sólo cumple un cometido en buena parte instrumental.

**2.2. CONTEXTOS PARA EL ESTUDIO DE LAS ANTOLOGÍAS: *WELTLITERATUR* Y CANON.** Los dos contextos más comunes y productivos para el estudio de las antologías han sido, hasta el momento, el ámbito de la Literatura Comparada y el debate sobre la cuestión del canon. En ambos campos, no obstante, la antología es menos un objeto de

estudio por sí misma que un instrumento al servicio, respectivamente, de análisis comparatistas y de controversias sobre la construcción de jerarquías literarias en relación con variables históricas, sociales o políticas. La propuesta que aquí se ofrece, sin renunciar a las valiosas contribuciones que se han hecho desde las mencionadas áreas de estudio, pretende vincularla, como formato, con la *poética de la lista*, con la que se advierten concomitancias estructurales y de significado que hacen especialmente fructífera dicha vinculación.

La Literatura Comparada, en cuanto escuela crítica cuyo fundamento es «la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o, si se prefiere, entre lo particular y lo general» (Guillén, 2005:29), halla en la antología un género naturalmente afín. No sólo la antología entendida como formato que remite a un conjunto de textos sino también –sobre todo, quizás- a la idea de selección de una serie de obras individuales y no fragmentadas que, como grupo, conforman una muestra de los varios tipos de recurrencias que son el motivo de estudio y de justificación de dicha disciplina. La idea profundamente ecuménica, pues, de una *biblioteca del mundo*<sup>30</sup> que represente aquella «[...] literatura que sirve de lazo de unión entre las literaturas nacionales y, por tanto, de las naciones entre ellas, para el intercambio de los valores ideales. [...] una conversación internacional<sup>31</sup>, complemento mutuo de los valores del espíritu» (De Torre, 1956:281). Se trasluce, así, en los presupuestos más sustanciales del comparatismo, una clara vocación filosófica relacionada con la reflexión en torno a la noción de una globalidad que trasciende lo meramente cultural. Una globalidad del espíritu humano, manifestada en las convergencias transversales de toda índole que se observan entre las diferentes literaturas del orbe:

No tocaré el problema anteriormente anunciado [la tensión entre lo particular y lo general] sino de forma preliminar y tentativa, proponiéndolo a mis lectores. Más que de un marco de los estudios comparativos se trata de un horizonte –el del crítico e historiador esta vez-, una condición de la cultura moderna, un tema de reflexión final. Aludo a algo como una inquietud y un ámbito de pensamiento que dieran todo su sentido a la polaridad de lo local y lo universal: el debate entre la unidad y la multiplicidad; o, si se prefiere, entre monismo y pluralismo (Guillén, 2005:37).

---

<sup>30</sup> Algo así como «toda creación literaria capaz de interesar a todos» (Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, 1957-1974, 4 vols., citado por Guillén (2005:63).

<sup>31</sup> Guillén rechaza el término *internacional*, a pesar de su inteligibilidad, por considerarlo en exceso dependiente de «la actitud o postura del observador» (2005:27). Prefiere, en su lugar, el uso del término *supranacional*, al que aquí siempre nos remitiremos.



La tentativa filosófica del comparatismo por encontrar un sentido orgánico al universo por medio de la observación y análisis de las concordancias que se dan por igual entre manifestaciones literarias pertenecientes a todas las culturas del mundo hunde sus raíces en el programa romántico. En efecto, el Romanticismo, en su vertiente filosófica, sintió como inequívoca la unidad de cosmos y psique. Trató de reparar la escisión cartesiana, que había encontrado en la metafísica kantiana –que precedió al Romanticismo y que fue, a la par, su fermento y su principio, siquiera por corrección o por oposición- una solución aparente pero insatisfactoria, que no respondía al anhelo de cohesión que fundamentaba su programa:

La búsqueda de orden y significado unificadores seguía siendo capital para los románticos, pero en esa tarea los límites del conocimiento humano se expandían más allá de los límites impuestos por la Ilustración, y se consideraba que para el conocimiento auténtico era necesario un abanico más amplio de facultades humanas. La imaginación y el sentimiento [la expresión artística, por ende] se unían a los sentidos y a la razón para producir una comprensión más profunda del mundo. En sus estudios morfológicos, Goethe buscaba tener experiencia de la forma arquetípica o esencia de cada planta y cada animal mediante la saturación de la percepción objetiva con el contenido de su propia imaginación. [...] Los historiadores Vico y Herder<sup>32</sup> [...] creían que la tarea del historiador consistía en sentir en sí mismo el espíritu de otras épocas gracias a la empatía de “sentido histórico”, en comprender desde dentro gracias a la imaginación empática. Hegel, por medio de una “lógica de la pasión”, distinguía en los vastos datos de la historia un significado racional y espiritual que lo cubría todo. Coleridge escribió [...] que “el poder de la imaginación” del artista daba al hombre la capacidad de captar cosas en su integridad, de crear y dar forma a un todo coherente a partir de elementos dispersos. [...] En efecto, para muchos románticos la imaginación era, en cierto sentido, la totalidad de la existencia, el verdadero fundamento del ser, el medio de todas las realidades. Al mismo tiempo impregnaba la conciencia y constituía el mundo (Tarnas, 2008:465).

---

<sup>32</sup> Comúnmente citados, junto a Voltaire o Hamann, como precursores de la idea de una literatura del mundo: «Una nueva periodización y calificación profunda de la historia, por parte de Vico, basada en saberes filológicos, supera la mera oposición binaria entre antiguos y modernos. Más concreto, Herder no acepta el esquema histórico de Winckelmann, cuya obra *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) confirma la hegemonía del arte griego. Para Herder cesan de ser aplicables al presente, a sus variadas formas culturales, las normas propias de otros tiempos» (Guillén, 2005:49).

Destaca, en el programa romántico, una fuerte convicción de variedad en la unidad en lo que respecta a la aprehensión del universo. Un pluralismo monista, si se consiente el oxímoron. La intuición de una unidad que se enuncia en la diversidad de los fenómenos del mundo, no sólo naturales sino, sobre todo, imaginativos, en los concernientes al arte, a la literatura en particular, como máxima expresión de la psique romántica. Recuérdese el eco que de dicha intuición hay en el pensamiento de un trascendentalista como Emerson, impresionado por la sensación de que una sola persona escribió toda la literatura. El poeta Percy B. Shelley y el crítico y antólogo Francis Turner Palgrave se refirieron, a su vez, a la idea de un *Poema* del que todos los *poemas* escritos en el presente, el pasado o el futuro serían fragmentos o episodios<sup>33</sup>. Goethe será quien, partiendo de este programa, desarrollará su propia filosofía, la denominada *Naturphilosophie*<sup>34</sup>, «movimiento [...] que luchó por unificar la observación empírica y la intuición espiritual en una ciencia de la naturaleza más reveladora que la de Newton, una ciencia capaz de captar las formas arquetípicas orgánicas de la naturaleza» (Tarnas, 2008:476).

Será Goethe, asimismo, quien llevará el programa romántico de unidad en la variedad al terreno de lo literario. Una transición que, por otra parte, debe ponerse en paralelo con la reflexión llevada a cabo por el artista y pensador alemán a propósito de la gestación del museo del Louvre. A esta unidad que Goethe quiso encontrar en la variedad literaria del mundo la denominó *Weltliteratur* o *literatura del mundo*, que corresponde con exactitud, en su intención, a la afirmación de Longfellow: «Lo mejor de los grandes escritores no es lo nacional, sino lo universal» (De Torre (1956:286).

El propio Goethe explicita, en la conversación con Eckermann del 31 de enero de 1827, el principio de su tesis: el advenimiento de una época en que las literaturas nacionales se amalgamarán en una literatura universal que no se limitará a un solo modelo de país, época, autor o género. Se advierten, en la profecía de Goethe, las directrices de su programa ético y estético: la necesaria superación de lo nacional en favor de lo universal, la decisiva contribución de los medios de difusión y recepción de las obras literarias en cuanto transmisores de las mismas de un país a otro, la sincera admiración por lo ajeno como llave para establecer un enriquecedor diálogo con lo

---

<sup>33</sup> Shelley, P. B., *A Defence of Poetry* (1821). Turner Palgrave, F.: «[...] as episodes to that great Poem which all poets, like the co-operating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world» (prólogo a *The Golden Treasure of the best songs and lyrical poems in the English language*, Boston, 1869).

<sup>34</sup> Cfr. Hadot, P., *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Madrid, Siruela, 2010.

propio y, finalmente, el error de partir de un modelo de excelencia, lo cual implicaría posicionarse en un punto de vista que desvirtuaría la imprescindible horizontalidad de modelos que sustenta la filosofía de la *Weltliteratur*. De ahí que, en primer lugar, rechace de plano el patriotismo en lo que tiene de exaltación de una determinada imagen de lo nacional en detrimento de lo foráneo: «Llamo nacionalismo literario», escribe al respecto Louis Dimier, «al sistema que en una literatura propone a la admiración no lo hermoso o lo verdadero que en ella se encierra, sino la fidelidad a la imagen de la nación de donde emana» (De Torre, 1956:287).

De ahí, también, el interés de Goethe y de sus contemporáneos por aquellos medios que hemos dado en llamar, anteriormente, *transductores*, es decir, transmisores de todo tipo que son los agentes responsables de la difusión y recepción de las obras literarias dentro y fuera de los países que las producen. Es aquí donde habría que ubicar el papel de las antologías, junto a revistas o, por ejemplo, memorias y libros de viajes, además de las traducciones, auténtica piedra angular de un programa que aspire con eficiencia a merecer el apelativo de literatura del mundo. «Desde fines del siglo XVIII y sobre todo en el XIX, el historiador de la literatura, el traductor y el antólogo se configuran como verdaderos especializados» (Núñez, 1959:258) que difuminan los límites cronológicos y geográficos entre literaturas:

Es indudable que la corriente de intercambios se hace más intensa cada día, que gran número de obras traspasan rápida y fácilmente sus límites nativos, al punto que junto a la ciudad propia de cada literatura ha llegado a levantarse un barrio peculiar que pudiéramos llamar la Internacional de las Traducciones. Pero es evidente también que en la elección de sus habitantes suelen influir factores muy aleatorios, en su mayor parte de índole no puramente cualitativa, en definitiva, extraliterarios: desde el predicamento político y económico que en un momento dado gozan algunos países [...] hasta el espejismo que otros pasajeraamente puedan irradiar [...] O bien, más valederamente [...] puede apoyarse en el auge que rotatoriamente disfrutaban ciertos géneros (De Torre, 1956:283).

A lo que se añadiría la influencia que en la circulación de cierta literatura tienen los medios de comunicación, que, en muchas ocasiones, ejercen como árbitros del gusto más dudoso. Cabe resolver, pues, el dificultoso encaje entre el universalismo y las realidades sociales, económicas o políticas que poco o nada tienen que ver con lo artístico o lo espiritual. En la línea de la República de las Letras a la que aspiró una

parte de la intelectualidad ilustrada<sup>35</sup>, el proyecto goethiano vindicaba un *patrimonio común* de la humanidad. La noción de una manifestación de lo poético –del *Dichtung* o conjunto de creaciones surgidas de la invención literaria, que no necesariamente ha de ser exclusiva del verso- en todas las partes y en todas las épocas del mundo. Noción ajena tanto al cosmopolitismo de postín como, sobre todo, a cualquier implicación de naturaleza política. Porque, a pesar de ser un proyecto de posguerra<sup>36</sup> que buscaba, tras la discordia europea consustancial a las guerras napoleónicas, una concordia pacífica y ecuménica a través de una hermandad profunda y significativa en lo artístico, la *Weltliteratur* negó, de principio, todo carácter político a sus intenciones. «En este sentido es quizá donde más abiertamente discrepa Goethe de los románticos alemanes, quienes con sus doctrinas, fundadas en el *Volksgeist*, en el espíritu nacional, habíanse orientado contrariamente hacia el estudio y exaltación de una *Nationalliteratur*» (De Torre, 1956:281). Se trata de buscar lo común en lo mejor de lo propio y de lo ajeno, estableciendo puentes por los que transitar un territorio no parcelado del que puede considerarse y sentirse miembro de pleno derecho cualquier ciudadano del mundo, y cuya más preclara manifestación se halla en aquellas obras artísticas que participan de una serie de valores transversales, sin jerarquías, que delatan la certeza de un trasfondo espiritual compartido. Así pues, la *Weltliteratur* de Goethe anticipa, define y es, a la vez, raíz y anhelo del mejor comparatismo:

[...] el comparatismo culmina en la identificación, ordenación y estudios de estructuras supranacionales y diacrónicas. Las llamo estructuras porque los conjuntos bajo consideración hacen posible la puesta en relieve no de términos únicos sino de opciones, alternativas, oposiciones, discrepancias y otras interrelaciones compuestas, al interior de un mismo campo, de elementos dispares. Si estas estructuras resultan del examen de más de una civilización, o de un número suficiente de culturas diversas, son a todas luces supranacionales. Y estas estructuras se nos aparecen asimismo como diacrónicas en la medida en que abarcan periodos históricos diferentes (Guillén, 1985:417).

---

<sup>35</sup> «Reunir en una sola confederación todas las repúblicas particulares en que la República de las letras es divisible hasta nuestros días» (Abate Prévost, en Marino, A., «Où situer la littérature universelle», *CaRoEl*, 1975, p.71).

<sup>36</sup> Cfr. Toulmin, S., *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, Barcelona, Península, 2001. Toulmin incide con acierto en la importancia de los proyectos individuales o colectivos que en épocas de preguerra, guerra o posguerra, vindican la relativización de lo local en favor de una visión más amplia como cimiento de la concordia universal. Así, el escepticismo de Montaigne que sucede a las guerras de religión que asolaron Europa. Recordemos, aquí, el proyecto de preguerra y entreguerras del *Mundaneum* de Paul Otlet, al que nos hemos referido en su momento.

Cabe preguntarse -en el contexto de estudio propio de la literatura comparada, de una *Weltliteratur*- ¿qué papel desempeña una antología? Desde la perspectiva ancilar que hace de la antología un formato instrumental, considérese la doble naturaleza de toda antología. Por una parte, se trata, en lo que respecta al antólogo, de un formato sincrónico, individual y local. Por otra, si se refiere a los textos seleccionados que la componen, se hablaría de un formato diacrónico, plural y universal. Valga como ejemplo, una selección suficientemente amplia de cuentos fantásticos. Por un lado, se tendrá la visión del antólogo, a través de cuya perspectiva se podrá acceder a su poética de lo fantástico, bien como creador o lector, bien como representante autorizado de una generación de creadores o lectores. Por otro, un abanico de muestras donde llevar a cabo el análisis comparativo que identifique las recurrencias supranacionales que den fe de la universalidad del género fantástico. Asimismo, la antología posibilita y concretiza aquella *internacionalización del gusto* que es la base y la razón de ser del programa auspiciado por la *Weltliteratur* de Goethe. La antología es el medio por excelencia para dar a conocer las múltiples manifestaciones de un tema o motivo a lo largo y ancho de la historia de la literatura. Pone en manos del lector la diversidad de un panorama literario. Permite entablar una ponderada discusión crítica que, partiendo de la unicidad -como individuo o como miembro de una cultura- llegue, a través de la comparación y, sobre todo, de la constatación de un mismo acervo común, a una noción global del hecho literario. En una vertiente filosófica, apuntará, como se ha señalado, a la idea de un espíritu universal que concretiza su potencial en manifestaciones artísticas de índole plural.

Partiendo de dicha perspectiva, sería estimable un esfuerzo orientado a indagar aquellas significaciones del concepto de antología que rebasan el papel ancilar que ésta cumple en el ámbito de lo literario para adentrarse en las implicaciones que pueda tener en los ámbitos de lo creativo y lo filosófico. Tentar una reflexión especulativa semejante a la que Goethe, Duchamp y Malraux, entre otros, llevaron a cabo a propósito de los museos, con quienes la antología, tal como se ha señalado, comparte tres características que la convierten en un objeto de estudio especialmente susceptible de consideraciones de índole teórica: la naturaleza colectiva, el proceso de reescritura y la lógica del montaje *intratextual*. Ver, en la estructura de una antología, el correlato formal de una aprehensión del conocimiento sustentada, como la *Weltliteratur* de Goethe, en la noción de variedad en la unidad, raíz y justificación de los estudios comparatistas. Este contexto de estudio resulta el marco óptimo para una aproximación a la antología desde

presupuestos que prescindan, en la medida de lo posible, del consabido perfil instrumental. La antología se revelaría, entonces, como un fecundo recurso teórico que, desde el ángulo de lo literario, articularía una posible respuesta a la compleja cuestión de la tensión entre lo finito y lo infinito, la unidad y la variedad, el límite y la licencia, la *reducción a medida de lo demasiado*, aquel *multum in parvo* tan caro a la tradición hermética.

La Literatura Comparada también se ha ocupado de la antología como un medio de transmisión de la obra literaria que, en consecuencia, participa plenamente en la construcción del hecho cultural:

No es subestimable el papel de las antologías en el devenir de las letras. El antólogo en bastantes casos no se reduce a reunir los materiales venidos del pasado, infundiéndoles vida presente. Su obra dispone, propone y lanza unos conjuntos y unas normas hacia su carrera futura, como por ejemplo unos géneros, unos temas, unas formas, o una concepción del quehacer poético. El antólogo convierte la diacronía en una sincronía que suscita y sostiene futuras diacronías (Guillén, 1998:331).

Una antología –y, por extensión, un antólogo– son agentes activos en toda formulación de la «literatura como institución» (Guillén, 1998:330). Es desde esta perspectiva desde la cual la antología entra a formar parte del debate sobre la cuestión del canon, un contexto de estudio donde se pretende dirimir la naturaleza y pertinencia de un elenco ejemplar que sirva como referente modélico para la jerarquización de las obras literarias. Es cierto que canon y antología comparten la idea de selección, pero no deben confundirse. El canon implica una noción de autoridad que la antología no tiene por qué compartir. Más exacto sería decir que la antología es el molde formal en el que suele materializarse el canon. Es, por así decirlo, aquella estructura que lo acoge, que le da visibilidad y que, precisamente por ello, asimila su naturaleza. De manera que, de la antología, puede afirmarse lo que Harris (1991) apunta como eje central del debate sobre la cuestión del canon:

Cualesquiera que sean las funciones que rigen las selecciones, es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos (Sullà, 1998:56).

Es decir, que la antología, en el contexto de estudio referido, funciona como un agente cultural sujeto a variables no literarias –históricas, sociales, ideológicas, etcétera– que la condicionan en mayor o menor grado. De lo cual se deduce que el interés de la antología residirá no tanto en los textos que la integran como en quién, por qué y desde qué circunstancias decide la inclusión o exclusión de los mismos. Se convierte, así, en un documento oblicuo de un voluntario o involuntario pero, en todo caso, insoslayable, posicionamiento histórico, social, político, etcétera. Importará el tipo de lectura que el antólogo, en su dimensión de lector, lleve a cabo. Debe delimitarse con precisión *el horizonte de expectativas*<sup>37</sup> desde el cual la realiza, así como la limitación que, en su dimensión de crítico, le imponen el conjunto de variables no literarias en la que está inmerso: la accesibilidad de que dispone a las producciones literarias del pasado, presente y futuro o, por ejemplo, su vinculación consciente o inconsciente con determinados factores extraliterarios como la raza, el sexo o la orientación política. Ha sido desde los presupuestos críticos de los *Cultural Studies* y *Post-colonial Studies* desde donde más vehementemente se ha insistido en dicho extremo, remarcando la exclusión de aquellas obras literarias pertenecientes a minorías raciales, sexuales o ideológicas tradicionalmente marginadas que no encuentran su lugar en las selecciones canónicas. Desde dicha perspectiva, se explica la proliferación, a partir de la radical relativización de los referentes culturales que supuso la crisis posmoderna, de antologías consagradas a las producciones literarias específicas de las mencionadas minorías:

El predominio del concepto kuhniano de *paradigma* en el discurso actual es típico del pensamiento posmoderno, que refleja una conciencia crítica de la naturaleza fundamentalmente interpretativa de la mente. Esta conciencia no sólo ha afectado al enfoque posmoderno de las cosmovisiones culturales del pasado y la historia de las cambiantes teorías científicas, sino que ha influido en la autocomprensión posmoderna misma, al alentar una actitud más empática hacia los puntos de vista reprimidos o no ortodoxos y una visión más autocrítica en relación con los puntos de vista establecidos (Tarnas, 2008:500).

A la luz del debate sobre la cuestión del canon, las antologías se revelan como un género en apariencia incompatible con el idealismo de una propuesta como la *Weltliteratur* de Goethe, fundamentada en la certeza de una imposición natural e

---

<sup>37</sup> «Conjunto de gustos, deseos y preferencias de los posibles lectores o público al que va dirigida una obra», Estébanez Calderón, D., *op.cit.* Cfr. Jauss, H.R., *op.cit.*

indiscutible de las obras por sí mismas a causa de una inmanente excelcitud. Tampoco parece casar del todo con las premisas comparatistas. Así lo entiende Kermode (1979) al afirmar que «el éxito de la literatura comparada en el mundo académico ha sido real pero limitado, en parte porque no encaja fácilmente en los sistemas burocráticos que dan fuerza a las decisiones institucionales» (Sullà, 1998:103). Se problematiza la objetividad de los medios de transmisión de las producciones literarias, tales como revistas, traducciones o antologías, entre otros, por la estrecha relación que necesariamente mantienen con las instituciones públicas o privadas que no siempre los rigen desde una noción de calidad o de interés cultural general.

En tal estado de cosas, Guzmán Moncada señala la conveniencia de recurrir a «la estrategia *polisistémica*» por considerar que «sería de una gran ayuda para el análisis de las antologías porque se enfocaría tanto en la revisión de los textos en sí [...] como en la determinación de las normas y modelos que las orientan» (2000:23). Debemos a Even-Zohar la ecuación que define la estructura de un *polisistema*:

Un *consumidor* puede consumir un *producto* producido por un *productor*, pero para que el producto pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un *repertorio* común, cuya utilización está delimitada, determinada y controlada por una *institución* y por un *mercado* que permita su transmisión (Iglesias Santos, 1999:30-31).

Sin duda, ha sido Bourdieu (1995) quien, desde un ángulo sociológico, mejor ha asumido la noción de *polisistema* de Even-Zohar. En el esquema de Bourdieu, el proceso de legitimación de la obra literaria –esto es, el recorrido de la obra literaria desde una periferia inicial hasta alcanzar una posición central a través de una serie de campos intermedios- depende en gran medida de la producción de valor de que es capaz o, cuando menos, de la creencia en dicho valor. Tiene lugar, así, una laboriosa maniobra en pos del centro, donde la obra literaria, consagrada, adquiere un estatus de capital inmaterial simbólico para quienes son capaces de reconocerla como parte integrante de una jerarquía canónica previa y artificialmente establecida por ciertos sectores sociales con el fin de apropiarse de los privilegiados réditos culturales que se derivarán del acceso a la misma. En esta auténtica institucionalización del hecho literario intervienen activos que favorecen o dificultan la consagración de las obras. La serie de «individuos o grupos que compiten por el monopolio de la legitimidad literaria [...] todo el conjunto



de agentes o instituciones que ostentan el poder de la consagración literaria» (Bourdieu, 1995:333-334). Aquí debe ubicarse la función que las antologías cumplen, como activos del mencionado proceso, en la teoría de Bourdieu, junto a, entre otros, la inauguración de estatuas o placas dedicadas a los autores, la nomenclatura de calles, la creación de sociedades conmemorativas, la inclusión por orden gubernamental en programas académicos o la concesión de premios.

García Morales concluye que:

[...] hoy por hoy parece inevitable que cualquier acercamiento a la antología se haga desde la discutida y casi omnipresente cuestión del canon» y se refiere a la irrupción de cánones heterodoxos –así como de sus correspondientes antologías- que responden «a las demandas de representación de grupos sociales, étnicos y sexuales minoritarios, marginados, reprimidos u olvidados (2007:16-17).

Por su parte, Achúgar se refiere, en el título de un clarificador artículo, al «poder de la antología / la antología del poder» y señala cómo a pesar de una confirmada presencia a lo largo de la historia de la literatura, «es en la modernidad que la antología desarrolla al máximo su poder» (1989:56).

De especial interés resulta, no obstante, la singular posición de quien es, sin duda, el máximo responsable del florecimiento contemporáneo del debate sobre la cuestión del canon, Harold Bloom. Prácticamente en solitario, Bloom (1994) defiende no sólo la necesidad de un canon referencial y su consecuente manifestación en forma de repertorios antológicos sino que propone, como argumentos de canonización, tres principios tan estimulantes como controvertidos: la lectura hedonista, el juicio exclusivamente estético de las obras literarias y la excelencia individual de los autores. Se trata de un posicionamiento radicalmente subjetivista, impregnado de aquel hondo idealismo que informaba el programa romántico de la *Weltliteratur* de Goethe. «En la práctica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones» (Sullà, 1998:191). Se trata, en definitiva, de un diálogo entre sensibilidades que reconocen de mutuo acuerdo la preponderancia de ciertas obras a las que consideran modélicas en base a una valoración por completo ajena al entorno en que ha sido producida, difundida y recibida. Bloom, contra la idea de la obra literaria como documento o síntoma de lo social, de la historia, de la ideología, etcétera, apuesta por

«una tenaz resistencia cuyo solo objetivo sea conservar la poesía con tanta plenitud y pureza como sea posible» y erige como juez de la excelencia individual de cada autor la propia individualidad de cada lector: «Yo mismo insisto en que el yo individual es el único método y el único criterio para percibir el valor estético» (Sullà, 1998:199). De la propuesta de Bloom se infiere que un canon o la antología en que se articula un canon, no es un instrumento de condicionamiento cultural sino una manifestación vinculada a la idea de la memoria como requisito capital del conocimiento:

La cognición no puede darse sin memoria y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural [...] Está ahí para que lo leas tú y los desconocidos, de manera que tú y aquellos a quienes nunca conocerás podáis encontraros con el verdadero poder y autoridad estéticos de lo que Baudelaire (y Erich Auerbach después de él) llamaba *dignidad estética* (Sullà, 1998:214).

La antología, pues, como espacio privilegiado donde se preserva aquello que de excelso ha sido producido a lo largo de la historia de la literatura. Un formato gracias al cual se prolonga *la lucha de textos* -entre textos mismos y entre éstos y el lector- de la que emana el único y perdurable valor estético de cada obra, aquél que determina su victoria o su derrota en la enconada pugna secular por la mortalidad o la inmortalidad. Esto es, por el recuerdo o el olvido de que depende, finalmente, su canonización. La apuesta de Bloom por una *lectura romántica* tiene la fuerza necesaria para vivificar la relación íntima entre los textos y los lectores, pero el imperativo de naturaleza parcial que comporta la idea de excelencia se antoja incompatible con una aproximación rigurosa al fenómeno de los formatos antológicos, a pesar de la sugestiva vinculación de dichos fenómenos, considerados como depósitos de la memoria, con los procesos epistemológicos. Resulta un tanto inverosímil pensar en una lectura adánica de la herencia literaria, en una selección personal puramente hedonista carente de toda intencionalidad. No ha de desestimarse, sin embargo, la importancia que, desde la perspectiva de Bloom, pueden revestir las antologías consideradas como documentos decisivos en el proceso de educación sentimental y formación estética de los individuos y las colectividades. El objeto de un canon, de una antología, consistiría en satisfacer una quizás innata necesidad humana que requiere, para aplacar la angustia de cierto vacío referencial, la garantía de un repertorio que le asegure unos mínimos de calidad a los que acogerse como lector o como especialista. No es otra la perspectiva psicológica

que señala Mignolo (1991) como raíz del canon: «La formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro» (Sullà, 1998:251). El propio Mignolo indica, no obstante, la conveniencia de deslindar, en los estudios sobre el canon y la antología, aquello que responde a los diferentes y a menudo excluyentes anhelos del lector y del especialista:

Una hermenéutica diatópica nos permitiría disociar el sujeto vocacional del epistémico y, por la misma regla de tres, entender que *nuestro* canon vocacional (como sujeto vocacional) no debería ser la medida de todos los cánones (literarios) como nos invitan a creer, con más frecuencia de la deseable, las historias de la literatura (Sullà, 1998:243).

El canon de Bloom –así como las antologías que ha generado- parece moverse en una difusa y discutible frontera entre el gusto personal y la creencia en la validez objetiva y universal de dicho gusto. Ello enturbia la legitimidad de una propuesta que se torna irresistible por cuanto apela a un imperativo humano que reclama, para sí, espejos de la excelencia, por falsos o parciales que resulten:

Hay que reconocer a Bloom el gesto de reivindicar un tanto a contracorriente el criterio estético y la excelencia artística individual, de los que, por inasibles y problemáticos que resulten, por difícilmente explicables y consensuales que sean, pues con ellos abandonamos el ámbito del conocimiento para adentrarnos en el de la sensibilidad, no se puede prescindir (García Morales, 2007:18).

Acaso resulte imposible, en el debate sobre la cuestión del canon, llegar a una solución de compromiso entre los diferentes extremos, dada la manifiesta oposición que enconadamente los enfrenta. Ruiz Casanova se muestra crítico con los críticos del canon y de Harold Bloom:

Así pues, si el concepto de canon literario merece ser puesto al lado del proceso antológico, porque, en definitiva, éste es su esencia, y si la teoría del canon enunciada por Bloom tiene la solidez que con creces demuestra, ¿a qué semejante *misreading*, practicado indiscriminadamente sobre su libro? [...] De algún modo hay que decir, de una vez por todas, que el concepto de canon defendido por cada cual delata, prioritariamente, una manera

de *hacer* o de escribir la Historia de la Literatura, y sólo muy en segundo término, cuando se da –y no siempre se da-, una forma de leer y de releer la literatura (2007:146).

Tener en cuenta las producciones literarias de las minorías emergentes es, en muchas ocasiones, incompatible con los criterios de excelencia que reclama Bloom. A lo que, además, debe añadirse el papel que tanto el canon como las antologías –en cuanto selecciones- juegan en la construcción del hecho cultural. Para Pozuelo Yvancos (1995), «la definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se autopropone como espacio interno, con un orden limitado y delimitado frente al externo, del que sin duda precisa» (Sullà, 1998:226). Elenco que, asimismo, carece tanto de la uniformidad como de la estabilidad –por ser un conjunto en permanente mutación- que requiere la fijación del arquetipo literario referencial al que se aspira desde ciertas posturas críticas. Pozuelo Yvancos concluye, así, que «todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula» (Sullà, 1998:236). Se puede concluir que las antologías, en definitiva, se nutren tanto de lecturas hedonistas como de lecturas normativas pertenecientes al canon o a los cánones que desde la periferia, la heterodoxia o la reivindicación política, social o histórica operan sobre el canon oficial con el fin de rectificarlo. Son repertorios mixtos en los que no extraña un fenómeno de trasposición de lecturas: se institucionalizan lecturas de raíz hedonista y, a la vez, se descubren posibilidades hedonistas en lecturas que hasta entonces se consideraban meramente normativas. En las antologías se produce un constante viaje de ida y vuelta entre un quizás utópico canon universal y un cambiante canon personal. Es en dicho vaivén donde reside una parte de la singularidad que las caracteriza. De ahí, también, el difícil encaje de la antología en un único contexto de estudio. Tal como se ha visto, tanto la Literatura Comparada como la cuestión del canon ofrecen perspectivas válidas pero no por ello definitivas ni excluyentes a la hora de aproximarse al fenómeno que nos ocupa. La naturaleza particular de la antología parece reclamar un sincretismo de perspectivas que desemboque en un contexto de estudio amplio en el que tengan cabida enfoques disímiles. En este sentido, es oportuno vincular la antología con una *poética de las lista*.

**2.3. LA ANTOLOGÍA COMO LISTA.** Debe definirse, en primer lugar, qué es una lista. Formalmente, una lista es una enumeración. Esto es: una adición o presentación

sucesiva de realidades vinculadas entre sí como elementos integrantes de un conjunto. La enumeración es, junto a la *congeries*, uno de los modos de la *acumulación*, figura de pensamiento consistente en la agregación de una secuencia de palabras, sintagmas o proposiciones que por su significado remiten a un ámbito conceptual común. El uso de la *congeries*, no obstante, suele preferirse, dada la recurrencia significativa de los elementos que la integran, en el realce enfático de los términos de una descripción, sea ésta de persona, cosa, lugar o acontecimiento, mientras que se recurre a la *enumeración* en aquellos casos en los que se requiere una simple enunciación de los elementos que componen una serie. La *acumulación* es uno de los recursos propios de la *amplificación oratoria*. También lo son la *epímone* o iteración intercalada de un término con la voluntad de recalcarlo, la *expolición* o repetición de un mismo pensamiento bajo formas de expresión diferentes y la *conmoración* o apelación reincidente dirigida al receptor con el fin de que fije su atención en una idea. El efecto de demora e insistencia que producen los mencionados recursos tiene por objeto poner de relieve aquello que constituye el meollo conceptual de un texto escrito u oral.

Por una parte, y según el tipo de conjunto que enumeran, las listas pueden ser *prácticas* o *poéticas*. Las primeras «se refieren a objetos del mundo exterior y tienen el objetivo puramente práctico de nombrarlos y catalogarlos» (Eco, 2009:113)<sup>38</sup>. Son, pues, referenciales. Por ejemplo, la lista de todos los palacios del Gran Canal de Venecia. Además, no son alterables, por cuanto representan un catálogo que no admite la inclusión de elementos que no forman parte del conjunto que enumeran. Así, en el mencionado ejemplo de los palacios del Gran Canal de Venecia, resultaría ilógico incluir un palacio del río Arno de Florencia. Sin embargo, no son listas finitas, sino «infinitamente prolongables» (Belknap, 2004:31)<sup>39</sup>. De añadirse nuevos palacios, la lista de los palacios del Gran Canal de Venecia podría ampliarse progresivamente con el propósito de enumerar, en cada momento, todas y cada una de las nuevas incorporaciones del conjunto. Para Belknap (2004), las listas prácticas son, por lo tanto, listas abiertas, frente a las listas poéticas, que son listas cerradas, dado que están sujetas a las restricciones propias del formato literario a través del cual se materializan. Una lista que se materialice en el formato de un soneto para enumerar los atributos de un príncipe renacentista, por ejemplo, tendrá que limitarse forzosamente a los catorce

---

<sup>38</sup> Para la definición de *lista*, así como para la más amplia definición de la *poética de la lista*, se seguirá el excelente y pionero estudio de Eco, con las matizaciones que se indicarán en cada momento.

<sup>39</sup> Belknap llama *listas literarias* a lo que Eco llama *listas poéticas*.

versos que componen dicha estrofa, así como respetar las rimas y ritmos propios de la misma. Para Eco (2009), sin embargo, las listas prácticas son listas cerradas o finitas, porque las nuevas incorporaciones no son una prolongación de la lista ya existente sino, simplemente, una nueva lista, de manera que el resultado es una sucesión de listas independientes, mientras que las listas poéticas, a pesar de las restricciones formales, pueden continuarse hasta el infinito, dado que su propósito no es referencial sino artístico. Basta con acogerse a una forma literaria no limitada. Cita como ejemplo de lista poética susceptible de haberse continuado hasta el infinito la tirada de versos homérica que cataloga las naves aqueas en la *Iliada*. Ahora bien, el propio Eco advierte de que la distinción entre lista práctica y poética es más una convención académica que una realidad. «Lo que distingue una lista poética de una lista práctica es sólo la intención con que la contemplamos» (2009:371). Así, la lista de palacios del Gran Canal de Venecia, siendo una lista práctica, puede ser, dependiendo de la intención de quien la recite, una verdadera lista poética de carácter profundamente evocador. Weinberger<sup>40</sup> ha demostrado lo que de insospechadamente poético se esconde en la simple enumeración de los libros que componen un catálogo de antiguos libros chinos, haciendo de una lista que, en principio, era puramente práctica –un listado bibliográfico–, una lista poética por la sola virtud de una *lectura intencionada*. Quizás convendría distinguir, entonces, entre listas *parciales* o *totales*. En una lista total, el número de elementos listados y el número de elementos del conjunto al que remite sería el mismo, mientras que en una lista parcial el número de elementos del conjunto al que remite siempre sería superior al número de elementos listados, por decisión voluntaria o por la imposibilidad de nombrar todos los elementos de un conjunto dado su carácter *virtualmente infinito*<sup>41</sup>.

Por otra parte, las listas pueden ser *congruentes* o *incongruentes*. Las primeras presentan un «criterio de ensamblaje» que da lugar a una «presión contextual» (Eco, 2009:116) que cohesiona el conjunto. No importa el tipo de criterio, sino la certeza del mismo. Así, Eco habla de criterios aparentemente absurdos pero que no dejan de funcionar en listas congruentes, como el «inventario de objetos arrinconados en el sótano de una facultad de medicina» (2009:116). Una lista práctica, entonces, «nunca es

---

<sup>40</sup> «La estantería en la nube», en Weinberger, E., *Las cataratas*, Barcelona, Duomo Ediciones, 2012.

<sup>41</sup> En la antigüedad clásica se recurrió de forma recurrente, en el caso de las listas parciales, al topos de la indecibilidad: «Frente a algo inmensamente grande, o desconocido, de lo que aún no se tiene suficiente conocimiento o de lo que no se sabrá nunca nada, el autor nos dice que es incapaz de decir y, por tanto, propone muy a menudo una lista como *specimen*, ejemplo, alusión, dejando que el lector imagine el resto» (Eco, *op.cit.*, p.49).

incongruente, siempre que se identifique el criterio de ensamblaje que la regula» (116). Diríamos lo mismo de una lista parcial o total. Por el contrario, serán incongruentes aquellas listas que carezcan de dicho criterio, resultando en conjuntos deslavazados en virtud de la nula cohesión que los caracteriza. Schumann<sup>42</sup>, a propósito de la congruencia o incongruencia de una lista, realizó una útil distinción entre *enumeración conjuntiva* y *enumeración disyuntiva*:

Una enumeración conjuntiva [...] reúne cosas distintas cuyo conjunto adquiere coherencia porque son vistas por el mismo sujeto o consideradas en un mismo contexto; la enumeración disyuntiva, por el contrario, expresa una ruptura, una especie de esquizofrenia del sujeto que percibe una secuencia de impresiones disparatadas a las que no logra proporcionar unidad alguna. En este sentido Spitzer<sup>43</sup> [...] se inspiraba en la noción de enumeración disyuntiva para formular su concepto de enumeración caótica (Eco, 2009:321-323).

En las listas que, formalmente, se identifican con una enumeración caótica, el autor «se complace en representar lo absolutamente heterogéneo» (Eco, 2009:321). Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto la enumeración caótica es posible. Esto es, si es realmente posible prescindir por completo de un criterio de ensamblaje, por oscuro que sea. Y por oscuro nos referimos, por ejemplo, a que sea fruto del subjetivismo radical de quien compone la lista, tal como suele ocurrir en numerosas listas poéticas donde la suma de elementos del conjunto parece no responder, en principio, a ningún lazo común objetivo. Al respecto, Eco cita casos de listas poéticas que adoptan una apariencia de enumeración caótica pero que, en realidad, siguen un criterio de ensamblaje tan peculiar como el placer de lo fonético<sup>44</sup>, donde la intensa gustación derivada de la rica sonoridad de, sobre todo, nombres propios o comunes, así como de cualquier otro tipo de palabra, es lo que otorga cohesión al conjunto, a partir de lo cual distingue entre «listas centradas en el *significado* y listas centradas en el *significante*» (2009:324).

---

<sup>42</sup> Schumann, D.W., «Enumerative Style and His Significance in Whitman, Rilke, Werfel», en *Modern Language Quarterly*, junio 1942.

<sup>43</sup> Spitzer, L., *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1945.

<sup>44</sup> El poema de Nanni Balestrini, «Oh qué maravilla la señorita Richmond» (1974-1977), donde «sólo importan las aliteraciones aun a costa de acuñar adjetivos que no son propios del léxico italiano» (Eco, 2009:324 y 343-344).

Asimismo, cabe recordar que la búsqueda de un criterio de ensamblaje que cohesionara la diversidad del saber global mediante la necesaria presión contextual fue uno de los fundamentos de la epistemología barroca, que vio en la abrumadora heterogeneidad del mundo que le fue contemporáneo una verdadera enumeración caótica, una lista incongruente, para cuyo aparente desorden ideó complejas construcciones con el fin de remedar un orden que volviera comprensible y accesible el conocimiento universal. «Sólo la mentalidad barroca, con su gusto por lo desmesurado y lo extraordinario, podía concebir estructuras enciclopédicas que enumerasen propiedades infinitas» (Eco, 2009:233). Dichas estructuras se basaron, a menudo, en el concepto de la analogía. La mentalidad barroca se complació en el descubrimiento de relaciones esotéricas entre los elementos del mundo con el propósito, por así decirlo, de sacar a la luz una lista congruente del conjunto de saberes universales. Valgan como ejemplo las obras de Emmanuele Tesauro<sup>45</sup> o Athanasius Kircher<sup>46</sup>. La propia obra de Borges no es ajena a estas analogías secretas entre los elementos del conocimiento o del mundo. De hecho, como se verá, constituyen uno de los rasgos capitales de su poética y cumple un papel crucial en la configuración de sus antologías de lo fantástico. El uso recurrente de la enumeración como recurso retórico, asimismo, hace de la poética del autor argentino una de las más preclaras manifestaciones contemporáneas de la poética de la lista.

A nadie se le escapa, en este sentido, la vinculación más que significativa del pensamiento barroco y el pensamiento contemporáneo respecto a la necesidad de ordenar el desorden, la compartida voluntad de producir listas que enumeren de manera congruente un universo y, especialmente, un caudal de conocimiento que se antoja inclasificable por incongruente, por aparentemente infinito y, por lo mismo, irreductible a catálogo. Sin embargo, frente a la polimatía del hombre barroco, la modernidad ha optado por una estricta especialización con el modesto objeto de abarcar, con esperanza de éxito, siquiera un rincón del saber global. «Por ser un hombre típico del Barroco, Kircher fue también un moderno, un contemporáneo nuestro, un testigo privilegiado de las promisorias posibilidades que depara la mundialización, así como de los peligros

---

<sup>45</sup> *Catalejo aristotélico* (1655), donde «propone el modelo de la metáfora como modalidad de descubrimiento de relaciones inéditas entre los datos del conocimiento» (Eco, *op.cit.*, p.233).

<sup>46</sup> Cfr. Gómez de Liaño, I., ed., *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 2001.



inherentes a toda nueva posibilidad que apunta en el horizonte de la vida» (Gómez de Liaño, 2001:9).

De ahí que Eco se refiera a un «exceso coherente» o «combinación de incontinencia y coherencia» (2009:279) como rasgo definitorio de la modernidad. La abundancia de listas que toman la forma de enumeración caótica en la que subyace la idea de un orden secreto, acaso meramente subjetivo. Una modalidad de lista que coincide, curiosamente, con momentos históricos en los que ha sido necesario hacer frente a una inflación del saber o una sobreabundancia de datos que exigían una categorización del caudal informativo. El Barroco, en primer lugar, cuyos procesos analógicos consistentes en reunir lo heterogéneo con el doble fin de maravillar y hallar una secreta analogía entre los elementos del mundo es equiparable, para Eco, a ciertos presupuestos surrealistas como el contenido en la definición que Lautréamont hace de lo poético como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas. El Posmodernismo coincide, en este punto, con el Barroco. Un autor paradigmático de la sensibilidad posmoderna como Calvino, se refiere a las listas que nos ocupan como una mezcla absurda de trastos disparatados. En «Los meteoritos», uno de los cuentos de *La memoria del mundo* (1968), el protagonista enumera el conjunto maravilloso de los raros objetos que la noche trae: un cráneo de buey, un cactus, una rueda de carro, una pepita de oro o un proyector de cinerama, e imagina el posible vínculo secreto que los une. Para la posmodernidad, la lista, en su incontinencia, en su coherencia, es trasunto del vértigo producido por el vaivén entre orden y desorden, la inestabilidad entre lo clasificado y lo caótico, en un juego de dos direcciones. Aquello que conquista al lector es, como apunta Eco, *el vértigo* que crea la mirada ávida del autor. Hay, en las listas contemporáneas, una íntima voluntad de «expresarse por exceso, por *hybris* y avidez de palabra, por gaya (raramente obsesiva) ciencia de lo plural y lo ilimitado» (Eco, 2009:327). Cierta celebración de lo infinito no exenta de un temor que tiene, en las listas, una especie de paliativo. En este sentido, el vértigo absoluto, es, para Eco, aquello que caracteriza a muchas listas: «Tanto la narrativa como la filosofía han evocado el vértigo de la lista sin intentar ninguna enumeración: simplemente han concebido *contenedores* de listas infinitas, o dispositivos para *producir* una lista infinita de elementos» (2009:363)<sup>47</sup>. Este vértigo alcanza su máxima expresión en un fenómeno contemporáneo como es la *World Wide Web*:

---

<sup>47</sup> Cita, al respecto, los experimentos barrocos de Pierre Guldin (*Problema arithmetikum de rerum combinationibus*, 1622), Martine Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) y pre-ilustrados, como el

[...] *Gran Madre de todas las Listas*, infinita por definición porque está en constante desarrollo, [...] que es precisamente telaraña y laberinto, no árbol ordenado, y que entre todos los vértigos nos promete el más místico, el totalmente virtual, y que realmente nos ofrece un catálogo de informaciones que nos hace sentir ricos y omnipotentes, al precio de no saber cuál de sus elementos se refiere a datos del mundo real y cuál no, sin distinciones ya entre verdad y error (2009:360).

Con lo cual la lista contemporánea, formalmente, acaba por emparentarse con el concepto de *rizoma*<sup>48</sup>:

Esa modificación subterránea del tronco de un vegetal en que cada punto puede ser conectado con cualquier otro punto, en el que no hay puntos o posiciones sino tan solo líneas de conexión. De este modo un rizoma puede romperse en un punto cualquiera y retomarse siguiendo la propia línea; es desmontable, puede invertirse; no tiene centro, conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, no es genealógico como una raíz, no es jerárquico, carece de centro y en principio no tiene ni comienzo ni fin (2009, 238-240).

Por lo apuntado hasta aquí, no resulta arriesgado afirmar que la lista y la antología convergen tanto formal como conceptualmente, a pesar de que lista aspira a una enumeración total –o, cuando menos, a la simulación de una totalidad- y, como indica la propia etimología del término, la antología aspira a una selección suficiente de aquello a lo que se refiere. En cuanto a la forma, se diría que la antología es una lista parcial y congruente. En cuanto al concepto, tal y como afirma Eco cuando define la idea de lista, la antología «oscila entre una poética del *todo está aquí* y una poética del *etcétera*» (2009:7). Una antología está obligada, como selección que es, a renunciar a la totalidad en favor del *etcétera*. Ahora bien, los textos recopilados en una antología lo han sido en virtud de la ejemplaridad con que se ajustan al criterio de selección del que parte la antología. Son, por así decirlo, textos paradigmáticos, por lo que actúan como un conjunto suficiente y modélico de aquella totalidad de la que son representación, de

---

de G.W. Leibniz (*Horizonte de la doctrina humana*, circa. 1700). Experimentos sobre arte combinatorio donde «la matemática roza la metafísica» (*op.cit.*, p.369) que, significativamente, renacen con fuerza en la posmodernidad, como en el caso de Raymond Queneau y su *Cent mille milliards de poèmes* (1961), «libro cuyas hojas están divididas en bandas horizontales que al abrirse pueden combinar de manera distinta los catorce versos de un soneto, hasta poder componer cien mil millones de poesías» (*ibid.*, 369).

<sup>48</sup> Cfr. Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

manera que conforman un *todo está aquí*, en el sentido de que esos textos y no otros bastan para hacerse una composición cabal de la totalidad que representan. El propósito de la antología como lista no es otro que establecer una relación entre una parte y un todo. Así, toda antología –toda lista parcial, se diría- es una sinécdoque<sup>49</sup>. Dicha relación entre la parte y el todo remitirá, consecuente y necesariamente, a la mencionada tensión entre lo simple y lo múltiple, lo uno y lo mucho, lo finito y lo infinito, la licencia y el límite; tensión propia de momentos históricos marcados por una profunda crisis epistemológica provocada por la sobreabundancia de conocimientos habitual en épocas en las que nuevas perspectivas filosóficas y científicas redimensionan la naturaleza del mundo y del hombre, tales como el Barroco o la Posmodernidad. La antología, entendida como lista, es o puede llegar a ser una manera de articular dicha tensión. Proponerse –más allá la naturaleza ancilar que se le ha venido asignando tradicionalmente- como una estructura autónoma que no tenga sentido *en función de* sino por sí misma, como una solución formal y conceptual a la cuestión de reducir a medida lo plural, aquello que se antoja *virtualmente inabarcable*.

Como lista parcial, la antología siempre enumerará una serie de elementos –en su caso, textos- inferior al número de elementos que integran la totalidad del conjunto al que se refiere –esto es, todos y cada uno de los posibles textos que integran la producción de una época, un movimiento, un género o un autor-. Asimismo, como lista práctica o referencial, es susceptible de una ampliación indefinida, cada vez que se considere oportuno incorporar nuevos textos a la serie seleccionada, sin llegar, no obstante, a constituirse en lista total, momento en el cual la antología perdería aquello que la particulariza como un tipo específico de lista, siempre parcial, fundamentada en la idea de elección, no en la idea de catalogación puntual y exhaustiva. Como lista congruente, la antología –en el prólogo, usualmente- ha de permitir la clara identificación del *criterio de ensamblaje* o *de selección* que posibilite la necesaria *presión contextual* o *intratextualidad* que armonizará y cohesionará el conjunto. De ahí que una antología nunca pueda ser considerada una enumeración caótica o una lista incongruente. Siempre supone un ordenamiento del material literario que la informa, sea cual sea la índole del criterio del que parta. No obstante, la antología se vincula con la noción de *rizoma*. No lo hace, sin embargo, como estructura, sino desde el punto de

---

<sup>49</sup> «Recurso expresivo que implica una traslación de significado de un término a otro, en virtud de sus relaciones de contigüidad. Es, pues, un tropo de carácter semántico [...] de integración cuantitativa: relaciones de un conjunto con sus partes y viceversa» (Estébanez Calderón, D., *op.cit.*)

vista del lector. La antología, en este sentido, permite e incluso requiere una lectura netamente *rizomática*, propia de toda lista, en la que prima la horizontalidad sobre la verticalidad, donde la lectura no tiene principio ni fin porque cualquier texto se constituye, en virtud de la falta de jerarquías del formato, en principio o fin, de manera que se desvirtúa el paradigma de lectura continuada. Los textos de una antología, como los elementos de una lista, se despliegan ante el lector en igualdad de condiciones. En cada relectura, pueden recombinarse en una sucesión diferente que revele insospechadas analogías, insólitas genealogías. La antología es profundamente proteica.

La identificación entre antología y lista, por lo tanto, se halla implícita en la exposición que Eco hace de la poética de la lista. Dada la convergencia formal y conceptual entre ambas, se trata de una asimilación natural, con los correspondientes matices que, en ningún caso, sin embargo, la dificultan. El propio Eco aporta como ejemplos de lista una serie de fenómenos culturales históricos, no exclusivamente literarios, que deben considerarse formatos antológicos o, cuando menos, y para no cometer un posible anacronismo en la aplicación del término a manifestaciones que quizás no responden con precisión al mismo, formatos precursores del concepto de antología. Entre los fenómenos que apunta Eco, están los tratados naturalistas de la antigüedad clásica, los bestiarios, enciclopedias y libros de viajes medievales y los gabinetes de maravillas, a los que cabe añadir, por su importancia en el desarrollo del concepto de antología, las colecciones paradoxográficas helenísticas y las misceláneas renacentistas y barrocas.

**2.4. FORMATOS COLECTIVOS.** La serie de características que permiten encuadrar los mencionados fenómenos en un contexto histórico precursor del formato antológico propiamente dicho son múltiples: la noción de variedad en la unidad que los sustenta, el carácter recopilatorio, la naturaleza colectiva, la lectura no continuada y el hecho de constituirse como tales fenómenos a través de un proceso de reescritura que incluye evidentes mecanismos de edición. Al respecto, Castro Díaz, refiriéndose a la paradigmática miscelánea de Pedro Mexía titulada *Silva de varia lección* (1540), señala una serie de puntos que resultan reveladores de lo afirmado:

[...] absoluta independencia entre sí de la mayoría de capítulos del libro, concebidos por tanto como unidades cerradas, con principio y fin en sí mismos, lo que posibilita que se pueda *abandonar y retomar la lectura a nuestro capricho* y por donde

más nos plazca [...] tocando todos los temas pero sin profundizar excesivamente en ellos, no debe quedar hastiado [el lector] por una lectura muy prolongada (1989:65-66).

La primera y fundamental característica de toda miscelánea es su *diversidad temática*. Sin embargo, no debe pensarse que en la obra miscelánea los asuntos se amontonan de forma caótica y fortuita; muchas veces los capítulos dan pie a la formulación de otros y, desde luego, el autor debe buscar siempre un difícil equilibrio para tocar todos los temas, combinándolos y dosificándolos para no fatigar al lector (66).

Nada tendría de extraño que Mexía, enfrascado en el manejo de las fuentes latinas que le servían de material básico en la elaboración de su obra y que había de ir traduciendo y entretejiendo, al mismo tiempo, en *una verdadera labor de filigrana y taracea textual*, olvidase con frecuencia la revisión y pulido de lo escrito (89).

En todos los formatos que se comentarán puede advertirse cierta tendencia hedonista que considera la lectura como una fuente de puro deleite, así como cierto incuestionable apego por las noticias inauditas o directamente maravillosas. Una grata querencia, en fin, por los derechos de la imaginación que resulta involuntaria y puntual en los tratados naturalistas, las misceláneas humanistas y los gabinetes de maravillas, pero que es notoria en los bestiarios y libros de viajes medievales y decididamente voluntaria y gozosa en las compilaciones paradoxográficas. Una somera aproximación a cada uno de estos formatos, empezando por las misceláneas, ayudará a precisar lo expuesto hasta aquí.

Una miscelánea es un escrito en el que se discurre sobre diversas materias que aparentemente carecen de conexión o relación entre ellas. Pedro Mexía, autor de la primera miscelánea de la literatura española, asocia el género con el término *silva*: «Escogí y hame parecido escrevir este libro así, por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos; y por esto le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla» (Castro Díaz, 1989:160). Históricamente, la miscelánea, pues, es un formato de naturaleza colectiva propio del Renacimiento y, en parte, del Barroco<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Cfr. Castro Díaz, A., «Prosa y pensamiento», en Rico, F., *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980.

La miscelánea se convirtió en uno de los géneros más leídos y demandados durante los siglos XVI y XVII y floreció como fruto característico del espíritu humanista, que, con este tipo de obras de temas diversos y cambiantes, pretendía indagar sobre el mundo y el hombre y alcanzar la verdad por medio del descubrimiento de sus enigmas, divulgando los conocimientos que, por estar escondidos hasta entonces, podían provocar, dado su carácter extraordinario o sorprendente, la curiosidad intelectual por saber entre un público, extenso y variado, no humanista, que la imprenta horas al estudio y la lectura de libros latinos (Castro Díaz, 1989:62).

La miscelánea nace de la aspiración humanista por el conocimiento global, una aspiración que se intensificará, hasta la crisis, en el Barroco. La variedad, la fruición de lo maravilloso y la economía de lectura, vinculan la miscelánea con el concepto de antología de manera evidente. También, su relación con la imprenta y sus repercusiones culturales:

El nuevo fenómeno social derivado de la industria y el comercio de libros ejerce una influencia importante sobre el autor, especialmente en dos sentidos: por una parte, el autor asume la materia que toma prestada de los clásicos o modernos y la reelabora, responsabilizándose de su obra e intentando que ésta resulte atractiva para el lector, tanto en su estilo como en su composición y contenido (Castro Díaz, 1989:71).

La miscelánea, como la antología, conforma mosaicos que son producto de un proceso de reescritura –escisión, editado, inserción- que presupone la existencia de una vasta serie de fuentes previas cuyo acceso facilitó enormemente la invención de la imprenta, que puso al alcance de los recopiladores un material que con anterioridad resultaba de nula o escasa circulación<sup>51</sup>:

[...] la imprenta, que produjo un fabuloso aumento del conocimiento, puso la obra de los clásicos antiguos y modernos a disposición de un público más amplio y socavó el monopolio del conocimiento que durante tanto tiempo había detentado el clero. Todos estos inventos tuvieron consecuencias poderosamente modernizadoras y, en última instancia, secularizadoras (Tarnas, 2008:288).

---

<sup>51</sup> Cfr. Burke, P., *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, Barcelona, Paidós, 2002.

Cabe señalar, no obstante, diferencias en cuanto a las intenciones y contenidos que caracterizan a las misceláneas. La modélica *Silva de varia lección* (1540), de Pedro Mexía, corresponde con propiedad a los presupuestos ideológicos del humanismo renacentista de lograr una literatura amena, instructiva y veraz, «si bien –como su época en general- en las cuestiones científicas aún no es capaz de distinguir entre realidad y fantasía» (Parker, 1980:62). Para Castro Díaz (1989), la miscelánea de Pedro Mexía representa, asimismo, el mejor ejemplo de un esfuerzo consciente por recuperar, preparar y difundir el ingente acervo cultural de la antigüedad clásica. Este modelo fundacional derivará en breve hacia tendencias menos preocupadas por el programa ideológico del humanismo que por las posibilidades narrativas del género. Así, el *Jardín de flores curiosas* (1570), de Antonio de Torquemada, revela una decidida querencia por lo insólito –si no por lo puramente fantástico- que la aleja del patrón original humanista de la obra de Pedro Mexía, para quien el criterio de verdad que la rige se contraponen necesariamente a la inclusión voluntaria de noticias maravillosas. Por otra parte, la *Varia historia* (1592), de Luis Zapata, se centra en la recopilación y narración de un anecdotario contemporáneo del autor, que la convierte, además de en un documento histórico de gran valor para el conocimiento de la vida social, política y literaria del momento, en una obra seminal del género novelístico.

La miscelánea, junto a la epístola y el diálogo, es uno de los géneros didácticos propios del humanismo renacentista, pero aquello que la particulariza es la voluntad del autor de presentarse como un mero editor y transmisor de contenidos:

La miscelánea está redactada en una tercera persona tras la cual se esconde el autor, adoptando así una disposición, aunque ésta pueda ser sólo aparente, de máxima objetividad y asepsia en relación con los temas que trata; de todas formas, aunque la subjetividad del escritor puede manifestarse en la elección de los temas y en la manera de articularlos y de manejar las fuentes, así como en la libertad del compilador para exponer su opinión personal junto a las autoridades que alega, no es menos cierto que la materia básica le viene ya dada de antemano en los libros por él consultados (Castro Díaz, 1989:63).

Piénsese en la labor concomitante del antólogo, que, como crítico, lleva a cabo la selección de textos y, como editor, su reordenación, además de permitirse, como prologuista, la justificación razonada de sus opiniones. Ambos son lectores que, a la larga, hacen de sus lecturas el material de obras posteriores en las que intervienen como

creadores de segundo orden. En el momento en que el recopilador de una miscelánea abandona los límites más o menos establecidos de la objetividad y deja de ser un transmisor relativamente aséptico para entrar en el territorio de la introspección subjetiva y hacer del material recopilado una excusa para la indagación de uno mismo o del mundo que lo rodea, la miscelánea da paso al ensayismo. Ya no pertenece al campo de los formatos antológicos o, si pertenece, es desde una convergencia meramente formal –en cuanto que muchos de dichos ensayos son *centones*- pero no en cuanto a la intención. Es el caso de Michel de Montaigne (*Ensayos*, 1580), de Robert Burton (*Anatomía de la melancolía*, 1621) o de Thomas Browne (*La religión de un médico*, 1642, y *El enterramiento en urnas*, 1658). En sus respectivas obras, la desafortada compilación de noticias de todo tiempo, lugar y autor, puede tener por objeto, aún, la difusión y la instrucción –tal es el caso de la famosa *Pseudodoxia epidemica* o *Investigaciones sobre los errores populares* (1646-1672) de Thomas Browne que servirá de modelo al *Teatro crítico universal* (1726-1740) del padre Feijoo-, pero en la mayor parte de los casos constituye el punto de partida de comentarios personales, donde los hechos y dichos recogidos son el trampolín para un discurso subjetivo o el desarrollo de un pensamiento propio, si bien tan disperso y poco programático como las mismas misceláneas de las que parten. Piénsese, al respecto, en un antólogo que aprovechara los textos que selecciona menos con el propósito de difundirlos que con la idea de tomarlos como base para exponer, implícita o explícitamente, una poética propia. En este sentido, el caso de Borges, como se verá, resulta ejemplar: las antologías que preparó a lo largo de su vida son el reflejo de su poética. De alguna manera, sus antologías, en especial aquéllas dedicadas a la literatura fantástica, pueden y deben tomarse como ensayos indirectos sobre la naturaleza y los límites del género de lo fantástico.

Este importantísimo tránsito de la miscelánea al ensayismo cabe ubicarlo en el marco de la incipiente cosmovisión moderna que se fue forjando entre los siglos XV y XVII:

Los descubrimientos de nuevos continentes produjeron nuevas posibilidades de expansión económica y política, con la consecuente transformación radical de las estructuras sociales europeas. Con estos descubrimientos llegó también el encuentro con nuevas culturas, religiones y modos de vida, todo lo cual introdujo en Europa la conciencia de un nuevo espíritu de relativismo escéptico en lo concerniente al carácter absoluto de sus propios supuestos tradicionales. Los horizontes de Occidente –



geográficos, mentales, sociales, económicos y políticos- cambiaban y se expandían de maneras que no conocían precedente alguno (Tarnas, 2008:289).

La miscelánea –y el posterior ensayismo, del que es fermento- corresponde a esta expansión propia de la modernidad. Como la antología, intenta ser un mecanismo de selección y ordenamiento de la globalidad cultural. Una inflación del conocimiento para cuya aprehensión se recurrirá a complejas estructuras y programas eruditos que tienen su cifra en la persona de Athanasius Kircher, autor de una obra que es, en sí misma, una monumental miscelánea de temas<sup>52</sup>. La *wunderkammer* o gabinete de maravillas<sup>53</sup> es, como las misceláneas, fruto de la crisis epistemológica de la incipiente modernidad. Se trata de recopilaciones de objetos que pretenden reunir en un solo espacio una muestra representativa lo más diversa posible del cada vez más amplio saber universal de la época. Solían disponerse a modo de museos en miniatura, en pequeños armarios fabricados a tal efecto, donde las piezas seleccionadas eran organizadas en diferentes compartimentos. Responden, como tales, al proceso de *recontextualización* propio de los museos convencionales y de las antologías, de manera que, a menudo, los objetos que reúnen, « [...] fuera de su contexto original, parecen contar historias insensatas» (Eco, 2009:203). En ocasiones, las *wunderkammer* sólo se conocen por medio de exhaustivos catálogos ilustrados<sup>54</sup> que enumeran punto por punto su contenido. Para Eco, la *wunderkammer* es el correlato visual de los tratados<sup>55</sup> que, a partir de finales del siglo XV, materializaron un cambio de paradigma en relación con la perspectiva de los fenómenos de la naturaleza. Así, se habría producido un tránsito desde una perspectiva religiosa o legendaria –que, por ejemplo, hacía de los mencionados fenómenos materia de devoción, presagio o maravilla- a una perspectiva laica y profundamente escéptica que vería en ellos materia de curiosidad científica. La *wunderkammer* marca, por tanto, un cambio en el gusto por los portentos. Cabe señalar, no obstante, el cariz heterodoxo que revestía la ciencia del momento, de manera que, en

---

<sup>52</sup> Cfr. Kircher, A., *Itinerario del éxtasis o Las imágenes de un saber universal*, Gómez de Liaño, I., ed., Madrid, Siruela, 2001.

<sup>53</sup> *Cabinets de Curiosités* en Francia, *Wonder-Chamber* en Inglaterra o *Kunstkammer* en Dinamarca. Cfr. Impey, O. y MacGregor, A., eds., *The Origins of Museums. The Cabinets of Curiosities in Sixteenth-Seventeenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985 y Pimentel, J., *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p.152 y ss. Para el tema del coleccionismo en general, del que los gabinetes de maravillas constituyen un capítulo importantísimo, ver Blom, Ph., *El coleccionista apasionado*, Barcelona, Anagrama, 2013.

<sup>54</sup> De Sepibus, *Museum Celeberrimum* (1678) o Bonnani, *Museum Kircherianum* (1790).

<sup>55</sup> Recuérdese, como paradigma de los mismos, *Des monstres et prodiges* (1573), de Ambroise Paré.

no pocas ocasiones, dichos tratados abundan en una física o una zoología extravagantes, que lindan y se confunden con lo prodigioso. Delatan, por sí mismos, la inestable frontera que todavía separaba lo científico de lo paracientífico. A propósito de estos tratados, Eco apunta lo siguiente:

Su correspondiente objetual son las *Wunderkammern*, o bien cámaras de maravillas, o gabinetes de curiosidades, antepasados de nuestros museos de ciencias naturales, donde algunos pretendían recoger sistemáticamente todo lo que hay que conocer, otros coleccionar lo que tuviera aspecto extraordinario o inaudito, incluidos objetos extravagantes, o hallazgos sorprendentes [...] Con su exaltado eclecticismo, la *Wunderkammer* pretendía simbolizar un sueño de conocimiento científico total que Francis Bacon representa utópicamente en la *Nueva Atlántida* [1627]: salvo que su casa de las maravillas no reúne restos naturales sino productos del ingenio humano que la naturaleza ha sometido y modificado (2009:203-205).

Los grandes gabinetes de maravillas son verdaderas antologías de lo fantástico visual. La *Kunstkamera* del zar Pedro el Grande en San Petersburgo (1714), con su colección de fetos deformes conservados en formol, las colecciones privadas de Ole Worm (1588-1654), Athanasius Kircher (1602-1680), Sir Hans Sloane (1660-1753) y Elias Ashmole (1617-1692) –estas últimas acabarían por constituirse en museos convencionales- o la *Specola* de Florencia, cuya *wunderkammer* de ceras anatómicas minuciosamente realistas fue abierta en 1775, siendo la primera de su tipo que permitió el acceso público. Ningún gabinete de maravillas supera, sin embargo, la monumental y ejemplar colección reunida en el palacio Hradschin de Praga por el emperador Rodolfo II, donde el principio científico cede de pleno a la pasión por lo prodigioso, lo raro, lo alarmante. «Rodolfo hacinaba a capricho y sin sistema los preciosos objetos de su colección sobre repisas y mesas, dentro de innumerables armarios y cofres» (Ripellino, 2003:136). En una especie de paralelismo con los extravagantes cuadros de su pintor de cámara, Giuseppe Archimboldo –que compuso las figuras de sus retratos mediante la acumulación de verduras, frutas, flores, libros y todo tipo de objetos, dando lugar a otra curiosa e interesante manifestación de naturaleza colectiva y visual-, Rodolfo II compiló, a modo de antólogo universal de lo maravilloso, un vasto conjunto de objetos heterodoxos del que Ripellino enumera una mínima parte:

Moldes de lagartijas en escayola y de otras bestias en plata, Meermuschlen, caparazones de tortugas, nácar natural, nueces de coco, muñequitos de cera coloreados, finísimos espejos de cristal y acero, gafas, corales, cajas indias con plumas llamativas, vasijas indias de paja y madera, pinturas indias, es decir japonesas, nueces indias de plata forjada y chapada en oro, y otras cosas exóticas que las grandes carracas traían a veces desplegadas desde las Indias: un toso femenino en yeso color carne –de los que les gustarían a los surrealistas praguenses–, tableros de ámbar y marfil para jugar a los dados, una calavera de ámbar amarillo, cálices de ámbar, chirimías, paisajes de jaspe de Bohemia, una lámina de plata esmaltada, conchas de ágata, jaspe, topacio, cristal, un cuadro de plata montado en ébano, una pintura sobre alabastro oriental, piedras decoradas, mosaicos, un altarillo de plata, un pichel de cristal con tapadera de plata, una garrafa de topacio donada a Rodolfo por una delegación moscovita, un jarro de piedra estelar, una copa de ágata bohemia con asas de oro, una poza de topacio en forma de león, cubiertos de oro con rubíes, tinajas de tierra sellada (algunas, envueltas en terciopelo rojo), un barco de coral con figuritas, un barco de madera dorada, una nave mayúscula de Cocus de Maledivia recubierta de plata, un cofrecillo de cristal de roca, una cajita de nácar, un laúd de plata, láminas de lapislázuli, cuernos de rinoceronte, cuernos de caza en marfil, vistosos puñales adornados de oro y piedras, porcelanas, retales de tejidos, globos terráqueos de distintas guisas –uno dorado, uno plateado sobre un hipogrifo–, esferas armilares, instrumentos de medición, cristalería veneciana, una antigua cabeza de Polifemo, Deyanira y el centauro en plata, medallas, azulejos de muchos colores, preparados anatómicos, arreos, espuelas, bridas, albardas, cúpulas de cobertizos, chupas y otros botines tomados de los turcos al repeler sus incursiones: arneses de caza, banderas, bozales y collares, todo tipo de vajillas, copas para huevos de avestruz, sables, dagas de verdugo, mosquetes, estiletes, estoques, espingardas, pistolas, bastones. Y autómatas, y mecanismos melódicos. Y relojes, relojes. En forma de barca de plata, de torre de trompetero... (2003:136-137).

El catálogo de Ripellino demuestra un hecho: que la *wunderkammer* no es otra cosa que una lista visual, congruente o no, siempre parcial pero con aspiración de totalidad, siquiera por simulación. Linda con la enumeración caótica. Delatan el gusto por la recopilación pero sin la medida propia de las antologías, que siempre son, por amplias que resulten, una selección. Como las misceláneas, es un intento de solución para la sobreabundancia del saber global de su tiempo, un esfuerzo de aprehensión de lo ya inasible, por demasiado extenso. Escenifica como ningún otro fenómeno colectivo el vértigo de las listas del que habla Eco.

Los tratados paradoxográficos también surgen como consecuencia directa de un aumento exponencial del saber de su época y se proponen como solución a una crisis del conocimiento que requiere una reformulación de los parámetros culturales hasta entonces aceptados. Se diferencia de las misceláneas y los gabinetes de maravillas, no obstante, en un punto decisivo. Las misceláneas, guiadas por un didactismo de honda raigambre humanista, y los gabinetes de maravillas, guiados por un afán racionalista de coleccionar que desembocará en los grandes museos de ciencias naturales, se postulan como formatos cuyo fin no es otro que canalizar el ingente caudal de conocimientos derivado de una inflación del saber. Podemos afirmar que, de una manera reflexiva y rigurosa, pretenden dar la medida del nuevo paradigma cultural del que son testimonio formal y conceptual. Los tratados paradoxográficos, por el contrario, no aspiran a ser una respuesta formal y conceptual al nuevo paradigma cultural sino a entresacar, del caudal de nuevos conocimientos, los datos prodigiosos susceptibles de constituirse en fuente de fruición para el lector. Desde este punto de vista, los tratados paradoxográficos perfilan el formato que les es propio, esto es: la enumeración lacónica de noticias maravillosas sobre temas varios listadas sin comentario alguno, reducidas a la mínima expresión de los hechos fantásticos que se quieren comunicar. Esto es, una suficiente exposición de *mirabilia* en busca del más puro hedonismo.

En términos históricos, «la paradoxografía, el relato de hechos y fenómenos maravillosos, se constituyó como género autónomo al inicio del período helenístico»<sup>56</sup> (Gómez Espelósín, 1996:7). Dos hechos contribuyeron a su nacimiento y desarrollo. En primer lugar, la expansión del mundo conocido a consecuencia de las conquistas de Alejandro de Macedonia. En segundo lugar, el deseo, por parte de los sectores más instruidos del *viejo mundo*, de acceder a todo el caudal de informaciones relativas a esos nuevos y remotos territorios. En cierto sentido, el género paradoxográfico comparte contexto histórico y conceptual con un género posterior, el de las crónicas de Indias, que floreció tras el descubrimiento y conquista de América. Ambos aspiraron a cubrir tanto la necesidad de aprehender una nueva realidad como la de satisfacer una imperiosa demanda informativa por parte de las clases más instruidas. Se trata, en ambos casos, de aproximaciones radicalmente sesgadas a los nuevos paradigmas culturales que trataron de aprehender. Desde perspectivas menos rigurosas que fascinadas, sus descubrimientos

---

<sup>56</sup> Cabe señalar, no obstante, que el género paradoxográfico, como concepto, no se limita al ámbito helenístico. Piénsese, en este sentido, en la *Relación de las cosas del mundo*, obra compilada y publicada por Zhang Hua en la China de finales del siglo III.

quedaban mediatizado por los modos de pensamiento y recepción, respectivamente, de la Alejandría helenística y la Castilla del XV. En este sentido, los tratados paradoxográficos pueden entenderse como una de las primeras contribuciones a la construcción de un imaginario oriental<sup>57</sup> que poco o nada tiene que ver con la realidad pero que, en Occidente, ha tenido una larga y fructífera continuidad a lo largo de la historia. Hitos de dicha construcción son, además de los tratados paradoxográficos, las obras de Heródoto, Marco Polo o John Mandeville, por ejemplo. «Nosotros los europeos» es una de las fórmulas usuales con las que John Mandeville patentiza la distinción entre Occidente y Oriente. Pero más allá de la importancia que revisten en el proceso de fijación de un Oriente irreal, los libros de viajes medievales<sup>58</sup> –tanto como los antiguos libros de viajes cuyo perdurable modelo es la obra de Heródoto– constituyen otro avatar de los formatos colectivos sobre los que se pretende incidir. Tales libros eran una reunión de noticias sobre las regiones por las que discurría el itinerario de los viajeros. Si bien estas noticias podían ser de primera mano, en muchas ocasiones se trataba de datos entresacados de las mismas fuentes de las que, como hemos señalado, se nutrían las misceláneas, los tratados paradoxográficos u otros libros de viajes anteriores, así como de los tratados naturalistas y los bestiarios a los que nos referiremos más adelante. Al respecto, Lemarchand, a propósito del libro de viajes de John Mandeville, señala lo siguiente:

El hecho de que muchas descripciones de nuestro autor sean una compilación de textos anteriores, como la *Historia naturalis* de Plinio, el *Speculum historiae* de Vincent de Beauvais o el *Devisement du monde* de Marco Polo, no sirve para respaldar las dos afirmaciones, retomadas por varios estudiosos, según las cuales: primero, no se trataría de un auténtico viajero, sino de un embustero que recorrió en chambre los países descritos [...]; y, segundo, Mandeville no sería más que un nombre que escondería al verdadero autor, hasta hoy anónimo (2002:24).

El conjunto resultante en libros como el de John Mandeville (*Libro de las maravillas*, 1356) es una amalgama de realidad, suposición y ficción donde se dan cita

---

<sup>57</sup> Cfr. Said, E., *Orientalismo*, Madrid, Debate, 2002.

<sup>58</sup> Cfr. Lemarchand, M-J, ed., *Libros de maravillas*, Madrid, Siruela, 2002, Beltrán, R., «Los libros de viajes medievales castellanos», en «Los libros de viajes en el mundo románico», *Revista de Filología*, 1, Universidad Complutense de Madrid, 1991, 121-164, Gómez Espelosín, F.L. y otros, *Tierras fabulosas de la antigüedad*, Universidad de Alcalá, 1994, Rubio Tovar, J., *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid, Taurus, 1986 y el reciente estudio de Eco, U., *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Barcelona, Lumen, 2013.

informaciones que a menudo resultan heterodoxas por la incertidumbre epistemológica en la que se emboscan. Conforman narraciones jalonadas de *mirabilia* donde lo cierto convive gozosamente con lo dudoso y lo puramente legendario. En el extremo de esta tendencia cabe situar el *Viaje de San Brandán* (*Navigatio Sancti Brendani*, 1066) del abad Benedeit. Narra el itinerario que conduce al Paraíso Terrenal, en una sublimación trascendente donde el viaje, no obstante ser menos un recorrido físico y geográfico que una ruta del alma, no deja de incluir la serie de prodigios que lo harán justamente famoso entre sus contemporáneos. Por ejemplo, la isla que es, a la vez, isla y monstruo en movimiento sobre cuya espalda desembarcan y acampan los peregrinos hasta el momento en que descubren, con espanto, hallarse en el secreto cuerpo de un insólito leviatán. Desde una mentalidad moderna, no debe caerse en el error de minusvalorar la recepción y el impacto que tuvieron dichos libros de viajes sobre la mentalidad de sus contemporáneos y de las generaciones subsiguientes. A pesar de –o, precisamente, a causa de– los prodigios que recogían y presentaban como incuestionables realidades, ejercieron una poderosa influencia en la formación cultural de un imaginario colectivo que, si bien solía quedar circunscrito a determinadas élites aristocráticas o intelectuales, resultó decisivo. Al respecto, y como dato significativo, la profesora Liria aduce el testimonio del hermano de Cristóbal Colón sobre las dos lecturas predilectas del Almirante, que no fueron otras que los libros de John Mandeville y el abad Benedeit (Liria Montañés, 1979:19). En relación a lo cual y a la convergencia conceptual entre los tratados paradoxográficos y las crónicas de Indias –que, de alguna forma, son la prolongación de esas lecturas predilectas del Almirante, trufadas de *mirabilia* y de aseveraciones paracientíficas– podría afirmarse, por lo tanto, lo siguiente:

Mayores ficciones han llevado al descubrimiento con mayúsculas, el de América. Más que descubrimiento, lo de Colón fue, en palabras de Augusto Roa Bastos, un «encubrimiento»<sup>59</sup>. De la misma manera, Mandeville, “descubre y encubre”, experimenta con instrumentos y recubre con mitos y leyendas. Más que relato de viajero, su texto es, retomando también la expresión con la que Roa Bastos define su libro, *Vigilia del Almirante*, «un relato de ficción impura»<sup>60</sup>. Mandeville oscila entre geografía y fábula, la geografía de los países visitados a lomos de camello y el viaje imaginario visitando anaqueles para compilar leyendas. ¿Acaso no fueron también geografías de ficciones los Grandes Descubrimientos, barrocas aventuras de los conquistadores, últimos caballeros

---

<sup>59</sup> Roa Bastos, A., *Vigilia del Almirante*, Barcelona, Anagrama, 1992.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

andantes, que no dudaron en recurrir a la literatura para nombrar lo que la geografía les descubría y encarnar en ríos y selvas, desde la Amazonia hasta California, los personajes de las novelas de caballerías? (Lemarchand, 2002:23).

Afirmación válida no sólo para el libro de viajes de John Mandeville sino también, y por las mismas razones, para el de Marco Polo y cuantos se redactaron siguiendo su modelo. Nótese, además, la importancia del proceso de reescritura, tan característico de los formatos colectivos, a la hora de componer los libros de viajes medievales. La apropiación de textos ajenos y anteriores mediante la lectura, selección y reinscripción en un nuevo contexto.

Manuel Ollé, refiriéndose a otra de las contribuciones eurocéntricas a la construcción del mencionado imaginario oriental –en este caso moderna, los libros de memorias de David Kidd sobre su estancia en Pekín: *Emperor's House* (1960) y *Peking Story* (1988)- resume así dicho proceso:

El ensueño orientalista tiñe de belleza opiácea las percepciones occidentales del viejo Pekín. El palestino Edward Said decodificó los complejos mecanismos de este juego de proyección de prejuicios y brumas eurocéntricas sobre tierras lejanas. La idealización de la belleza y la sabiduría oriental constituyen el reverso de la acción colonial, presuponen la superioridad moderna de Europa, que expulsa a Oriente fuera del tiempo, y lo convierte en paraíso varado y ucrónico para degustación de estetas y aventureros del espíritu (2008:XV).

Los tratados paradoxográficos, con su acumulación de maravillas y su formato antológico, que aísla aún más dichas maravillas al entresacarlas de su natural contexto científico o historiográfico, pueden encuadrarse, como toda la corriente orientalista sustentada en un telón de fondo donde prima lo prodigioso, en lo que Jurgis Baltrušaitis denominó, en su estudio sobre la fortuna de la egiptomanía en Occidente, *perspectivas depravadas*: «Las perspectivas depravadas, los enfoques viciados, nacen de una acumulación de aberraciones, que generan leyendas de las formas y anamorfosis basadas en apócrifos ópticos» (2006:13). Esta tendencia a la distorsión de lo lejano, a la descripción de regiones apócrifas, tiene uno de sus exponentes paradigmáticos en la obra de Ctesias de Cnido (s.V a.C.):

Su tratado *Sobre la India*, donde se acumulan casi sin interrupción los seres fabulosos de todas clases, tanto hombres

como animales, y fenómenos extraordinarios de toda índole, presenta ya todo el aspecto de un conjunto narrativo sin estructura aparente que parece anticipar las colecciones de los paradoxógrafos posteriores (Gómez Espelosín, 1996:20).

El proceso de reescritura que caracteriza a los tratados paradoxográficos queda patente en la naturaleza libresca de los mismos. Son, por así decirlo, libros hechos de libros. Sólo se entienden como un producto de lectura, selección y escritura llevado a cabo a partir del vasto catálogo de obras que componían los fondos de la Biblioteca de Alejandría<sup>61</sup>. No en vano se considera que el fundador del género paradoxográfico fue Calímaco (s. III a.C.), quien por orden de Ptolomeo II y junto a Zenódoto de Éfeso catalogó los fondos de la Biblioteca de Alejandría. El proceso de selección de las noticias que pasaban a integrar un tratado paradoxográfico respondía a dos operaciones diferentes, relacionadas respectivamente con dos verbos:

Se trata de *epitréchein* y *peripíptein*. El primero de ellos alude a una labor de búsqueda más metódica, indicando que se va tras de lo que puede resultar extraño o sorprendente, dejando a un lado todo lo demás. El segundo verbo evoca, por el contrario, un descubrimiento de carácter fortuito y ocasional al hilo de una lectura cualquiera que nos ha llevado a toparnos con un texto interesante (Jacob, 1981:129-130).

El resultado de estas búsquedas eran una serie de *excerpta* o extractos con los que se componía el correspondiente tratado. La subsiguiente lectura de los mismos quedaba fuertemente condicionada tanto por el laconismo de dichos extractos como por la posibilidad de poder leerlos sin un orden prefijado. El azar o el antojo de los lectores constituían la única guía de lectura. El material original del que se entresacaban dichos extractos –que, a menudo, eran el resultado final de las labores de catalogación llevadas a cabo en los archivos de las bibliotecas- conformaban un rico conjunto de monografías históricas, tratados científicos, relatos de viajes y poemas épicos de la tradición griega que eclosionó en la Alejandría helenística. Por razones particulares, cabe destacar la obra de Aristóteles y de Heródoto.

De Aristóteles procede la idea de estudiar los fenómenos de todo tipo a partir de un método científico basado en una previa recopilación de datos lo más completa posible cuyo objeto no era otro que propiciar un entendimiento global de la naturaleza.

---

<sup>61</sup> Cfr. Escolar Sobrino, H., *La Biblioteca de Alejandría*, Madrid, Gredos, 2003 y Manguel, A., *La biblioteca de noche*, Madrid, Alianza, 2007.



La ingente cantidad de datos acumulados a tal efecto acabó por conformar un corpus informativo que obligó a los discípulos de la escuela peripatética a una labor de catalogación cuya consecuencia fue la dispersión del material original en un conjunto de fragmentos que ya no guardaban relación con una idea global del conocimiento sino con el interés específico en los diversos temas de las distintas ramas del saber, propiciando, así, la aparición de innumerables tratados relativos a asuntos como las piedras, los animales, las plantas, las aguas o los vientos. Durante la composición de dichos tratados, salieron a la luz datos que, de alguna manera, problematizaban las leyes naturales conocidas hasta entonces y ponían en tela de juicio los fundamentos epistemológicos del momento. Se trataba de lo que Gómez Espelosín denomina «residuos explicativos». En la obra de Teofrasto, uno de los primeros eruditos peripatéticos, estos datos laterales toman la denominación de *thaumásion*, *parádoxon*, *átopon* o *perittón*, aludiendo, así, a las diversas dificultades que presentaban para ser encajados en los esquemas científicos admitidos, dada su calidad de paradoja o prodigio. A la larga, la fascinación ejercida por esa calidad de paradoja o prodigio acabaría por imponerse al sentido científico por el que habían sido recopilados en primera instancia:

Llevaron a cabo tratados específicos en los que seguramente utilizaron material procedente de sus obras mayores, tratados científicos o Historias que fueron concebidas con unas miras superiores a las del mero placer coleccionista que se pone de manifiesto en aquéllos. Un interés científico inicial que acabó deformándose hasta alcanzar la más completa trivialización, de forma que apenas resulta reconocible su origen en las recopilaciones paradoxográficas a las que dio lugar a pesar de haber sido sin ninguna duda otro de sus elementos fundamentales (Gómez Espelosín, 1996:23-24).

De Heródoto, por su parte, procede una idea de narrar la historia basada en el concepto de *poikilótēs* o arte de la variación, consistente en la introducción, a lo largo de la narración, de una serie de digresiones más ligeras, muchas veces de carácter asombroso, cuyo objeto era producir cierta relajación en los lectores que rebajara la intensidad de la historia principal, a menudo ardua y compleja. Así, no faltan en la obra de Heródoto, abundantes *thōmāsia* o descripciones de prodigios, especialmente en las secciones referidas a la geografía, etnografía y antropología de las regiones más remotas del mundo entonces conocido. La distancia que separaba estas regiones casi míticas de

las ciudades griegas donde residía el auditorio de Heródoto y otros viajeros de la época hacía plausible cualquier maravilla que al respecto les fuera narrada. Ahora bien, esta tendencia a la variación mediante la inclusión de *mirabilia* acabó por entroncar, a la larga, con la voluntad de historiadores posteriores –la denominada escuela de Isócrates, con Teopompo de Quíos a la cabeza– de suscitar en el auditorio la *hēdoné* o fruición placentera, para lo cual enriquecieron sus monografías históricas con relatos de índole prodigiosa así como con noticias de carácter insólito, gestando una retórica de lo prodigioso que cuajó entre el auditorio y que sería aprovechada a fondo por los autores paradoxográficos posteriores, quienes implementaron dicha retórica con recursos propios hasta convertirla en un género en sí misma:

La eficacia de lo maravilloso sobre el lector se produce [en los tratados paradoxográficos] se produce por tanto a través de una serie de procedimientos sutiles que van más allá de la simple reducción al hecho en bruto aislado de todo contexto explicativo y que, a la vez, se desprenden de esta misma operación de extracción. La alianza insólita de palabras, la confusión de categorías usuales, la asociación de imágenes o términos que son en apariencia incompatibles, la vinculación de un fenómeno con un lugar determinado sin que se explique la relación causal existente entre ellos, son algunas de las técnicas empleadas para la consecución del efecto sorprendente sobre los lectores. Un cierto arte, por tanto, de la compilación (Gómez Espelosín, 1996:29).

El último de los formatos colectivos que se tratará en este apartado, los bestiarios medievales<sup>62</sup>, comparte con los tratados paradoxográficos el doble entronque con la eclosión cultural de la Alejandría helenística y la tradición de tratados naturalistas iniciada por el método científico de Aristóteles. Los bestiarios medievales son colecciones de relatos, descripciones e imágenes de animales tanto reales como fabulosos compuestas durante los siglos XII y XIII, a menudo complementados por miniaturas que presentan toda la exquisitez y minuciosidad propias de una cultura profundamente icónica como fue la medieval y que constituyen, por sí mismas, un valiosísimo conjunto de lo fantástico visual.

La finalidad de los bestiarios medievales era ética. Pretendían establecer un conjunto de normas de comportamiento moral que rigiera la conducta humana a partir

---

<sup>62</sup> Cfr. Malaxecheverría, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2008, Ayerra, N. y Guglielmi, N., eds., *El Fisiólogo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, Sadaune, S., *Le fantastique au Moyen Âge*, Rennes, Editions Ouest-France, 2012.

de una comparación alegórica con la conducta animal. Funcionaban, por lo tanto, a modo de espejo: estudiaban y exponían las virtudes y los defectos de los animales con el objeto de que los hombres pudieran verse reflejados en ellos para rectificarse y mejorarse espiritualmente. En última instancia, el propósito de los bestiarios medievales de aleccionar mediante el examen de los hábitos animales remite a un pasaje del Libro de Job que la exégesis bíblica tomó como prueba de la correspondencia arcana entre la naturaleza y Dios: «Pregunta a las bestias, y te instruirán; a las aves del cielo, y te lo comunicarán; a los reptiles de la tierra, y te enseñarán, y te lo harán saber los peces del mar» (Job, 12, 7-9). Correspondencia que aparece cifrada en la versión en tercetos que, del Libro de Job, llevó a cabo Fray Luis de León: «La tierra torpe y bruta es como escuela / que enseña esa verdad» (2006:387). Los bestiarios medievales se inscriben, pues, en el concepto del *liber mundi*, esto es: la noción del mundo como un segundo libro, junto a las Sagradas Escrituras, donde leer los designios divinos. La historia de dicho concepto es larga y laboriosa, pero la breve declaración de San Buenaventura la resume con suficiente claridad: «Creatura mundi est quasi quídam líber in quo relucet Trinitas fabricatrix»<sup>63</sup>.

El modelo de los bestiarios medievales fue el así denominado *Physiologus* o *Fisiólogo*, libro de autor desconocido compuesto, probablemente, en Alejandría, en algún momento de los siglos III o IV de la era cristiana. Constaba de entre 40 y 48 capítulos que glosaban la significación moral de una serie de animales conforme a la doctrina cristiana. La obra ha sobrevivido en versiones latinas, cuyo número da fe de la pronta y extraordinaria difusión del *Fisiólogo* en Occidente, debido en parte al uso que del mismo hacían los predicadores en sus sermones:

El *Fisiólogo* ha sido atribuido a los gnósticos, a Taciano, o a los autores cristianos Rufino, Epifanio, Basilio, Juan Crisóstomo, Ambrosio y Jerónimo; en el siglo V, el texto fue traducido al etíope, al siríaco y al armenio, y ya hacia el año 390 debía existir una versión latina, puesto que Ambrosio se inspiró en ella para su *Hexaameron*. Los manuscritos latinos más antiguos que poseemos del *Physiologus* son, en todo caso, del siglo VIII. [...] A partir del siglo XII, la denominada «segunda familia» de manuscritos recibe ya el nombre de bestiarios: los capítulos primitivos aumentan considerablemente en número, debiéndose las adiciones a las *Etimologías* de Isidoro, a textos de Solino y a párrafos del *Hexaameron*. Una obra que satisfacía así dos necesidades –la

---

<sup>63</sup> *Breviloquium*, II, 12: «Las criaturas del mundo son el libro en el que reluce la creación de la Trinidad».

curiosidad que inspiraba el mundo animal y la visión medieval del mundo real como reflejo o manifestación del mundo divino-merece ser trasladada a las lenguas vulgares. A partir del siglo XII, varios poetas anglonormandos comienzan a componer versiones rimadas del *Physiologus*, en francés (Malexecheverría, 2008:23).

El *Fisiólogo*, por su parte, se nutrió de la tradición de los tratados naturalistas que tienen inicio en la obra *Historia animalium* de Aristóteles (s. IV a-C.) y culmina en el tratado *De natura animalium* de Claudio Eliano (s.III d.C.). Estos tratados constituyen, a su vez, un capítulo más –que tan sólo indicaremos- de la historia de los formatos colectivos a los que nos venimos refiriendo. Los bestiarios, a través del modelo del *Fisiólogo*, supieron recoger una de las principales características de estos tratados naturalistas, aquélla que los particulariza respecto a los fenómenos de la misma clase mencionados hasta aquí: la naturaleza enciclopédica tanto de su estructura como de su estilo. En efecto, los tratados naturalistas y, por extensión, los bestiarios, son muestras de un formato colectivo basado en una estricta ordenación por *entradas* o *voces* cuya redacción exige un estilo informativo, sucinto y sobrio que resulta, hasta cierto punto, en una aridez un tanto impersonal. La exposición descriptiva responde a las maneras de un observador aséptico que, en los bestiarios, convive, forzosamente, con el estilo admonitorio de la instrucción doctrinal. Un estilo que, por otra parte, parece condecir mejor que cualquier otro con el género. En primer lugar, por el contraste que produce al articular desde el rigor estilístico un discurso a menudo escorado hacia el prodigio y lo fabuloso –recuérdese la usual inclusión, en los bestiarios medievales, de unicornios, centauros, dragones y toda una serie de pormenorizada fauna fantástica-. En segundo lugar, porque el estilo lacónico e impersonal favorece la armonización de un conjunto de textos provenientes de fuentes dispersas.

El arquetipo de los tratados naturalistas de la antigüedad fue la *Naturalis historia* o *Historia natural* de Plinio el Viejo (s.I d.C.), que debe considerarse el verdadero manantial del que bebieron no sólo la mayoría de tratados posteriores sino también el *Fisiólogo* y, a través de él, los numerosos bestiarios que se compusieron a lo largo de la Edad Media. Los 37 libros que componen esta monumental enciclopedia son un resumen del estado del conocimiento de la época, por lo que fueron ampliamente espigados, en especial los libros dedicados a la etnografía y la geografía (III-IV), la antropología (VII), la zoología (VIII-XI) y la botánica (XII-XIX). Así, la obra de Plinio será el punto de partida del proceso de reescritura al que hemos aludido. Los textos

extractados de la misma fueron reinsertados, con modificaciones de mayor o menor entidad, en nuevos conjuntos colectivos como los bestiarios medievales, en una cadena de escisiones e inserciones que se remonta a obras anteriores a Plinio, de las que éste se sirvió para componer la suya, y que perdura en obras posteriores a los bestiarios, a las que éstos proporcionaron un incuestionable corpus de referencias. Como se verá, en las antologías de lo fantástico realizadas por Borges, tanto el contenido como el estilo de los tratados naturalistas y paradoxográficos será una de las referencias axiales. En su antología *Manual de zoología fantástico*, asimismo, reelaboró la tradición del bestiario medieval desde la peculiarísima óptica de su poética.

**2.5. LA ANTOLOGÍA COMO TRADUCCIÓN.** Una vez convenido que toda antología es -con las particularidades que le son propias- una lista, cabe plantear la siguiente cuestión: ¿de qué manera se articula la relación entre el conjunto de elementos parcial que la conforma y el conjunto de elementos total del que es selección? A la luz de las consideraciones de Gadamer en *Verdad y método* (1960) sobre la traducción como ejemplo paradigmático del proceso hermenéutico, no resulta arriesgado afirmar que la cadena de agentes de la traducción –esto es: material original/traductor/versión/lector- es paralela a la cadena de agentes que intervienen en la creación de toda antología –esto es: material original/antólogo/antología/lector-. Podría concluirse que la manera en que se articula la relación entre el conjunto parcial que conforma una antología y el conjunto total del que es selección no es otro que la de una traducción de índole hermenéutica. Así, se dispondría de una herramienta conceptual inmejorable para llevar a cabo un análisis eficiente tanto de los contenidos de una antología como de la perspectiva del antólogo, puesto que, como todo proceso hermenéutico, la antología respondería, así entendida, a la noción de *fusión de horizontes*<sup>64</sup>. En dicho proceso, el antólogo, en su

---

<sup>64</sup> «Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posibilidad que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto de *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes [...] El que no tiene horizontes es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le cae más cerca. En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. [...] La elaboración de la situación hermética significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición. [...] En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. [...] *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos "horizontes para sí mismos"*. [...] Todo encuentro con la tradición realizado

dimensión de lector, realizaría la elección de los textos dentro de un marco de encuentro entre las coordenadas personales y colectivas de su horizonte sincrónico y las coordenadas del horizonte diacrónico de los textos, cargados de lecturas anteriores. Un encuentro que determinaría, en buena parte, la orientación de la selección de textos en tal o cual dirección, por lo que el acercamiento a una antología desde la consideración de la misma como traducción hermenéutica de una época, un movimiento, un género, un autor o una obra, se revela como una hipótesis de trabajo tan novedosa como fructífera.

Véase con más detalle el desarrollo de la idea de traducción hermenéutica que propone Gadamer. Se parte de la importancia de la conversación como marco que posibilita la comprensión. Gadamer define la conversación como un «ponerse de acuerdo en la cosa, no ponerse en el lugar del otro y reproducir sus vivencias» (2007:461). A continuación, observa que «son las situaciones en las que se altera o dificulta el ponerse de acuerdo las que con más facilidad permiten hacer consciente las condiciones bajo las que se realiza cualquier consenso» (462). Y pone como ejemplo paradigmático de tales situaciones la traducción, cuyo resultado siempre es una organización artificiosa que consuma la interpretación.

Así, donde la traducción se manifiesta en una versión resultante de reordenar artificiosamente los textos de una lengua ajena por medio de la interpretación que de los mismos lleva a cabo el traductor, la antología se manifiesta en una selección resultante de reordenar artificiosamente los textos de una época, un movimiento, un género, un autor o una obra por medio de la interpretación que lleva a cabo el antólogo. A la luz de las reflexiones de Gadamer sobre el acto de traducir podría concluirse que las antologías de lo fantástico realizadas por Borges sólo constituyen *una* de las posibles *traducciones* del género. Esto es, de la misma manera que la traducción de un texto ofrece una de las versiones posibles y desecha las demás sin que por ello deba ser considerada superior a otras versiones, toda antología sólo ofrece una versión entre las muchas posibles. La calidad de la antología, pues, no dependerá exclusivamente de la selección sino también de las labores que como crítico y editor realice el antólogo.

El problema hermenéutico, sin embargo, no tiene relación con el dominio de una lengua o, en el caso de una selección, con el dominio de la correspondiente época, movimiento, género, autor u obra, dado que dicho dominio es previo y se le supone

---

con conciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarlo conscientemente» (2007:370-377).

tanto al traductor como al antólogo, «sino del correcto acuerdo sobre un asunto, que tiene lugar en el medio del lenguaje» (2007:463). Es decir, que una antología no depende del conocimiento de un género -puesto que ese conocimiento, en virtud de la caracterización que del antólogo se ha hecho como *superlector*, se le supone- sino del acuerdo al que se puede llegar respecto a un concepto de dicho género dentro del medio que el género representa: pongamos por caso, lo fantástico. De lo cual se desprende la menor eficacia del tipo de antología cuyo propósito es proporcionar una economía de lectura con vistas a un resumen panorámico de un género frente al tipo de antología que pretende interpretarlo con el fin de alcanzar un acuerdo común sobre la naturaleza y sentido de su poética.

Una traducción, al igual que una antología, enriquece la complejidad del proceso hermenéutico, multiplica los agentes que participan en él y las direcciones en que transita la interpretación de los originales: «El estar referido a las traducciones [selecciones] de un intérprete [antólogo] es un caso extremo que duplica el proceso hermenéutico, la conversación: hablan el intérprete con la parte contraria y uno con el intérprete (Gadamer, 2007:463).

El lector, por lo tanto, no dialoga directamente con el género, igual que en una traducción no dialogamos directamente con la lengua original del texto, porque la desconocemos, sino con la versión del género que el antólogo, como el traductor de un texto, nos da del mismo, hecho que implica tener en cuenta una serie de consideraciones fundamentales. En primer lugar, el respeto por el traductor o antólogo. «Lo que se trata de recoger es el derecho objetivo de su opinión a través del cual podremos ambos llegar a ponernos de acuerdo en la cosa» (Gadamer, 2007:463). En segundo lugar, la asunción, por parte del lector, de la distancia insalvable entre el original -el texto, un género- y la versión -la traducción, la selección-. «Cuando es necesaria la traducción no hay más remedio que hacerse cargo de la distancia entre el espíritu de la literalidad original de lo dicho y el de su reproducción, distancia que nunca llega a superarse por completo» (462). La consecuencia de tal disparidad es que el acuerdo «se da menos entre compañeros de diálogo que entre los intérpretes, que están capacitados realmente para salirse al encuentro en un mundo de comprensión compartida» (462). Si bien coincido en la apreciación de Gadamer, apunto el mayor interés que reviste no el acuerdo entre intérpretes o antólogos sino su desacuerdo, la rentabilidad de cotejar las discordias que los separan con el fin de revelar, así, la riqueza del texto original o, en el caso de las antologías, de la época, movimiento, género, autor u obra que aborda la selección. De lo

afirmado en este último punto por Gadamer se desprenden dos evidencias. Por una parte, que las relaciones entre diversas antologías representativas de un mismo género constituyen una buena muestra de cómo el análisis del diálogo entre intérpretes o antólogos redunda en una comprensión más profunda del género que pretenden conceptualizar –siendo válida esta conclusión no sólo para el estudio de un género sino, también, de una época, movimiento, autor u obra-. Y por otra, la decisiva importancia del lector que, como un intérprete más, debe salir al encuentro de la traducción o selección con el ánimo de participar en esa «comprensión compartida» de la que, necesariamente, ha de formar parte. De ahí que el lector ideal de un texto o, en nuestro caso, de una antología, sea aquél que está capacitado para llevar a cabo su propia versión o selección, de manera que pueda cotejarla con las que se le ofrecen en busca de un diálogo entre intérpretes. Finalmente, la distancia entre el objeto de traducción o selección y la propia traducción o selección supone una pérdida irreparable por cuanto el traductor o el antólogo deben llevar a cabo un proceso de elección entre diferentes posibilidades don de optar por una implica desechar otras tantas:

Si queremos destacar en nuestra traducción [selección] un rasgo importante del original [texto o género] sólo podemos hacerlo dejando en segundo plano otros aspectos o incluso reprimiéndolos del todo [...] Toda traducción [selección] que se tome en serio su cometido resulta más clara y más plana que el original. Aunque sea una reproducción magistral no podrán dejar de faltarle algunos de los armónicos que vibraban también en el original (Gadamer, 2007:464).

Gadamer incide, aquí, en dos aspectos esenciales. Uno, que no por evidente resulta menos atendible, es la inferioridad manifiesta de la traducción o la antología respecto a aquello de lo que es versión o selección. Así, una antología de la literatura fantástica nunca podrá equivaler a la literatura fantástica de la misma manera que las versiones en español de poemas de Keats nunca podrán equivaler a la poesía de Keats. A pesar de todo, Gadamer cree en la posibilidad de que la pérdida consustancial que implica toda traducción puede compensarse con la generación de una *nueva ganancia* debida a *la maestría del traductor*. Y señala como ejemplo la versión alemana que hizo Stefan George de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire.



En este sentido, a la hora de valorar una antología, un criterio inmejorable puede ser, precisamente, cifrar en qué grado la antología supone una ganancia respecto al material del que parte para realizar la selección, en cifrar *la maestría del antólogo*. Es decir, hasta qué punto la antología aporta un beneficio, bien sea mediante una nueva perspectiva de lectura, bien sea mediante el rescate de textos preteridos o mediante cualquier otro tipo de implementación que vivifique el *corpus* del que es parte, de manera que se pueda considerar una recreación cuyos textos seleccionados, como en el caso de los poemas traducidos por Stefan George, «parecen respirar una extraña nueva salud» (Gadamer, 2007:464). Cabría la posibilidad, desde este enfoque, de esperar una antología que supusiera, por la radicalización de la perspectiva personal que le sirve de criterio de selección o la particularidad del proceso de reescritura al que somete los textos que la integran, un modelo por sí misma, equiparándose, de esta manera, a las traducciones que, siéndolo, alcanzan una excelencia tal en el uso de la lengua, que hacen olvidar el original porque se constituyen, ellas mismas, en paradigma.

La depresión o incluso represión de rasgos quizás decisivos a que se ve obligada toda traducción en virtud de la necesidad de elección que le es connatural es el otro aspecto en el que incide el análisis de Gadamer. En esto no difieren la traducción y la antología: el hecho de elegir lleva en sí la obligación de desechar. Esto es: la conciencia, por parte del traductor, del antólogo y, sobre todo, del lector, de un *territorio de sombra* en el que permanecen sin expresión, por voluntad o por inadvertencia, el conjunto de posibilidades a las que el traductor o el antólogo han renunciado. Lo que permanece en ese ámbito potencial no padece, por ello, una disminución de su calidad. No ha sido relegado por considerarlo inferior sino por no adecuarse a la versión o selección del traductor o del antólogo y esa falta de adecuación responde a lo que ambos han concluido que se ajusta más a la versión o a la selección que quieren ofrecer al lector. De ahí que deba considerarse que este *territorio de sombra* como el espacio óptimo para inquirir, oblicuamente, el concepto de género al que un antólogo pretende conducirnos. Es decir: el descubrimiento de *lo que no hay* en una antología resulta tan productivo como la constatación de *lo que sí hay*. Las ausencias de una antología obligan a quien las descubre al cuestionamiento de las razones para tal exclusión, lo que redundará en una comprensión más honda de la misma y, por extensión, del modelo de género propuesto por el antólogo. Las ausencias permiten contrastar una antología con los modelos de género previos. Dicho contraste es el que saca a la luz los motivos particulares del antólogo para distanciarse de esos

modelos previos, lo cual permite, a su vez, la formación, por nuestra parte, del conjunto de características que conforman el modelo de género del antólogo. Se trata, en definitiva, de una perspectiva más apropiada que la mera descripción de los autores y textos que una antología compila. En el caso de las selecciones de lo fantástico llevadas a cabo por Borges, se observará la importancia de analizar aquello que excluyó como una fecunda vía de acceso a su poética del género. El reconocimiento y exploración del *territorio de sombra*, no obstante, nunca ha de ser excluyente sino complementario, constituirse en un suplemento del estudio del contenido de las antologías.

**2.6. HACIA UNA DEFINICIÓN DE ANTOLOGÍA.** Por lo expuesto hasta aquí, se está en disposición de definir la antología como una lista parcial y congruente que establece una relación entre una parte –el conjunto de textos seleccionados- y un todo – el conjunto de textos seleccionables- con el fin de llevar a cabo una traducción de la época, el movimiento, el género, el autor o la obra que son su objeto de selección, y cuyos rasgos constitutivos son el antólogo, el criterio de selección, la naturaleza colectiva, la variedad en la unidad, el proceso de reescritura, la lectura no continua y toda la serie de *paratextos* –prólogos, epílogos, notas, índices, comentarios o ilustraciones- que la estructuran morfológicamente.

En la medida de lo posible, esta definición pretende desvincular la antología de la función ancilar que tradicionalmente se le ha venido otorgando para dotarla de una mayor autonomía tanto conceptual como morfológica que permita encarar su estudio desde ambas direcciones. Desde la perspectiva conceptual, se propone la antología como un modelo de relaciones entre textos y entre conjuntos de textos. Esto es, el punto de partida para el estudio de cómo elementos fragmentarios y descontextualizados pueden integrarse y reorganizarse en un nuevo contexto adquiriendo una nueva unidad y un sentido específico. En este sentido, la antología se constituye como un territorio paradigmático tanto o más fructífero que los museos o cualquiera de los formatos colectivos a los que nos hemos referido. En tanto que se trata de una construcción sustentada en la idea de una trama de relaciones entre elementos dispersos previamente escindidos de su molde original, la antología implica toda una serie de mecanismos de cohesión que sobrepasan lo meramente literario y remiten a nociones que parecen reclamar una aproximación desde ángulos cercanos a la reflexión especulativa, en la línea de pensamiento filosófico de Goethe o de los trabajos que Duchamp o Malraux llevaron a cabo sobre el formato y el sentido de las exposiciones de objetos artísticos.

En la antología convergen principios de fondo como la tensión entre licencia y límite, el vínculo entre parte y todo, la voluntad de variedad en la unidad o un prototipo de pensamiento enumerativo. Por lo tanto, cabe afirmar que el proceso de articulación de dichos principios pueda remitir a una manera de encarar la aprehensión del conocimiento. Es decir, que en el estudio de la antología puede desembocar en un concepto epistemológico, del que ella misma sería la escenificación formal. Desde la mencionada perspectiva hermenéutica, la antología, como traducción, se constituye, por sí misma, en versión –una de entre las muchas posibles, tantas como antologías se realicen- de una realidad y, como tal, podrá revelar, consecuentemente, el horizonte de interpretación del antólogo, es decir, los presupuestos desde los cuales se ha llevado a cabo la propia antología. De manera que se abre otra vía de estudio donde la antología es el instrumento mediante el cual se podrá acceder –con igual o mayor precisión que desde cualquier otro formato- a la poética de un autor, en el caso de que la antología haya sido realizada por un autor que, voluntariamente, ejerce el papel de antólogo.

La cuestión a dirimir es, entonces, si una antología es capaz –desde la doble óptica que se ha apuntado, como concepto y como traducción- de convertirse en un instrumento válido y eficaz tanto para la expresión de una epistemología como para el descubrimiento de una poética. La intención es comprobar, hasta qué punto, se revela posible, mediante la morfología propia de una antología, concretar formalmente propuestas de orden especulativo y de orden estético con el mismo alcance que se ha revelado posible desde una novela, un cuento, un poema o un ensayo; esto es, hasta qué punto, también, la antología puede o debe considerarse un género en sí misma y no una herramienta auxiliar al servicio del estudio de otros géneros, del comparatismo o de los procesos de canonización del hecho literario.

Ahora bien, resulta obvio que las antologías al uso, en su mayor parte, no responden a las exigencias que aquí se apuntan, limitándose a cumplir una función instrumental que apunta hacia fines convencionales como la difusión didáctica a nivel divulgativo o académico, la simple economía de lectura o, en algunos casos, la voluntad de vehicular una serie de referentes generacionales con la intención de refrendar o proyectar una manera de entender el pasado, el presente o el futuro de la producción literaria. ¿Debe considerarse, pues, que lo aquí apuntado no pasa de ser un mero e improbable *desiderátum*? En este sentido, vale la pena rescatar la reflexión de Pedro Salinas (1983) a propósito de las antologías personales de naturaleza íntima que responden por completo al gusto particular del seleccionador y que, en virtud de su

misma infrecuencia y peculiaridad acaban por ser, quizás, las más atractivas, pues en ellas el juego de elecciones y el diálogo de lecturas parece revestirse de una sincera pasión difícilmente apreciable en otro tipo de antologías. Suele suceder que en las antologías que no responden plenamente a ese gusto particular del antólogo las inclusiones y omisiones no alcanzan el consenso deseado ni por parte del propio antólogo ni por parte de los lectores y en la misma presión por conseguir una justa medida de objetividad terminan por defraudar a unos y otros. De ahí que para Guillermo de Torre la antología fuera el libro insatisfactorio por excelencia<sup>65</sup> y que Gerardo Diego pudiera llegar a afirmar que una antología siempre es un error<sup>66</sup>. Dos aseveraciones que, no obstante, es obvio que derivan de una aproximación al fenómeno antológico no como fenómeno autónomo sino como un medio para la comprensión de fenómenos más amplios y ajenos al mismo y que constituyen el error de base a la hora de justipreciar las posibilidades de la antología como formato autónomo capaz de un desarrollo conceptual y una poética propia. La senda tímidamente marcada por Pedro Salinas parece más rentable. Partir de la aceptación de un subjetivismo radical tanto en la selección como en el seleccionador de una antología para tratar de hallar, si las hubiere, muestras fehacientes –tanto de antologías como de antólogos- que materialicen ese vuelo de altura que venimos reclamando para nuestro objeto de estudio. O lo que es lo mismo: reconocer el hecho de que una antología únicamente podrá responder a las intenciones propuestas –especulación conceptual y expresión de una poética- si se realiza desde los parámetros de una creación personal, para lo cual sólo puede partirse del ejercicio de la misma libertad de acción que se le presupone y reclama a cualquier otro tipo de creador, sea novelista, cuentista, poeta o ensayista. Así pues, deberá rastrearse, de haberla, la labor de autores procedentes del ámbito de la creación literaria que hayan recurrido a la antología –tal como se ha definido- como un cauce expresivo igual de válido que el resto de su producción artística. Y comprobar en qué medida cumplen con el *desiderátum* expresado anteriormente o si, por el contrario, se limitan a la composición de una antología funcional que, sin dejar de revestir interés como documento crítico plausible, desautoriza su adscripción al tipo de *antología creativa* que nos ocupa.

En este sentido, si existe un prototipo de escritor por excelencia que puede y debe señalarse como autor de *antologías creativas* en toda regla, no es otro que Jorge

---

<sup>65</sup> De Torre, Guillermo, «El pleito de las antologías», en *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, págs. 281-292.

<sup>66</sup> Diego, G., «Prólogo» a *Poesía española. Antología 1915-1931*, 2ª. ed., revisada, 1934.

Luis Borges, por cuanto su propia poética, así como el trasfondo especulativo de naturaleza epistemológica que sustenta su obra, encuentran en los rasgos constitutivos del género de la antología el molde idóneo para expresarse con igual o mayor claridad, hondura y repercusión que en el resto de su producción narrativa, lírica, ensayística o de cualquier otro tipo. Así lo entendió el propio Borges y de tal convergencia nació el *corpus* de antologías borgeanas -tan considerable como estimable- que será objeto de análisis en los restantes capítulos del presente estudio. A propósito de la poética de la antología como género, Ruiz Casanova apunta lo siguiente:

La génesis o *poética* de la antología comprende todas las condiciones y presupuestos que hemos ido analizando (autoría, canonicidad, representatividad de la selección, estructuración del libro, cohesión entre los textos seleccionados y los paratextos, exposición de criterios, etc.) [...] el resultado final debe ser *un conjunto que pueda ser leído como libro* (2007:191).

Las antologías de Borges, en este sentido, pueden y *deben* ser leídas como libros, como conjuntos plenamente organizados con intención creativa. Trascienden la mera recopilación para instituirse en ejemplos referenciales de las posibilidades que encierra el formato antológico.

Finalmente, es oportuno recordar que, a pesar de las disquisiciones de índole crítica que pueda suscitar, el formato antológico siempre será, por encima de todo, un libro hecho *por* y *para* lectores, y que es en esa naturaleza eminentemente relacionada con la lectura donde reside su especificidad y, en cierto sentido, su fascinación. Extraña, por ello mismo, que de las muchas metáforas que a lo largo de la historia se han aplicado a la idea de antología –de las cuales hemos señalado algunas en la parte dedicada a la etimología del término- ninguna se refiera al lector o a la clase de lectura que una antología exige. Todas remiten a la antología misma, a la peculiar naturaleza colectiva que la define. Así, se ha vinculado el formato antológico con las imágenes de un mosaico, una biblioteca, un bosque, una selva, un tesoro, un museo, una floresta, un árbol, un ramo o un jardín. De todas, quizás la más acertada sea la que se refiere a un jardín<sup>67</sup>, por lo que evoca de lugar cercado, de hedonismo contemplativo, de reunión

---

<sup>67</sup> Cfr. Toulmin, S., *Regreso a la razón*, Barcelona, Península, 2003, donde se hace una historia de los jardines en relación con la evolución epistemológica desde la premodernidad-modernidad hasta la posmodernidad y Kretzulesco-Quaranta, E., *Los jardines del sueño*, Madrid, Siruela, 2005, donde se analiza la importancia del jardín en la mística renacentista, además de Jakib, M., *El jardín y la representación*, Madrid, Siruela, 2010.

premeditada y coherente de elementos en principio ajenos que se recombinan con el fin de alcanzar un propósito y –a pesar de ser uno de los errores más comunes a la hora de valorar una antología- de excelencia. Algo tienen los textos que integran una antología de flor escogida por la calidad de su color, su forma o su perfume; la antología, de paisaje donde la mirada se deleita en la variedad. Basta la consulta de una historia del paisajismo para encontrar –desde una perspectiva metafórica, claro está- significativas concomitancias entre los conceptos de jardín y antología. Al respecto, Von Buttlar nos recuerda que «un jardín es siempre una imagen ideal del mundo y, al mismo tiempo, una reconstrucción del primer jardín: el paraíso terrenal» (1993:9). Otro no parece ser el ideal que representaría el arquetipo de antología: el de reconstruir un improbable paraíso literario mediante la reunión de las mejores muestras universales. Piénsese en el jardín zen, en el que importa menos el jardín en sí que su cuidado. En las antologías de Borges sucede algo similar: importa no tanto el resultado final como el proceso de lectura y de organización creativa de los textos leídos. Son paisajes de una actividad lectora.

Aunque como todo jardín, también toda antología, por ser obra humana, acaba por resultar defectuosa en comparación con el arquetipo ideal al que remite, de manera que sólo son admisibles aquellos jardines o antologías que florecen desde lo más personal para constituirse en paraísos íntimos. Asimismo, recuérdese una figura como la de Charles Bridgeman (1690-1738), jardinero inglés elogiado por el escritor y parlamentario Horace Walpole en su canónico manual *On modern gardening* (Strawberry Hill, 1771). Ha pasado a la historia de su disciplina por augurar e imponer una moda basada en el incremento de la variedad sin, por ello, perder de vista la unidad esencial que debe cumplir todo jardín para constituirse propiamente en paisaje: «Los méritos de Bridgeman son de carácter práctico. [...] Sus innovaciones [...] cumplieron con el requisito de un aumento de la variedad [*variety*]» (Von Buttlar, 1996:25). Esto es, Charles Bridgeman hizo de la variedad en la unidad –concepto axial en la epistemología kantiana, recuérdese- así como de la cohesión, una referencia constructiva, a la manera de un antólogo que conoce el valor de la disonancia armónica que ha de presidir una compilación para obtener un mejor resultado final. Tanto el jardín como la antología, pues, se relacionan con el delicado juego entre reticencia y exceso, límite y licencia, todo y parte. En este contexto, ¿qué metáfora se nos aparece como la más óptima para cubrir el aludido vacío histórico de imágenes referidas no a la antología sino al lector de

una antología? Parece evidente que la más adecuada es aquella que vincula la lectura con un paseo y al lector con un paseante<sup>68</sup>. Ninguna otra imagen resume mejor el modelo de lectura no continuada que permite una antología que la de un paseo por un jardín. El paseante puede, al antojo de su gusto o del azar, conducirse o dejarse conducir hacia las muestras que en cada momento le suscitan una atención especial. Dejando espacio, por otro lado, para los descubrimientos fortuitos pero no por ello menos decisivos que pueden deparar tanto el escondido rincón de un jardín como las páginas más insospechadas de una antología. De manera que toda antología, en definitiva, acaba por ser un espléndido paseo por jardines ajenos<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Por no ser el propósito de este estudio, sólo indicamos la posibilidad de estudio de las convergencias conceptuales y prácticas entre la lectura no continuada propia de toda antología y las propuestas situacionistas de Guy Debord recogidas en su «Teoría de la deriva» (*Internationale Situationniste*, núm. 2, 1958). «Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo», en *Internacional situacionista, vol. 1: la realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1991.

<sup>69</sup> Se alude, aquí, al título de la antología personal –*antología creativa*, diríamos- realizada por Adolfo Bioy Casares: *De jardines ajenos*. (Bioy Casares, A., *De jardines ajenos*, Barcelona, Tusquets, 1997).

### 3. BORGES Y LA POÉTICA DE LA ANTOLOGÍA

**3.1. INTRODUCCIÓN.** Basta repasar un índice de las obras completas de Borges para comprobar la querencia del autor argentino por las antologías. A lo largo de su vida, nunca dejó de compilarlas, tanto a título individual como en colaboración con un selecto grupo de amigos con los que compartió afinidades personales y literarias. «Su literatura puede equipararse a la de Kafka, a la de Joyce o a la de Proust, pero su condición de lector, y como efecto de ello, de antólogo, difícilmente encuentre algún paradigma que lo supere» (Vaccaro, 2005:7). Las selecciones que realizó no se limitaron al género fantástico sino que, por el contrario, abarcan los más variados temas, desde el género policial al género gauchesco, pasando por la poesía clásica y contemporánea<sup>70</sup>. Más allá de la consabida adscripción de Borges a una estética de la lectura –adscripción que con el correr de los años ha llegado a convertirse en un lugar común de la crítica<sup>71</sup>–, cabe preguntarse por razones suplementarias que expliquen el incesante y fructífero interés de Borges en dicho formato. Es decir, determinar si las características axiales de la poética formal y conceptual de Borges convergen con las de la antología tal como se han definido en el capítulo anterior, con el fin de acreditar, por parte del autor argentino, el uso creativo de un formato que, hasta entonces, sólo había conocido un uso ancilar. Fundamentar, en fin, el perfil de un Borges autor de *antologías creativas*, tan capaces de expresar los rasgos constitutivos de su obra como lo son sus cuentos, poemas o ensayos. Examinar, en definitiva, hasta qué punto la serie de rasgos capitales de una antología -la estética de la lectura, la morfología de la enumeración propia de toda lista, el proceso de reescritura, la noción de variedad en la unidad, el recurso de los así denominados *paratextos*, entre los que destaca el prólogo, el criterio de selección, el papel del

---

<sup>70</sup> Cfr. Balderston, D., «Timeline Bibliography» [en línea], Borges Center, Universidad de Pittsburgh [Consulta: 18 de diciembre de 2008].

<sup>71</sup> El trabajo seminal de Emir Rodríguez Monegal, *Borges: hacia una lectura poética*, Madrid, Guadarrama, 1976, sigue resultando imprescindible para el estudio del autor argentino en relación con una estética de la lectura.



antólogo como crítico y lector, la función de la antología como *traducción* o *interpretación hermenéutica* de un género o la reformulación del tipo de lectura tradicional en *paseo*- corresponden o no, en Borges, a motivos recurrentes de reflexión teórica que acaban por encontrar, asimismo, un acomodo a nivel práctico en el conjunto de antologías de literatura fantástica que se estudiarán. Cuestionar, en consecuencia, la percepción de las antologías realizadas por el autor argentino como muestras menores que ocupan un espacio periférico dentro de su producción con el fin de reubicarlas en un nuevo espacio central equivalente al resto de sus creaciones en lo que se refiere tanto al alcance de sus intenciones como a la capacidad para expresar la poética formal y conceptual desde la perspectiva de un molde aparentemente lateral que, en manos de Borges, se erige en verdadero vórtice creativo.

Borges nunca desarrolló una reflexión sistemática sobre el tema de la antología como formato. Como en tantos otros temas, se limitó a una serie de notas dispersas –de acuerdo con la querencia del autor argentino por la expresión lacónica pero de probada densidad en lo que a significación se refiere- que conforman, no obstante, un suficiente mosaico de intuiciones y un inmejorable punto de partida. Así, en una de las reseñas aparecidas en la revista *El Hogar*, el 1 de abril de 1938, dedicada a la antología de la literatura inglesa titulada *The Albatross Book of Living Prose*, se encuentra la siguiente afirmación:

Ha observado Novalis: “Nada más poético que las transiciones y las mezclas heterogéneas”. Esta declaración define, ya que no explica, el encanto peculiar de las antologías. La mera yuxtaposición de dos piezas (con sus diversos climas, procedencias, connotaciones) puede lograr una virtud que no logran esas piezas aisladas. Por lo demás: copiar un párrafo de un libro, mostrarlo solo, ya es deformarlo sutilmente. Esa deformación puede ser preciosa (2011:933).

Afirmación que se completa con lo dicho en una reseña posterior, del 19 de mayo de 1939, «Un museo de la literatura oriental», dedicada a una antología de la literatura oriental titulada *The Dragon Book*:

Novalis, memorablemente, ha observado: “Nada más poético que las mutaciones y las mezclas heterogéneas”.

Esa peculiar atracción de lo misceláneo es la de ciertos libros famosos: la *Historia natural* de Plinio, la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, la *Rama de oro* de Frazer, tal vez la

*Tentación* de Flaubert. Es la de este versátil repertorio –*The Dragon Book*- cuyas trescientas páginas abarcan muchos y curiosos pasajes de la más duradera de las literaturas humanas: la vasta literatura china, que tiene casi treinta siglos de edad (2011:1067).

En ambas citas, se alude a dos de las características fundamentales de cualquier antología: la naturaleza colectiva del formato y el proceso de reescritura que lo sustenta como tal. Para Borges, de hecho, es en la heterogeneidad de una antología donde reside, precisamente, el principal encanto de la misma. La primera virtud de una antología –en tanto que, formalmente, es la primera evidencia para el lector- está en la certeza de la mezcla, en la constatación de una voluntad de congregar lo disgregado, en el particular e inconfundible sabor que se desprende de lo misceláneo. Un sabor que, siguiendo a Novalis, bien puede definirse como poético –nótese, al respecto de Novalis, cómo Borges vacila, al citarlo, entre los términos *transiciones* y *mutaciones*-. Claramente, por lo tanto, Borges justiprecia el poder de sugestión que se deriva del concepto de variedad en la unidad, al que se ha aludido en el capítulo anterior, la capacidad para captar el interés del lector desde el presupuesto de un conjunto plural que es, a la vez, abierto en cuanto al contenido y cerrado en cuanto al continente. Los ejemplos aducidos por Borges lo corroboran: el centón barroco de Burton –de donde extrajo el epígrafe de uno de sus cuentos más famosos, «La Biblioteca de Babel»<sup>72</sup>-, el tratado naturalista clásico de Plinio, el tratado etnográfico moderno de Frazer y el catálogo de zoología imaginaria –en gran parte deudor de los bestiarios medievales- que desfila por las páginas de *Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert. Cabe destacar la importancia que el autor argentino otorga a la capacidad de una antología para poder reducir a medida un acervo de amplitud aparentemente irreductible –en este caso, la literatura china- con el fin de exponerlo en un espacio de configuración limitada pero de contenido múltiple. No deja de señalar, en la segunda reseña, la productiva y eficaz versatilidad que parece gobernar la relación entre lo uno y lo diverso.

Esta naturaleza colectiva de las antologías, grata a Borges, implica la necesidad de ciertos mecanismos de reescritura que permitan la consabida descontextualización y subsiguiente *recontextualización* de los textos que conforman la selección. Esto es: el proceso editor mediante el cual los textos pasan de su marco original a un marco nuevo en el que comparten espacio con otros textos, «con sus diversos climas, procedencias,

---

<sup>72</sup> «“By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...”, *The Anatomy of Melancholy*, part. 2, sect. II, mem. IV» (Borges, 2005:465).

connotaciones» (Borges, 2011:1067). A Borges no se le escapa la importancia decisiva de esta mudanza: la posibilidad de revertir la idea de que el cambio de marco supone una irremediable deformación que merma la riqueza del texto seleccionado en favor de una idea que vea en el cambio de marco que conlleva toda antología la oportunidad de convertir la *recontextualización* en una herramienta artística mediante la cual poder reescribir los textos originales con el fin de descubrir nuevas perspectivas de lectura que los enriquezcan, de tal manera que puedan «lograr una virtud que no logran esas piezas aisladas» (2011:1067). Así, la antología tradicional encuentra, en el proceso editor que reordena el material de que está hecha, uno de los más firmes principios de su posible conversión en *antología creativa*, extremo que el autor argentino sabe captar en toda su significación y sutilidad. Si la reordenación de los textos que conforman una antología se lleva a cabo desde una intencionalidad creativa, el resultado no puede ser otro que una antología cuyos textos acaban por redimensionarse en cuanto al sentido gracias a una labor de yuxtaposición no azarosa por parte del antólogo, que pasa a convertirse, así, en el legítimo autor de un artefacto literario capaz de expresar los matices de una poética con la misma verosimilitud que un poemario, una colección de cuentos, una novela o un conjunto de ensayos. El proceso editor permite dejar atrás la concepción de la antología como un formato auxiliar y sienta las bases para la conceptualización de la antología como un formato autónomo, dado que en este proceso editor será donde el antólogo podrá desarrollar con naturalidad –ejerciendo el sutil arte de elegir y trabar los textos unos con otros- una faceta creativa gracias a la cual podrá tanto rehacer el sentido de los textos a ojos del lector como transmitir una manera personal o colectiva de entender aquello sobre lo que versa la selección, sea un género literario, un periodo de la historia de la cultura o la obra de un escritor. Sólo cuando la elección y disposición de los textos responda a una intencionalidad artística –la interpretación novedosa de un texto conocido, por ejemplo, o la inclusión significativa de determinados textos, a modo de espejo, como referentes oblicuos de una poética- se podrá hablar con propiedad de una *antología creativa*. En tal caso, cabe reclamar al lector de la antología la suficiente capacidad artística tanto para desentrañar la poética del antólogo como para sintonizar con la interpretación novedosa de un texto conocido, de la misma manera que lo haría al enfrentarse a una novela, un poemario o una colección de cuentos. La especificidad de la antología considerada como un género es que el lector no se enfrenta a un material de creación sino a una creación construida sobre materiales ajenos previamente creados por otros y basada, principalmente, en el proceso editor de reescritura. El lector, de esta

manera, debe ser, además de lector, editor, en el sentido de que sólo siéndolo podrá poner de manifiesto, con su lectura, el proceso de reescritura sobre el que se sustenta la antología. Tal fue la intuición del autor argentino, primer y más conspicuo representante de las antologías creativas.

En otras notas, Borges suma nuevas iluminaciones a la conceptualización de la antología que ayudan a perfilar una posible teoría personal del género. En la reseña de *El Hogar* del 3 de diciembre de 1937 dedicada a la antología de G.B. Harrison *A Book of English Poetry*, el autor argentino trae a colación, para compararla con la de G.B. Harrison, la clásica antología de poesía *The Golden Treasury* (1861), de Francis Turner Palgrave. En ambas detecta lo que considera un grave error dentro del proceso editor que reescribe los textos originales para insertarlos en el nuevo conjunto colectivo: «Deploro, en cambio, que Harrison haya heredado de Palgrave la pésima costumbre editorial de agregar títulos “poéticos” [...] a las composiciones que elige, lo que importa una colaboración del todo arbitraria» (2011:895-896), afirma. La crítica resulta cuando poco llamativa, pues, tal como se verá más adelante, el propio Borges hizo del cambiar o agregar títulos a los textos que seleccionaba para sus antologías una de sus más eficaces herramientas editoriales, hasta el punto de que puede considerársela un verdadero instrumento de aguda crítica literaria. También se apuntan, en la reseña, dos temas que entre sí guardan una evidente relación y que resultan inherentes a toda antología: la cuestión del criterio de selección y la problemática de las inclusiones y exclusiones de autores y obras. Borges observa la distinción aparentemente irreconciliable entre un criterio de selección que apuesta por la fama de las piezas seleccionadas y un criterio de selección que, sin ser contrario, lo hace por la excelencia. Sin entrar en las precisiones que requeriría acotar y definir tanto las nociones de fama como de excelencia, el autor argentino apunta un hecho que, no por obvio, resulta menos fundamental: « [Harrison] recopila las piezas de mayor fama, no siempre las mejores» (2011:896). Esto es, resume una de las discordias centrales del fenómeno antológico: la imposibilidad manifiesta de alcanzar una selección objetiva, dado el subjetivismo, consciente o inconsciente, que subyace en todo criterio de selección. Ahora bien, en la imposibilidad de llegar a una selección objetiva, Borges no ve un fracaso sino la puerta abierta a la investigación crítica, a la lectura oblicua, al descubrimiento de un trasfondo en el que se revela una poética o, cuando menos, un programa literario, una sensibilidad específica. Borges empieza por hacer notar que en la antología de Harrison, comparada con la vieja antología de Palgrave, «[...] el siempre

venerado William Wordsworth se ha encogido muchísimo» (2011:895) para declarar, a continuación, que el hecho no supone el crédito o descrédito de su obra sino la constatación de dos antólogos con sus correspondientes criterios de selección; esto es, dos diferentes poéticas: «[...] ambas, naturalmente», dice Borges en referencia a las antologías que compara en la reseña, «son menos típicas de los quinientos años de poesía que representan que del gusto contemporáneo» (2011:895). Lo que Borges propone no es otra cosa, pues, que leer la antología para leer la poética que está detrás de la antología, que se revela en las obras y autores seleccionados. Esto es, la noción de la antología como un espacio expresivo donde el investigador puede rastrear los elementos constitutivos de una poética. La antología como signo expresivo de un autor, un movimiento, un género o una época. La antología como reflejo.

Puede observarse que la aproximación del autor argentino al género de la antología rehúye la concepción tradicional del formato y opta por la reflexión teórica que se reclamaba en el capítulo anterior a raíz de las aportaciones conceptuales que Goethe, entre otros, hizo al fenómeno museístico. Es desde este ángulo de reflexión teórica desde el que se han de entender las aportaciones de Borges. En primer lugar, la inversión del proceso editor. Se pasa de la idea de un editor que traiciona el texto a la idea de la edición como herramienta creativa en manos de un antólogo que mediante el uso intencional de los recursos de reescritura es capaz de promocionarse a la categoría de autor, dando lugar a las así denominadas *antologías creativas*. En segundo lugar, el aprovechamiento de la notoria subjetividad de toda antología de cara al estudio indirecto de la poética del antólogo. Cabe pensar que esta aproximación reflexiva al fenómeno antológico en busca de las posibilidades expresivas, creativas y críticas de un formato considerado lateral tiene una natural correspondencia con las propias antologías de Borges, quien pudo hacer uso de las mencionadas posibilidades a la hora de planificar y componer las selecciones de textos fantásticos. Podrían verse estas notas dispersas sobre el fenómeno antológico como el programa creativo o, cuando menos, el borrador del programa creativo a partir del cual el autor argentino realizó las antologías. Una serie de directrices que cabría rastrear en las antologías que compuso, con el propósito de confirmar o descartar la puesta en práctica de las mencionadas reflexiones teóricas, de la misma manera que Borges las rastreó en la antologías que leyó y reseñó. La atención especulativa que el autor argentino dedicó a las antologías ajenas abre la puerta a preguntas sugestivas que exigen una respuesta. ¿Hizo Borges de las antologías un espejo de su poética? ¿Descubrió, explotó y estableció para uso de posteriores

antólogos, la faceta creadora de los recursos editores que posibilitan la reescritura de textos? Y de ser así, ¿contó con lectores que supieran desentrañar el reflejo de su poética y los mecanismos creativos mediante los cuales modificó intencionadamente los textos que seleccionaba con el fin de enriquecer su sentido?

A propósito de la imposibilidad de un criterio de selección objetivo, vale la pena rescatar la reseña del 9 de mayo de 1937, en *El Hogar*, de la antología de cuentos de fantasmas *The Haunted Omnibus* de A. Lang. Borges compara las antologías de cuentos fantásticos realizadas en Inglaterra con las realizadas en Alemania o Francia y apunta la superioridad de las primeras frente a las segundas, basándose en la diferencia de criterio de selección que respectivamente las guía. Para el autor argentino, las antologías alemanas o francesas se rigen por un criterio de selección sustentado en tal o cual teoría filosófica o literaria, de manera que sólo consiguen «la divulgación de las artes mágicas» (2011:838), mientras que las antologías inglesas se basan en un criterio que persigue «el puro goce estético» (838). Esto es, las antologías continentales son, para Borges, el resultado de una teorización previa del hecho literario, mientras que las antologías británicas se sustentan en la simple pasión de la lectura. «De ahí, tal vez», señala Borges, «su evidente superioridad» (838). Lo que se detecta en esta reseña es la defensa indirecta de un criterio de selección subjetivo sustentado en la estética de la lectura, en una irrenunciable ética de lector que busca, por encima de cualquier otra cosa, el placer de la lectura, el hedonismo.

Sin embargo, en una reseña del 28 de mayo de 1937, también aparecida en la revista *El Hogar*, donde Borges presenta la antología de poesía contemporánea compuesta por W. B. Yeats, *The Oxford Book of Modern Verse*, indica que la selección «[...] adolece de alguna arbitrariedad» (2011:822), lo cual parece entrar en contradicción con la defensa de un criterio subjetivo que parece sostener en la anterior reseña, aunque quizás la idea de Borges remita a una *aritmética del placer* en que hedonismo y arbitrariedad no están reñidos, a la manera de los epicúreos. Por otro lado, cuestiona las formas del proceso editor emprendido por el poeta irlandés a la hora de componer la antología, al afirmar que «el compilador ha eliminado muchas estrofas de la *Ballad of Reading Goal* de Oscar Wilde» (822). Parece ser el mismo defecto que observa en la selección de páginas escogidas de Shakespeare llevada a cabo por The Nonesuch Press titulada *A Shakespeare Anthology*, reseñada en la revista *Sur*<sup>73</sup>, donde el autor argentino

---

<sup>73</sup> *Sur*, Buenos Aires, Año IX, n.º. 62, noviembre de 1939.

hace notar que «el compilador ha excluido [en los fragmentos escogidos] las moralidades que tanto fastidiaron a Shaw; lo mueve una pasión literaria, no “filosófica”» (2011:581). Se trata, en todo caso y a pesar de las aparentes vueltas y revueltas un tanto incoherentes, de un Borges atentísimo al proceso editor y a los criterios de selección a partir de los cuales se configura toda antología. Sólo desde esta perspectiva puede entenderse el irónico comentario que le dedica, por ejemplo, al criterio de selección de una antología como *Lord Halifax's Ghost Book*, «que reúne y agota los encantos de la superstición y del esnobismo» (2011:740-741). La antología compila historias de fantasmas vinculadas al nombre de grandes casas o familias inglesas. «Se trata de fantasmas selectos» (741), añade el autor argentino a propósito de un criterio de selección se le antoja tan inusual como rebuscado y extravagante.

Los ejemplos espigados de entre la copiosa producción de notas y reseñas revelan, pues, el interés especulativo de Borges por los mecanismos de construcción de una antología, si bien es cierto que en ningún momento pueda hablarse de una reflexión equiparable a la extensión y coherencia de un ensayo. Ahora bien, la aparente dispersión reflexiva del autor argentino a propósito del fenómeno de la antología parece concretarse un tanto cuando se analizan los respectivos prólogos que escribió para la *Antología de la literatura clásica argentina* (1937)<sup>74</sup>, en colaboración con Pedro Henríquez Ureña y la *Antología poética argentina* (1941)<sup>75</sup>, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Entre ambos prólogos, separados por tan sólo cuatro años de diferencia, se constata el paso de una conceptualización tradicional de la antología a una nueva conceptualización que, fruto de reflexiones especulativas, pone en tela de juicio el modelo clásico y abre el ángulo de visión con el fin de esbozar un posible nuevo patrón de antología.

El prólogo de la *Antología clásica de la literatura argentina* ha de considerarse, en toda regla, un prólogo convencional que responde a las exigencias que se esperan de una perspectiva tradicional de la antología. Así, por ejemplo, el propósito de la selección, que no es otro que la consabida economía de lectura: la voluntad de poner en manos del lector un resumen suficiente de aquellos autores y obras que se reputan como imprescindibles. El prólogo se abre con la siguiente declaración de principios: «En la presente *Antología Clásica de la Literatura Argentina* se aspira a

---

<sup>74</sup> Henríquez Ureña, P., y Borges, J.L., eds., *Antología clásica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial A. Kapelusz y Cía., 1937.

<sup>75</sup> Borges, J.L., Ocampo, S., Bioy Casares, A., *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941.

ofrecer a los lectores una noción sintética de lo que fue la obra de los escritores y poetas del pasado definitivamente concluso» (2002:165). A lo cual se añade la idea de la excelencia como criterio de selección: «Como los prosistas aquí representados son, por lo común, autores de obras extensas, las páginas que hemos escogido no siempre alcanzarán a representarlos en todos sus aspectos; hemos procurado, eso sí, que estén representados aspectos característicos: en lo posible, los mejores» (166). Nos encontramos, por lo tanto, ante un criterio de selección canónico por cuanto recurre a la excelencia y la representatividad, si bien es cierto que el prólogo advierte de que se han evitado «las páginas demasiado conocidas, aunque sean magníficas» (166). A tal punto llega la preocupación de la antología por resultar veraz en cuanto al material que ha seleccionado como ejemplo de excelencia y representatividad que incluso se detalla, en el prólogo, el proceso editor –el proceso de reescritura, se diría- con el fin de aclarar que no ha habido, por parte de los antólogos, en su función de editores, ningún tipo de tergiversación sino que, por el contrario, se ha trabajado desde el respeto más escrupuloso:

Hemos buscado, para cada obra, la edición autorizada, a fin de respetar las palabras auténticas del autor, muchas veces estragadas en las reimpresiones corrientes. Todo corte en el texto transcrito se señala con puntos suspensivos. Cuando para comprensión de algún pasaje es necesario intercalar una o más palabras, va indicado entre paréntesis angulares (166).

Del mismo modo, justifican meticulosamente las inclusiones y omisiones que puedan pecar de extravagancia, lo cual les permite, a los antólogos, incluir a ilustres extranjeros que han entrado a formar parte de la historia cultural argentina como Groussac o Hudson o autores nacidos fuera de los límites oficiales del país pero estrechamente vinculados, en una época de la historia, al devenir nacional, como Ruy Díaz de Guzmán o Bartolomé Hidalgo: «Uno y otro están íntimamente ligados a la vida argentina. Lo está, igualmente, Groussac. Y lo está, por fin, Hudson, a quien sólo aleja de nosotros el idioma que escogió para expresarse» (2002:167). En el caso de la inclusión de María Sánchez, que no dejó una obra literaria pero sí un voluminoso epistolario, se avanza el criterio que ha de justificar por adelantado las posibles objeciones de crítica y público: «Creemos que su presencia completa el cuadro de la vida argentina del pasado» (167). No es otro el motivo de la antología, su propósito, su intención: rescatar un trozo de la historia literaria de Argentina para ofrecérsela al lector de forma sucinta y



ordenada, « [...] desde los comienzos de la cultura de tipo occidental en el Río de la Plata, en el siglo XVI, hasta el final del período de organización de la Argentina moderna, en la década de 1880 a 1890» (165). Los antólogos no aspiran a la creatividad sino al rigor histórico. Como todos los antólogos tradicionales, padecen el fantasma de la objetividad: seleccionan una serie de textos con el objeto de hacer el retrato más fiel posible de una época. Voluntaria o involuntariamente, no obstante, no son conscientes de la subjetividad que implica cualquier criterio de selección. Así, por ejemplo, la no inclusión, en su antología, de referencias a la cultura de tipo indígena, negados por la cláusula que, en el prólogo, especifica la naturaleza occidental de los textos que han sido seleccionados.

Frente a esta antología de corte tradicional, sorprende, tan sólo cuatro años después, la antología realizada por Borges junto a sus amigos Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, en cuyo prólogo el autor argentino explicita un concepto de antología que se aleja por completo de los presupuestos clásicos: «Ningún libro tan vulnerable como una antología de piezas contemporáneas, locales» (2002:189), afirma nada más abrir el prólogo. Se trata, en toda regla, de una declaración de principios, casi de un lema. Se cuestiona la raíz misma de la antología, en tanto que se deslegitima la supuesta autoridad objetiva que tradicionalmente la sustenta. Incide en la irreparable sujeción de toda antología a unas coordenadas temporales y espaciales que imposibilitan o, como mínimo, desvirtúan, la objetividad del conjunto de textos seleccionados. Lo que apunta es, en definitiva, la implícita subjetividad de cualquier selección tanto en lo referente a los textos como, sobre todo, en lo referente al antólogo, a quien, no sin ironía, el autor argentino denomina «el agredido compilador» (189). El antólogo acaba por padecer las previsibles iras de los lectores en razón de una subjetividad que pretende hacerse pasar por objetividad. La problematización del papel del antólogo como autoridad es uno de los puntos clave del prólogo de Borges:

En vano el agredido compilador se esfuerza en simular una erudición que linda con la omnisciencia, una imparcialidad que es inaccesible a las variadas tentaciones de la costumbre, de la pasión, del hastío, una perspicacia que prefigura el Juicio Final (189).

El autor argentino cuestiona la naturaleza del antólogo como *superlector* capaz de abarcar la totalidad del material con el que va a realizar la selección –los textos

totales de una época, de un movimiento, de un género, de un autor-. El escepticismo de Borges en este punto se vincula con el argumento del escepticismo clásico que afirma la imposibilidad de elegir entre las diversas opiniones que existen sobre una cuestión dada la imposibilidad de conocer el conjunto de todas las opiniones. Tampoco cree capaz al antólogo de sustraerse a las diversas influencias que inevitablemente rigen su criterio de selección. La deficiencia de cualquier antología, por lo tanto, siempre será doble. Por un lado, debido a la imposibilidad más o menos acusada, por parte del antólogo, de acceder a todas y cada una de las publicaciones referidas al objeto de su selección, de manera que en la misma pueden darse involuntarias ausencias fruto del desconocimiento. Por otro, dada la naturaleza del antólogo como lector dotado de una serie de usos, filias y fobias a las que difícilmente será posible renunciar en favor de una asepsia emocional a la hora de realizar la selección. A lo cual debe añadirse la tradicional idea del antólogo como un árbitro estético inapelable cuyos juicios trascienden el contexto temporal y espacial en el que forzosamente tienen lugar para hacer de los textos seleccionados un constante acierto que perdura, a modo de dogma, más allá del momento y el lugar en el que fueron creados, leídos y, posteriormente, elegidos para formar parte de la compilación. De ahí que la problematización del antólogo implique la problematización del lector de antologías, que siempre acabará por denunciar «pecados de omisión y de comisión» (2002:189). La misma insalvable carencia de objetividad que condiciona la labor del antólogo es la que condiciona la recepción del lector de antologías, sujeto, como aquél, a coordenadas de espacio, tiempo y gusto a las que resulta poco menos que utópico renunciar:

El público (yo también soy el público) inevitablemente denunciará pecados de omisión y de comisión. ¡Qué injusta la omisión de B, la inclusión de C! ¿Cómo repitieron esa página de Lugones, que ya figura en otras antologías? ¿Cómo rehusaron esa página de Lugones, que todas las antologías publican? (189).

Se da una disyuntiva entre la supuesta objetividad de la antología tradicional y las más que evidentes muestras de subjetividad que parece proporcionar la experiencia real de antólogos y lectores de antologías. El lector, armado con su propio criterio de selección, encuentra motivos más que suficientes para cuestionar el criterio de selección del antólogo. Se trata de un enfrentamiento entre la antología y la posible antología que cada lector, consciente o inconscientemente, ha tramado. De la comparación entre la

selección del antólogo y la *contra-selección* del lector surgen las justificadas quejas de este último a propósito de los textos y autores seleccionados. «Estas interjecciones (y otras)», dice Borges, «requieren alguna respuesta» (2002:189). Tal es el punto de partida del autor argentino en su intento por llevar a cabo una conceptualización del género antológico, a diferencia del prólogo de la antología realizada en 1937 en colaboración con Pedro Henríquez Ureña, en el que no había lugar para una reflexión sobre la idea misma de antología sino una aceptación de los presupuestos tradicionales. La diferencia es primordial. Lo que Borges está haciendo en el prólogo de la antología realizada en 1941, en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, es coger la antología y sacarla de su tradicional espacio ancilar para reubicarla en un espacio especulativo como objeto de análisis por sí misma, no *en función de*. Como en el caso del museo o de la biblioteca, con quienes está emparentada, la conceptualización pasa a ser, en este prólogo y en manos de Borges, un decisivo primer paso hacia la constitución de la antología como un formato autónomo del que se exploran la naturaleza, la función, las implicaciones metafóricas y las posibilidades creativas que presenta. Cabe aplicar a la antología, en este sentido, el concepto de metáfora epistemológica desarrollado por Alazraki (1983, 1986), dada la familiaridad esencial que guarda con las nociones de museo y biblioteca.

«Teóricamente», afirma a continuación el autor argentino, «hay dos antologías posibles» (2002:189). Los dos modelos que propone resultan capitales para la inteligencia de su propio quehacer como antólogo puesto que se trata del fundamento teórico de su posterior praxis como recopilador. El primer modelo de antología, «rigurosamente objetiva, científica» (189), sería una selección que «[...] comprendería todas las obras de todos los autores. (Esa “antología” ya existe: en tomos de diverso formato, en diversos lugares del planeta, en diversas épocas.)» (189). Este primer modelo no es más que una *reductio ad absurdum* del criterio de objetividad que rige la composición de las antologías tradicionales. El autor argentino señala la contradicción que lo informa: si la objetividad requiere, para ser tal, la renuncia al acto de elegir, las únicas selecciones que podrán considerarse realmente objetivas serán aquellas que, paradójicamente, renuncien a seleccionar. Borges compara este primer modelo de antología con «[...] el propósito de cierta enciclopedia china que pobló once mil cien volúmenes» (189). Piénsese en la familiaridad entre esta reducción al absurdo y la que realiza Borges en la hiperestesia de Funes en «Funes, el memorioso». Se trata del tópico sobre la aceptación de los límites cognoscitivos. En efecto, esta hipotética antología parece salida de un Oriente que

corresponde menos a la realidad que al Oriente soñado por Kafka en cuentos como «La construcción de la muralla china», donde se describen obras humanas tan monumentales como insensatas que fascinan poderosamente a la imaginación en razón de la sublime desmesura que las sustenta. Esta antología total tiene el peculiar sabor de los especiosos horrores intelectuales que tan gratos le fueron a Borges y hay que ponerla en relación con uno de los ensayos capitales de su poética: «La biblioteca total»<sup>76</sup>, aparecido en la revista *Sur*. En este ensayo -que, a su vez, está en la base de un cuento como «La Biblioteca de Babel»-, el autor argentino estudia y repasa la historia del concepto de una biblioteca que incluya absolutamente todos los libros que se pueden escribir mediante la combinación de las letras y signos ortográficos que componen un alfabeto.

«El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico» (Borges, 2011:392). La hipótesis de una biblioteca total es análoga a la de una antología total. Ambas se refieren a una de las cuestiones axiales de la poética de Borges: la invención de ficciones que funcionan como imágenes metafóricas de la relación entre lo aparentemente infinito y lo finito. Deben inscribirse en la fructífera serie de símbolos que testimonian la acuciante asunción, por parte del autor argentino, del tenso vaivén entre totalidad y unicidad. Por ello, este primer modelo resulta fundamental para la fijación posterior de la antología como correlato formal de un concepto especulativo que la desvinculará definitivamente de su tradicional función auxiliar para reubicarla en un espacio de significación autónomo. Frente a este primer modelo de antología, puramente teórico, Borges señala un segundo modelo de antología « [...] estrictamente hedónica, subjetiva» (2002:189). Se trata de una antología que voluntariamente descarta el irrealizable criterio de objetividad y opta por la selección desprejuiciada y gozosamente personal como una factible vía de composición. En un ejercicio proustiano, el antólogo de este segundo modelo, se convierte en un buzo de sí mismo que rescata, del fondo del recuerdo, aquellas lecturas que, por una u otra razón, le han placido especialmente, con el fin de componer un íntimo, grato y desparejo muestrario de su educación sentimental como lector. Al decir del autor argentino, este segundo modelo de antología « [...] constaría de aquellos *memorabilia* que los compiladores admiran con plenitud: no habría, tal vez, muchas composiciones enteras; habría resúmenes, excertas, fragmentos...» (189). Esto es: ¿se substituiría el criterio de selección basado en la objetividad por un criterio de selección hedónico? Tal vez no, y

---

<sup>76</sup> *Sur*, Buenos Aires, año IX, n.º. 59, agosto de 1939.

haya que pensar, de nuevo, en la importancia que dos escuelas filosóficas clásicas como el escepticismo y el epicureísmo otorgaban a la búsqueda de la *hedoné* o placer por medio de rigurosos sistemas poco o nada azarosos. En el mismo prólogo, más adelante, Borges afirmará, a propósito de la discordia entre un criterio objetivo y un criterio hedónico:

No quiero desmentir la comodidad de las clasificaciones; quiero indicar que son meras comodidades, indispensables en el juego académico que se llama historia *orgánica de la literatura argentina*, pero que nada tienen que ver con el goce poético ni con la inextricable verdad (190).

Asimismo, el proceso de edición pasaría a ocupar un lugar medular a la hora de componer la antología. Mientras que en la antología tradicional, la reescritura de los textos seleccionados se limita a un mínimo imprescindible, dado el interés del antólogo en preservar todo lo posible las características del material original, en el modelo de antología que propone el autor argentino, la reescritura del material original se equipararía al modo de reescribir impreciso, parcial, decorativo y no pocas veces espurio propio de la memoria. «En realidad», concluye el autor argentino, «toda antología es una fusión de estos dos arquetipos. En algunas prima el criterio hedónico; en otras, el histórico» (2002:189). Vale decir, también, que en unas primará la fidelidad a las características originales del material seleccionado, mientras que, en otras, el material seleccionado se reescribirá según los mecanismos de edición de que dispone cualquier antólogo. Algunas, asimismo, aspirarán a la representación de la totalidad mediante una selección lo más amplia o representativa posible. Otras, por el contrario, optarán por una deliberada parcialidad que renuncia a la voluntad de abarcar el todo. En el fondo, estos dos modelos de antología vienen a encarnar dos modos de relación entre el hombre y el caudal de conocimientos universales a los que se enfrenta como sujeto intelectual. Algo así como dos modelos epistemológicos. Uno, de perfil cartesiano, cree en la posibilidad y la capacidad de alcanzar una formulación ecuánime del conocimiento. Otro, de perfil escéptico, descrea tanto de la capacidad como de la posibilidad de alcanzarla y prefiere decantarse por una formulación fragmentaria y relativa. Así, en el prólogo a la antología de 1941, el autor argentino, hecho lector de sí mismo, relativiza su propia antología, cuestiona su propia selección y apunta otra posible antología, una «antología de esta antología» (2002:192-193), en la que lista la

serie de nombres que seleccionaría a partir de la selección que ofrece la antología. Esto es: una antología dentro de la antología que prolonga el proceso de selección por medio del lector, entendido como último eslabón de una cadena de agentes que ayudan, en mayor o menor medida, a configurar la selección final de autores y textos. Tal como apunta Ruiz Casanova, en el formato antológico, «podría decirse que el proceso de selección comienza en el propio autor de sus obras y no termina en el antólogo sino en el lector» (2004:59). Las antologías realizadas desde el punto de vista académico suelen corresponder al primer perfil señalado por el autor argentino. Las realizadas desde la perspectiva de un lector, sin embargo, suelen producir antologías del segundo tipo, en que las preferencias de lectura se imponen a la evaluación objetiva. En las selecciones realizadas por Borges se da una conjunción entre la perspectiva de un antólogo eminentemente lector y la aspiración a la totalidad característica del primer modelo. Cabe señalar, en este sentido, que el debate en torno a la posibilidad de alcanzar la totalidad es, como se verá, una de las directrices capitales de la poética borgeana: la tensión entre licencia y límite, entre finito e infinito.

También fue Borges prologuista de sus propias selecciones en *Antología personal* (1961), en *Nueva antología personal* (1968)<sup>77</sup> y en *Antología poética 1923-1977* (1981)<sup>78</sup>. Esto es, fue autor de lo que Ruiz Casanova denomina *autoantologías*:

Si existen ya suficientes razones como para considerar *autor* al antólogo, a quien realiza una selección de la obra de uno o varios poetas y, en consecuencia, cabe distinguir entre la autoría del poema y la autoría de la selección (esto es, del libro que denominamos antología), cuando el autor de los textos y el autor de la selección son una misma persona, el poeta, se da un caso de *doble autoría* que merece atención. Por una parte, el poeta es autor y antólogo, como cualquier escritor, de sus textos; por otra, se convierte en editor (y relector) de una selección de los mismos al componer su *autoantología* (2007:100).

En el prólogo a la primera de estas *autoantologías*, el autor argentino niega la conveniencia del criterio cronológico a la hora de componer una selección y expresa su preferencia por un criterio personal, que por encima de fechas tenga en cuenta el gusto

---

<sup>77</sup>Borges, J.L., *Antología personal*, Buenos Aires, Sur, 1961 y Borges, J.L., *Nueva antología personal*, Buenos Aires, Emecé, 1968. Tanto los prólogos como la selección de ambas antologías difieren sustancialmente, a pesar de que en algunas referencias suele considerarse la segunda como una simple reedición de la primera.

<sup>78</sup>Borges, J.L., *Antología poética 1923-1977*, Madrid, Alianza, 1981. Se trata de una selección para el mercado español que no fue distribuida en Argentina ni en Uruguay.

del antólogo, en la línea subjetiva que había expresado, años antes, en el prólogo a la antología poética que compuso junto a Bioy Casares y Silvina Ocampo: «Al orden cronológico», escribe, «he preferido el de “simpatías y diferencias”» (1961:7). En prólogo a la segunda de las *autoantologías* mencionadas, reafirma más aún si cabe este punto de vista: «Nadie puede compilar una antología que sea mucho más que un museo de sus “simpatías y diferencias”» (1983:3). Fiel a su escepticismo esencial, pues, Borges descrea de la eficacia real de cualquier selección que aspire a trascender el ámbito del gusto personal. Si la validez de una selección queda en entredicho por la insuficiencia del criterio cronológico, meramente incidental, y la incapacidad del criterio subjetivo para remontarse por encima del breve ámbito de lo individual, ¿de qué manera puede realizarse una selección que tenga validez? En uno de sus habituales malabarismos de pensamiento, donde convergen la paradoja, el toque metafísico y la siempre genuina intuición de una nueva vía especulativa, el autor argentino hace del Tiempo el único antólogo posible:

[...] el Tiempo acaba por editar antologías admirables. Lo que un hombre no puede hacer, las generaciones lo hacen. Los infolios de Calderón dejan de abrumarnos y perduran los límpidos tercetos del Anónimo Sevillano; nuevo o diez páginas de Coleridge borran la gloriosa obra de Byron (y el resto de la obra de Coleridge). No hay antología cronológica que no empiece bien y no acabe mal; el Tiempo ha compilado el principio y el doctor Menéndez y Pelayo el fin (1983:3).

Borges perfila, aquí, un modelo de antología radicalmente colectivo, donde el autor, el antólogo y los sucesivos lectores de la selección comparten un mismo derecho a la elección de los textos, de manera que la antología deja de ser una pieza de museo cuyo único propósito es auxiliar a las historias de la literatura para convertirse en un organismo autónomo y vivo cuyas limitaciones circunstanciales se encarga de corregir el paso del tiempo. «Ojalá», escribe el autor argentino, «las páginas que he elegido prosigan su intrincado destino en la conciencia del lector» (1983:3).

Aunque las notas y prólogos hasta aquí comentados no constituyen —y cabe insistir en este punto— una poética al uso de la antología como formato, patentizan un significativo interés teórico por el fenómeno que cristalizaría, a nivel práctico, en la serie de selecciones que componen el corpus de antologías realizadas por Borges, que lo convierten, con justicia, en uno de los más conspicuos antólogos de la historia de la

literatura universal. No es arriesgado afirmar que el autor argentino halló, en las antologías, algo más que *the perfume and suppliance of a minute*. Se trataría, más acertadamente, del encuentro con un formato cuyas características constitutivas –tal como se han definido en el primer capítulo- coinciden con las de su propia poética, de manera que la composición de antologías le permite expresarse con la misma capacidad creativa que sus poemas, cuentos, ensayos u otros géneros misceláneos aparentemente periféricos como el prólogo, la conferencia o el diálogo. El milagroso encaje de una poética y un formato, algo así como un molde hecho a la medida de las inquietudes estilísticas, estéticas y filosóficas de Borges. A partir de lo apuntado hasta aquí cabe pormenorizar, pues, cómo se concreta este encaje, de qué manera las características de la antología entroncan con las de la poética borgiana, con el fin de constatar la apropiación con fines creativos del formato antológico por parte del autor argentino.

**3.2. ESTÉTICA DE LA LECTURA.** Una antología, como libro hecho *por y para* los lectores, representa, mejor que ningún otro formato, la estética de la lectura, centro de gravedad de la poética borgiana. Entiendo por estética de la lectura aquella perspectiva del acto literario que enfatiza el papel del lector, equiparándolo, en importancia, al del escritor o, tal como la definió Rodríguez Monegal, una disciplina «que en vez de poner el acento en la creación lo pusiera en la lectura. En vez de una poética de la obra, una poética de su lectura» (1976:45). La estética de la lectura favorece una rotación completa del eje sobre el que se sustenta el acto literario, de manera que de la mirada tradicional centrada en el quehacer del escritor y la obra que produce se pasa a una nueva mirada que se focaliza en el quehacer del lector y las circunstancias en que se produce la lectura de la obra. Como la antología, la estética de la lectura es un fenómeno más propio *de este lado de la literatura*. Rodríguez Monegal fue el primero en vincular la obra de Borges con la estética de la lectura, además de señalar el indudable fermento que la intuición del autor argentino supuso para buena parte de la crítica contemporánea: «A partir de Genette, otros críticos franceses y casi toda la crítica latinoamericana se ha puesto a repetir este enfoque, de cuya validez no cabe dudar» (45-46). En efecto, se debe al crítico francés Jean Genette el desarrollo teórico de la intuición borgiana de una estética de la lectura. En el ensayo aparecido en el número especial de la revista *L'Herne* dedicado a la figura del autor argentino<sup>79</sup>, Genette

---

<sup>79</sup> «La littérature selon Borges», en *Cahiers de L'Herne*, 4, págs. 323-327, París, 1964.



distingue entre el momento definido de la creación literaria, que califica de contingente e insignificante en cuanto a su duración, y el momento indefinido de la lectura y la rememoración, que se prolonga infinitamente en el tiempo, dado que el libro no comporta, por sí mismo, un significado completo e inamovible, sino que es el depósito de los diversos significados que cada uno de los lectores producirá al leerlo. Para Genette, una obra no es una revelación sino la inminencia de una revelación, extremo que no escapa a Rodríguez Monegal, quien recuerda que esa inminencia de una revelación figura como definición del hecho estético al final del ensayo de Borges titulado «La muralla y los libros», donde se afirma lo siguiente:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (2005:635).

En la estética de la lectura, leer es posicionarse al borde de una epifanía cuyo sentido depende menos del libro mismo que de la manera en que se lee. La hegemonía sobre el sentido último de la obra que había caracterizado al autor se pierde en favor de la multiplicidad de sentidos que resultan del diálogo entre obra y lector. La estética de la lectura permite renovar la clásica relación jerárquica de tipo vertical que parte del acto de creación como noción de autoridad. En contraposición, plantea la consideración de una nueva relación de tipo horizontal que propone el acto de recepción como punto de partida de una aproximación menos unívoca al sentido de la obra. Un libro pasa a convertirse en un incesante generador de significados; tantos como las lecturas de que es objeto. Escribir y leer acaban por ser algo así como verbos sinónimos en cuanto a la importancia que revisten dentro del acto literario. El autor y el lector, en el mejor de los casos, se confunden en una sola figura tautológica. Así, Borges, en la dedicatoria de *Fervor de Buenos Aires* (1923) pudo declarar:

A quien leyere. Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor. J.L.B. (2009:17).

Una declaración que sólo se entiende desde la radicalidad ética y estética con que el autor argentino defendió la perspectiva de la lectura. En numerosos poemas, cuentos y ensayos de Borges, así como en algunos episodios biográficos, Rodríguez Monegal ha rastreado el fondo psicológico y filosófico de esta radicalidad para concluir que se tratan de síntomas que revelan

[...] una convicción última: la irrealidad del mundo aparential, la irrealidad del yo individual. Sería el de Borges un idealismo solipsista que va más allá de Berkeley y de Hume (dos filósofos que cita constantemente) y que se apoya en unos textos escogidos de Schopenhauer (siempre los mismos) para sostener que fuera del presente el Tiempo no existe y que este mismo presente contemplado por nuestro yo es de naturaleza ilusoria (1976:48).

De ahí que el autor argentino equipare las figuras del escritor y del lector a dos nada que comparten la misma inexistencia y las convierta en ficciones gemelas que se sustentan en un vacío común. En última instancia, esta perspectiva del hecho literario remite a la profunda y firme raíz escéptica<sup>80</sup> que nutre el pensamiento de Borges: «En la base de estas especulaciones hay la intuición de la vanidad de todo conocimiento intelectual y la convicción de que es imposible penetrar el diseño último del mundo (si lo hay)» (Rodríguez Monegal, 1976:48). Para Rodríguez Monegal, la estética de la lectura remite, necesariamente, a la voluntad, por parte de Borges, de diluirse en una nada, al deseo de cesar, la convicción de ser nadie: «Sería imposible revelar todos los lugares de su obra en que él se refiere a la identidad personal para negarla» (Rodríguez Monegal, 1976:53). Cabe destacar, no obstante, la lectura que Rodríguez Monegal hace de uno de los ensayos de Borges incluido en *Otras inquisiciones* (1952). Se trata de «El ruiseñor de Keats», donde se analiza el sentido de uno de los poemas más conocidos del poeta inglés, la *Oda a un ruiseñor* (*Ode to a Nightingale*, 1819). En el ensayo, Borges rememora el momento en que Keats oye el canto de un ruiseñor en un parque inglés y siente que el ruiseñor que acababa de escuchar es el mismo que han escuchado todas las generaciones de los hombres desde el principio del tiempo. Para Rodríguez Monegal, la interpretación que de este episodio hace Borges implica la negación de la personalidad y, por extensión, del tiempo mismo:

---

<sup>80</sup> Cfr. Castany Prado, B., *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, Cuadernos de América sin nombre, n.º. 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.

Si Keats se descubre mortal escuchando el canto del pájaro inmortal, Borges por el contrario se siente aniquilado ante el tiempo de los hombres, se transforma en “percibidor abstracto del mundo” y descubre no la identidad personal de la que padece el poeta romántico y que Proust sólo conseguirá evitar por el camino del arte. Lo que Borges descubre es otra cosa: la identidad impersonal del contemplador y del objeto contemplado: [...] El Tiempo queda así abolido no porque él se sienta eterno o porque su arte sea capaz de preservarlo para siempre en la eternidad de la obra, sino porque él, Borges, no es nadie. O, mejor dicho: *es nadie* (1976:53).

Lo cual le permite a Borges igualar, en virtud de una compartida nadería de la personalidad, las figuras del creador y del lector, y sentar las bases de una estética de la lectura caracterizada por la voluntad de desligarse del concepto de autoría y autoridad para acogerse al deseo de no reconocer preeminencias entre los varios participantes del acto literario. En este sentido, y a propósito de la negación del tiempo vinculada a la negación de la personalidad, resultan del todo significativas las ideas expresadas en los liminares de algunas de sus antologías. En el prólogo a la *Nueva antología personal* (1968), se refiere a la curiosa perspectiva cronológica que rige las obras clásicas de una parte de la literatura oriental: «El Indostán atribuye sus grandes libros a la labor de comunidades, a personajes de los mismos libros, a dioses, a héroes o, simplemente, al Tiempo» (1983:3). En el prólogo a la *Antología poética 1923-1977* (1981), profundiza esta misma idea, que pasa a ser, en toda regla, un desiderátum:

Las universidades prefieren la bibliografía a la lectura de los libros. El Oriente, en cambio, entendía que todo es muy antiguo, o impersonal, o contemporáneo, lo cual al cabo es lo mismo. Winternitz afirma que el Indostán atribuía sus vastas epopeyas a una divinidad, a una secta, a un personaje de la fábula o simplemente al Tiempo (1981:7).

En uno de los ensayos que integran el volumen *Otras inquisiciones* (1952), «La flor de Coleridge», el autor argentino ya había hecho suya la idea de una literatura que prescindiera de autores y de fechas, esto es, una literatura donde la negación del tiempo y de la personalidad implicaran el anonimato de la creación y de la lectura. Desde esta perspectiva, desligado de las relaciones temporales entre los autores, que pasan a formar parte del conjunto atemporal de la literatura, es desde donde Borges parte para realizar uno de sus movimientos críticos preferidos: el seguimiento de una metáfora a lo largo

de una serie de obras de procedencia diversa. Una especie de *pastoreo* de las obras en busca de las nociones recurrentes que las atraviesan, de los sucesivos avatares de ciertos conceptos que le resultan especialmente íntimos:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: “La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esta historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente (Emerson, *Essays*, 2, VIII) [...] Esas consideraciones (implícitas, desde luego, en el panteísmo) permitirían un inacabable debate; yo, ahora, las invoco para ejecutar un modesto propósito: la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores (2005:639).

La antología, pues, permite al autor argentino articular en un solo formato alguna de las características capitales que, según Rodríguez Monegal, definen la estética de la lectura, indiscutible pilar de la poética borgiana.

En primer lugar, una antología suspende la noción de autoría. El autor se redimensiona en antólogo, de manera que pasa de ser el responsable de una creación, con toda la visibilidad que ello implica, al anonimato de todo lector. Si bien, como se ha señalado, la tarea del antólogo no deja de ser una tarea creativa, el hecho de no llevarla a cabo sobre material propio sino a partir de material ajeno diluye en gran medida el lugar preeminente de la que sí disfruta un autor convencional. A su vez, los autores seleccionados también pierden la posición de visibilidad y preeminencia de la que disfrutaban cuando actuaban en solitario como responsables de sus creaciones para diluirse dentro de un conjunto más amplio en el que sólo son un elemento más. En una antología, el autor de la selección y los autores seleccionados acaban por posicionarse en una misma línea horizontal supeditada al criterio de selección según el cual han sido reunidos, de manera que *todo nombre se disuelve en nombres*. Desaparecen las jerarquías o se redefinen. Piénsese en Schopenhauer, a quien Borges leyó y releyó, cuando argüía que un hombre es todos los hombres. De forma voluntaria o involuntaria, el autor que consiente estar en una antología debe ser consciente de que renuncia a su autonomía para incorporarse a una sociedad de autores en la que será uno más. El autor deja de

serlo para convertirse en un ejemplo más del criterio de selección que motiva y guía la antología. Así, un autor puede pasar de ser el firmante de tal o cual poemario a ser, simplemente, *un novísimo* o *uno de los miembros del 27*. Una antología erosiona la individualidad de su autor y de los autores seleccionados, de manera que se puede afirmar que en ningún otro formato –salvo en los casos de una apuesta deliberada por el anonimato<sup>81</sup>– la personalidad específica se adelgaza tanto, hasta el punto de cumplir o casi cumplir con aquella *nadería de la personalidad* de la que Borges habla. De ahí el gusto del autor argentino por el género antológico entendido como un territorio libre de las dependencias jerárquicas típicas de la historia de la literatura. En la antología se impone una perspectiva de la literatura por completo ajena a las trabas de cualquier intento clasificatorio. En las antologías, se reconquista el grato sabor a sorpresa de las mezclas heterogéneas.

En segundo lugar, una antología suspende la noción de tiempo. Las antologías realizadas por Borges prescinden voluntariamente de cualquier división cronológica, de manera que los autores clásicos y contemporáneos acaban por convivir en un mismo espacio temporal que es, en definitiva, el espacio de la memoria del antólogo que los ha reunido o del lector que los leerá. Los autores seleccionados ya no se definen por el tiempo en que escribieron sino por el tiempo en que son leídos, en una nueva muestra del giro copernicano que supone la estética de la lectura, donde el foco de atención deja de gravitar en torno al autor para pasar a gravitar en torno al lector. Como en los libros del Indostán mencionados por Borges, en sus antologías todos los autores y todas las obras carecen de una datación que los particularice en la sucesión temporal de la historia de la literatura. Son fragmentos de una historia total de la literatura, sin más. Su tiempo es el tiempo en que son leídos o releídos. En consecuencia, se diluye, a su vez, la noción de influencia. O, mejor dicho, se redefine la noción de influencia. La falta de cronología posibilita una lectura que prescinde de las primacías temporales para descubrir, en un sesgo típicamente borgiano, insospechadas analogías entre autores y obras de tiempos dispares que, hasta entonces, parecían irremediabilmente dissociados. La suspensión de las nociones de autoría y de tiempo desbroza la visión del lector, que puede centrarse en los textos para recombinarlos según su propia lectura. Sólo desde esta perspectiva se

---

<sup>81</sup> En la literatura española contemporánea, merece reseñarse, al respecto, el caso del Colectivo Juan de Madre, nombre bajo el cual opera un número indeterminado de miembros que deliberadamente han renunciado a la autoría individual en favor de una autoría única y anónima que los engloba. Hasta el momento han publicado, entre otras obras, dos novelas remarcables: *La insólita reunión de los nueve* Ricardo Zacarías (2013) y *new mYnd* (2014).

entienden ensayos de Borges como «Kafka y sus precursores» (en *Otras inquisiciones*, 1952), donde conviven Zenón de Elea, filósofo griego del siglo V a.C., Han Yu, prosista chino del siglo X, Søren Kierkegaard, filósofo danés y Robert Browning, poeta inglés, ambos del siglo XIX y León Bloy, prosista francés y Lord Dunsany, cuentista irlandés, ambos escritores a caballo entre finales del siglo XIX y principios del XX. No debe entenderse esta amalgama de autores y obras de tiempos dispares como un mero alarde intelectual por parte de Borges sino como una sincera y profunda voluntad de encarar la literatura como un hecho global y permanentemente actualizable por medio de la lectura individual, como algo ajeno a jerarquías y cronologías que, consecuentemente, ofrece a quien lo lee la oportunidad de vivificar el pasado. Para Castany (2012), estas enumeraciones son la proyección literaria del tópico escéptico de la discordancia, mediante el cual los escépticos contraponían las afirmaciones contradictorias de diversos autores para que se desgastaran entre sí al chocar y generaran en el lector una sensación de impotencia cognitiva. En este sentido, es significativo el prólogo que el autor argentino dedicó a *Los nueve libros de la historia* de Heródoto para las selecciones de la colección «Biblioteca Personal». En él, Borges recuerda la pasión que siempre sintió uno de sus escritores de cabecera, el inglés Thomas de Quincey, por la obra de Heródoto y precisa el elogio en los siguientes términos:

En el más venturoso de sus ensayos, publicado a principios de 1842, De Quincey lo celebra [a Heródoto] con el entusiasmo y la frescura que hoy es de uso aplicar a los escritores contemporáneos, no a los antiguos (Borges, 2011:325).

Esto es, a Borges le llama la atención, del ensayo de Thomas de Quincey, la vivificación de un autor cronológicamente remoto. O sea, el ejercicio propio de un lector que, mediante una lectura, actualiza un texto que la cronología parecía disociar para siempre de la contemporaneidad. Las antologías de Borges, así, pueden tomarse como recopilaciones de material sobre el cual ejercer este derecho de todo lector a la actualización de un texto prescindiendo de las nociones de autoría y tiempo. Sobre esta base de un material desbrozado de autoría y tiempo se cimenta el tercer y último de los rasgos de la estética de la lectura que se han apuntado a partir del análisis que de la misma realizó Rodríguez Monegal: el *asedio* a una serie de textos que en apariencia resultan dispares o incluso incompatibles en los que, sin embargo, la desprejuiciada mirada del lector descubre la recurrencia de una misma idea que los atraviesa y acaba

por vincularlos no desde la intención de los autores de los textos sino desde una lectura intencionada. Barrenechea se refiere a la insistencia de Borges por este *asedio* o síntesis de una idea recurrente y a su relación con la suspensión de las nociones de autoría y tiempo en ensayos como «Historia de los ecos de un nombre» o «Formas de una leyenda», entre muchos otros:

Más que su extensión o su brevedad, importa la naturaleza de esas síntesis que en general toman dos formas. Una es la simple cita de algunos ejemplos de diferentes lugares y épocas para destacar que desea configurar una pseudo historia no jerarquizada cronológica y causalmente. En realidad no constituyen una historia porque tampoco estudia el proceso de los cambios —a veces ni siquiera determina que haya cambios— y no fija los momentos de ruptura. Son enlaces de hechos que le atraen imaginativamente en selección azarosa —sin duda regida por el designio que en cada caso lo orienta—; se dirá que más que una historia está ofreciendo secretas conexiones suprahistóricas (1990:129).

Es evidente que la atracción imaginativa y la selección azarosa de la que habla Barrenechea no es otra cosa que la descripción de un proceso de lectura desprejuiciada cuyo resultado quedará patente en los verdaderos *diarios de lecturas* que constituyen las antologías de Borges. Basta considerar, por ejemplo, la serie de antologías que el autor argentino compiló en torno a un tema rector: *Libro de sueños*, *Libro del cielo y del infierno*, *Libro de las ruinas* y *Libro de las visiones* o una proyectada antología sobre la figura del doble que no llegó a realizar<sup>82</sup>. Se trata de compilaciones de textos en los que podemos reseguir el hilo de una misma idea y sus ramificaciones a través de decenas de muestras. Son, junto al resto de sus antologías, muestrarios de los que el autor argentino extrajo los ejemplos que ilustran buena parte de sus ensayos, por ejemplo. A la inversa, suponen verdaderos paralipómenos, curiosos y detallados libros auxiliares en los que encontrar muchos de los autores y obras que se citan en los cuentos o ensayos de Borges. El acceso directo a lo que Borges leyó, reflexionó y, en buena medida, incorporó a su propia obra, como si el propio Borges hubiera querido dejar constancia de las notas a una futura edición crítica de su obra mediante la selección de los textos que le sirvieron de base para sus ficciones y opiniones. Así, en el mencionado ensayo «Kafka y sus precursores», el autor argentino recurre a ejemplos de Léon Bloy y Lord Dunsany. Al lector o investigador que quiera conocer de primera mano estos textos le

---

<sup>82</sup> Citada en Rosasto, L. y Álvarez, G., eds., *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2010.

bastará con acudir a las antologías que el propio Borges compiló. En los números 3 y 29, respectivamente, de la selección de lecturas predilectas de lo fantástico llamada «La Biblioteca de Babel», hallará los cuentos «Los cautivos de Longjumeau», de Léon Bloy y «Carcasona», de Lord Dunsany. En la misma antología podrá descubrir por sí mismo, en el número 10, la novela *Vathek*, de William Beckford, cuyo episodio final ilustra el concepto de horror sobrenatural –*uncanny*, *umheimlich*– que Borges explicita en un ensayo capital titulado «Sobre el *Vathek* de William Beckford» (incluido en *Otras inquisiciones*) y que, más tarde, se incorporará a las meditaciones de uno de los ensayos de *Nueve ensayos dantescos*, aquél dedicado a glosar la fascinación siniestra que ejerce sobre el lector el noble castillo pagano que aparece en el cuarto canto del Infierno.

Los ejemplos se podrían multiplicar. Las antologías estimulan y propician un constante tránsito entre la obra de Borges y las lecturas de Borges seleccionadas por él mismo. Se trata de un caso único en la historia de la literatura, en la que ningún autor ha dejado constancia tan minuciosa del material de lectura del que parte su creación. Y son el más fehaciente testimonio de la convicción de Borges en la validez de la estética de la lectura, en la defensa de una mirada desde el ángulo lector que renueve la perspectiva que de la literatura se ha tenido hasta entonces. El mismo Borges define el sentido de la estética de la lectura en uno de sus ensayos titulado «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw», donde escribe:

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000 (2005:747).

Esto es: la literatura depende menos del acento del autor que del acento de la lectura. Todo texto es actualizable por el lector. En la lectura, se revela el espíritu de una época, de un movimiento, de una manera de entender un género. En definitiva, el espíritu y las circunstancias de quien lee. «Quizá la historia universal es la historia de la entonación de unas cuantas metáforas» (2005:636), escribió Borges al principio de «La esfera de Pascal», ensayo ejemplar del pastoreo de ideas. A lo que cabría añadir, desde la perspectiva de la estética de la lectura, que quizás la historia de la literatura no es más que *la entonación de diversas lecturas*. En este sentido, Blas Matamoros señala la gran importancia que para la estética de la lectura tiene un ensayo de Borges titulado «Los



traductores de *Las 1001 noches*», donde el autor argentino hace de la traducción no un análisis del texto oriental sino un repaso de las diversas entonaciones que caracterizan cada una de las versiones que de esta obra se ha llevado a cabo en Occidente; o dicho de otro modo: un repaso a las diversas lecturas que, desde Occidente, se han hecho de la obra en cuestión. Significativamente, el foco de atención no es la obra ni el autor de la obra sino los lectores de la misma y su posterior tarea como traductores o *traidores* al texto original:

Ninguno de los traidores se ha ocupado de ser fiel a un texto que, según las exigencias de la historia literaria, debería tener presente, con la aproximación del caso, a un lejano e inaprensible siglo XIII del Oriente. De todo hay en estos textos, antes que nada, la beligerancia de unos traductores contra los otros. De todo, menos respeto reverencial por el texto traducido, que se convierte en el gran ausente de la fiesta literaria, el ninguneado de la lectura, el significante original pero tachado con tinta europea. Bien, pero ¿es que la vida de un texto es otra cosa? ¿Qué es *Las mil y una noches* sino la historia abierta e inconclusa de sus lectores, de sus lecturas? ¿Qué es sino una galería de ilustres traidores? ¿Qué es leer, por contrario imperio, por simetría, sino traducir, es decir: extraer un texto de otro? (Matamoro, 1990:117).

En un ensayo anterior incluido en la colección *Discusión* (1932) titulado «Las versiones homéricas», Borges había recurrido al mismo procedimiento de análisis: el repaso de las diversas traducciones o *traiciones* de un texto capital –en este caso, la *Iliada* de Homero que, no se olvide, pertenece, como *Las mil y una noches*, a un mismo ámbito oriental- como excusa para repasar, en el fondo, la entonación de las diversas lecturas que el texto permite. Ambos ensayos comparten dos convicciones. La primera, voluntaria, es la defensa de la posición del lector como punto de partida del análisis de una obra. La segunda, acaso involuntaria, es la irremediable depreciación de lo oriental o, para ser más exactos, la occidentalización de lo oriental, una constante en las relaciones literarias de Borges con sus amadas culturas orientales. En el mismo ensayo sobre los traductores de Homero, el autor argentino explicita el concepto de texto que le es propio a la estética de la lectura, tomando en préstamo una definición del filósofo inglés Bertrand Russell:

Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables

de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Iliada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (2005:239).

La definición que Borges acuña a partir de la definición de Russell es idéntica a la de Genette, que se refiere a un texto como un depósito de posibles significados que son revelados mediante las sucesivas lecturas de que es objeto desde que es escrito hasta prácticamente lo infinito. Si se acepta este fundamento teórico de la estética de la lectura y, como se ha apuntado en la definición propuesta en el primer capítulo, toda antología es, a la luz de la hermenéutica de Gadamer, la traducción no de un texto sino de un género, ¿no podrían considerarse las antologías de Borges como una de las muchas entonaciones sobre el género de lo fantástico que se han producido a lo largo de la historia? Esto es, ¿no son, las antologías en general y las antologías de Borges en particular, una de las muchas lecturas que de la literatura fantástica se han hecho en Occidente? Consideradas así, las antologías quedan naturalmente enmarcadas dentro de una poética borgiana que tiene en la estética de la lectura su fundamento capital.

La multiplicidad de significados de un texto, de un libro, justifica otro de los rasgos versales de la estética de la lectura: la relectura, dado que releer es descubrir, en el texto o en el libro que se creía conocer, un nuevo texto o libro hasta entonces oculto y desconocido. Sólo mediante la relectura –y las sucesivas lecturas que a lo largo de la historia acumula una obra no son sino relecturas de la misma- se revelan los múltiples significados que la definición de Borges fundada en Russell y reformulada por Genette adjudica a todo texto o libro:

La segunda fe de lector la encontramos en una vehemente declaración de juventud: “He dado en escritor, en crítico, y debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordatorio placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman”<sup>83</sup>. Ambos postulados forman parte del legado que Borges ha querido transmitir a sus lectores: ejercer la lectura con el placer como único guía, descartando aquellos autores que nos desagradan, las obras que no  *fueron hechas*  para nosotros y releendo los textos que conmueven nuestra sensibilidad, revisitándolos, cada vez, con una nueva mirada modificada por la experiencia (Rosato y Álvarez, 2010:28).

---

<sup>83</sup> En «La fruición literaria», *El idioma de los argentinos* (1928).

La relectura, en Borges, no es una de las formas del conservadurismo ni una necesidad impuesta por la progresiva ceguera que padeció<sup>84</sup> sino el modo de lectura de una estética que busca los significados potenciales de cada obra. Releer equivale, desde esta perspectiva, a extraer un significado más del depósito de significados que cada obra encierra. A la manera de los tallistas, los sucesivos lectores de una obra, mediante la paciente lectura y relectura de la misma, aspiran a pulir una faceta más que incrementemente el esplendor del diamante que todo libro que merece la pena representa.

En el prólogo a la edición de sus poesías completas, Borges dejó escrita la que quizás sea, como resumen, la mejor definición del proceso en que se sustenta la estética de la lectura y por extensión su poética:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro (2009:11).

Las antologías son manifestaciones prioritarias de la estética de la lectura que sustenta la poética borgiana. Como tales, testimonian el comercio de Borges lector con las literaturas del mundo. Tienen, para quien las lee, esta particularidad: que importan menos por los textos que contienen que por el contacto entre esos textos y el paladar de Borges, su gusto.

**3.3. EL CRITERIO DE SELECCIÓN.** Si la poética borgiana tiene como eje central la estética de la lectura y la antología, como libro hecho *por* y *para* lectores, es el formato por excelencia de esta estética de la lectura, es natural que las antologías realizadas por Borges respondan al mismo criterio de selección: el hedonismo; esto es, el placer personal como única guía de lectura y, en el caso de las antologías, como principal criterio de selección a la hora de recopilar los textos que las integran:

---

<sup>84</sup> Por ser un tema tangencial al que ocupa este análisis, quedan por abordar algunas de las vertientes más apasionantes que contribuyeron a forjar cierta mítica de la estética de la lectura en torno a la figura de Borges. Me refiero, por ejemplo, a la nómina de lectores a domicilio con que contó Borges desde que su ceguera tornó irremediable el auxilio de propios y extraños o al catálogo de librerías bonaerenses que acabaron por configurar una especie de ruta legendaria que el tiempo se ha encargado de relegar a la nostalgia. Cfr. Manguel, A., *Con Borges*, Madrid, Alianza Editorial, 2004 y los capítulos «Rasgos bibliófilos en la biblioteca de Borges» y «Leer con otros ojos», en Rosasto, L. y Álvarez, G., eds., *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2010.

Al centralizar el enfoque en el acto de leer, Borges ha liberado a la literatura del prejuicio biográfico, ha soslayado delicadamente la iconografía (válida, por lo menos, desde Longinos) de una lujosa galería de Grandes Autores, ha devuelto al lenguaje (medio que es de nadie porque es de todos) su primacía. A partir de esta noción del lector como autor, toda una nueva poética puede edificarse. Por el camino de la lectura, y en la actividad individual del incesante diálogo de textos que la lectura presupone, Borges ha encontrado una salida para sus múltiples negaciones, una respuesta a su total aislamiento, un ámbito para la comunión. Ya que el verdadero productor de un texto no es el autor, sino el lector, todo lector es todos los autores. Todos somos uno (Rodríguez Monegal, 1976:37).

Es la lectura, no la escritura, la puerta de acceso al hedonismo. Es desde la lectura desde donde Borges soslaya la ortodoxia para reivindicar autores y obras que son fruto del radical hedonismo lector con que selecciona sus libros predilectos. La certeza de este hedonismo asoma en la serie de abundantísimas referencias al respecto que atraviesan la obra de Borges. Así, en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* compuesta junto a Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares:

Para formarla [la antología] hemos seguido un criterio hedónico; no hemos partido de la intención de publicar una antología. Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro. Compusimos este libro. Analizado con criterio histórico o geográfico parecerá irregular. No hemos buscado, ni rechazado, los nombres célebres. Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores (Borges, Ocampo, Casares, 1989:12).

Las citas al respecto son múltiples y conformarían por sí solas un verdadero catálogo en defensa de la lectura por placer. Las hay un tanto remotas, como aquella que aparece en el prólogo a la selección de cuentos de Giovanni Papini para la selección «Biblioteca Personal», por ejemplo, donde Borges destaca del autor italiano que «fue un lector hedonista, siempre lo movió la dicha de leer, no el apremio de exámenes» (2011:293) hasta alguna más notorias, como la incluida en una de las conferencias que integran el libro *Borges oral*, donde el autor argentino reflexiona sobre el concepto de libro y escribe:

Sobre el libro han escrito de un modo tan brillante tantos escritores. Yo quiero referirme a unos pocos. Primero me referiré a Montaigne, que dedica uno de sus ensayos al libro. En ese ensayo hay una frase memorable: “No hago nada sin alegría”. Montaigne apunta a que el concepto de lectura obligatoria es un concepto falso. Dice que si él encuentra un pasaje difícil en un libro, lo deja; porque ve en la lectura una forma de felicidad. [...] Un libro no debe requerir un esfuerzo, la felicidad no debe requerir un esfuerzo. Pienso que Montaigne tiene razón (2011:204-205).

En uno de los ensayos de la colección *Discusión* dedicado a la figura de Paul Groussac, insiste en la condición hedonista de toda lectura:

He verificado en mi biblioteca diez tomos de Groussac. Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, ni probé fortuna dos veces con autor intratable, eludiendo un libro anterior con un libro nuevo, ni compré libros –crasamente- en montón. Esa perseverada decena evidencia, pues, la continua legibilidad de Groussac, la condición que se llama *readableness* en inglés (2005:233).

En el párrafo citado se suma, a las virtudes del hedonismo como criterio de selección, una idea suplementaria: la del hedonismo como criterio de verificación de la calidad de un texto, entendiéndose calidad, en el caso de Borges, y de acuerdo con los presupuestos de la estética de la lectura, como las posibilidades que tiene un texto de ser releído. Esto es: la relectura gozosa –aquella que no atiende a condicionantes de ningún tipo más allá de la íntima fruición literaria- como constatación de la excelencia de una obra. Así, el valor de un texto se medirá, entre otros posibles factores, por la continuidad y el placer con que se relee: cuantas más relecturas suscite un texto, tanto mayor será su impronta. La calidad del texto se mide desde la perspectiva del lector, no del texto en sí mismo, quedando claro que la relectura es un hecho profundamente subjetivo que en ningún caso puede extrapolarse a otros lectores. Desde este ángulo, pueden entenderse las antologías realizadas por Borges como conjuntos de textos cuya *relegibilidad* –del todo ajena a cualquier motivo que no responda al goce hedonista- ha sido contrastada y verificada a lo largo de los años por el autor argentino.

El prólogo general a la colección de obras seleccionadas por Borges para su selección «Biblioteca Personal» retrata a este arquetipo de lector hedónico refractario a presupuestos históricos, geográficos, cronológicos o de prestigio cultural:

A lo 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. La serie que prologo y que ya entreveo quiere dar ese goce (2011:259).

Adviértase el entramado de conceptos que confluyen en el *lector ideal* de Borges: la accesión paulatina, perceptible con el tiempo; la relevancia de la memoria como archivo; la heterogeneidad de las fuentes; la validez del *fragmentarismo*; la necesidad de comunión con otros lectores; la excelencia de la belleza; y, finalmente, dos aspectos fundamentales: la divergencia con el academicismo y la reivindicación de un encuentro con la literatura basado en el placer. Si hay un modelo de literatura que corresponda a este *lector ideal* de Borges es, sin duda, la antología, y específicamente, la antología de literatura fantástica, que parece cumplir a la perfección con las exigencias que lo retratan. La antología es el arquetipo de modelo literario para Borges. Hecho por aluvión, por desguace, un feliz basurero de la memoria. Leído desde la sensación de la grata irresponsabilidad del mero goce. Irresponsabilidad que el género fantástico encarna mejor que cualquier otro género, prueba de lo cual es la acusación de banal juego evasivo que se le ha imputado a lo largo de la historia pero que, gracias a Borges, ha llegado a cobrar una hasta entonces insospechada dignidad como expresión artística.

En el epílogo a su libro *Borges, profesor*, que transcribe las lecciones del curso de literatura inglesa que Borges impartió en 1966 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Martín Arias y Martín Hadis recogen un extracto de la entrevista *Borges para millones* realizada en la Biblioteca Nacional en 1979, donde Borges razona la mencionada divergencia con el academicismo que hemos señalado como una de las claves del modelo de lector hedónico que subyace en el criterio de selección de los textos de las antologías:

Creo que la frase *lectura obligatoria* es un contrasentido; la lectura no debe ser obligatoria. ¿Debemos hablar de placer obligatorio? ¿Por qué? El placer no es obligatorio, el placer es algo buscado. ¡Felicidad obligatoria! La felicidad también la buscamos.

Yo he sido profesor de literatura inglesa durante veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y siempre les aconsejé a mis estudiantes: si un libro les aburre, déjenlo; no lo lean porque es famoso, no lean un libro porque es moderno, no lo lean un libro porque es antiguo. Si un libro es tedioso para ustedes, déjenlo [...] sigan buscando una felicidad personal, un goce personal. Es el único modo de leer (2000:367).

En su reivindicación de una lectura hedonista como vía previa o, por lo menos, paralela a la lectura crítica propia del academicismo, Borges prefigura uno de los presupuestos teóricos de Hans Robert Jauss, fundador de la Escuela de Constanza, que impulsó la denominada estética de la recepción, enfoque de carácter hermenéutico que renovó los estudios de crítica literaria a finales de la década de 1960 y que parte de una perspectiva crítica basada en la estética de la lectura. En su opúsculo *Pequeña apología de la experiencia estética*, publicado en 1972 para polemizar con la *Teoría estética* de Adorno de 1970, Jauss parte del supuesto de una sociedad donde se ha radicalizado la escisión entre *trabajar* y *disfrutar* y «tras la secularización consumada, también entre la moral pública y el prestigio social» (2002:31), para exponer, a continuación, el juicio que rebate tal estado de cosas: «Yo considero más bien que el postulado clásico de que la reflexión teórica sobre el arte haya de ser algo completamente separado de su mera recepción placentera es un argumento de mala conciencia» (31). La intención de Jauss es restituir la buena conciencia al investigador o al lector hedonista, no escindir las operaciones de reflexión y disfrute a la hora de encarar una obra. Para lo cual Jauss propone la siguiente tesis:

La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados (31).

La convergencia entre la lectura hedónica de Borges y el principio hedónico de la recepción literaria de Jauss es una de las muchas simetrías fruto de la teorización *a posteriori* que han padecido las intuiciones del autor argentino, teorizaciones que en muchos casos sólo han conseguido opacar sus siempre diáfanos exposiciones.

La recuperación del hedonismo debe encuadrarse dentro de un marco de acción más amplio de recuperación de la cosmovisión humanista, frustrada parcial o totalmente

a principios del siglo XVII por la revolución epistemológica cartesiana. Así resume Richard Tarnas el panorama al que me refiero, un resumen que, si bien se refiere a la crisis europea del XVII puede leerse, sin desmedro de precisión, en clave radicalmente contemporánea<sup>85</sup>:

En una época que se enfrentaba a una cosmovisión tambaleante, a toda clase de descubrimientos inesperados y desorientadores y al colapso de instituciones y tradiciones culturales fundamentales, en los medios intelectuales europeos se extendía un relativismo escéptico en relación con la posibilidad de un conocimiento seguro. Ya no se podía confiar ingenuamente en las autoridades externas, por venerables que fueran, pero no había un nuevo criterio absoluto de verdad que sustituyese al antiguo. Esta creciente inseguridad epistemológica, exacerbada por la multitud de viejas filosofías en competencia que los humanistas habían ofrecido al Renacimiento, fue avivada aún más por otra influencia griega: la recuperación de la defensa clásica que Sexto Empírico había realizado del escepticismo. Montaigne, el ensayista francés, era especialmente sensible a la nueva actitud espiritual y prestó su voz moderna a viejas dudas epistemológicas. Si la creencia humana estaba determinada por la costumbre cultural, si los sentidos podían ser engañosos, si la estructura de la naturaleza no se correspondía necesariamente con los procesos de la mente, si la relatividad y la falibilidad de la razón impedían el conocimiento de Dios o de patrones morales absolutos, entonces nada era seguro (2008:349).

El nuevo método cartesiano atajó la eclosión de perspectivas del humanismo y recondujo sus propuestas por el camino de la razón como única vía epistemológica legítima. Las consecuencias fueron decisivas para el devenir cultural de Occidente. La consideración del universo como un mecanismo cuyas leyes objetivas podían y debían ser inquiridas dio pie a un progresivo cientificismo que desacralizó el mundo. Por otro lado, se agudizó la escisión entre ese mismo universo y el hombre –escisión que, a la larga, desembocaría en la dualidad señalada por Jauss-, relegado a mero observador, con la consiguiente pérdida de gozosa participación de sí mismo y del mundo que lo rodeaba. Se abortó la pluralidad de representaciones de la realidad que el humanismo, a pesar del escepticismo que tal descubrimiento implicó, había puesto de manifiesto. Se

---

<sup>85</sup> Cfr. Husserl, E., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Altaya, 1999 y Toulmin, S.E., *Cosmópolis: el trasfondo de la modernidad*, Barcelona, Península, 2001. Para una visión de conjunto de la filosofía hedonista, la moderna serie de volúmenes genéricamente denominados *Contrahistoria de la filosofía* publicados por Michel Onfray (VOLS. 1-6, Barcelona, Anagrama, 2007-2012).



optó por la búsqueda de una realidad cultural que con la misma solidez del nuevo modelo científico permitiera la conformación de un paradigma unánime y firme que pusiera fin a la inestable multiplicidad y a sus consiguientes disensiones en materia de pensamiento. Borges, con su recuperación de la lectura hedónica como actitud intrínsecamente humana parece resucitar los viejos modos relativistas frente a las imposiciones objetivistas. Un hedonismo al que debe sumarse su reivindicación de la dignidad de lo maravilloso, su querencia por lo misceláneo, su tendencia a la apropiación sincrética de referencias culturales ajenas, su afirmación de criterios personalistas, su rechazo a las limitaciones doctrinales de todo tipo frente a la íntima pujanza de la fruición íntima, su apuesta por la curiosidad como motor de búsqueda incesante y, por encima de todo, su voluntad de *reencantar* el hecho literario como paso previo a un *reencantamiento* del mundo por medio del acercamiento desprejuiciado de raíz escéptica. Esto es, una *rehumanización* del espectro cultural desde el ámbito de lo literario que tiene en las antologías uno de sus formatos idóneos, tal como lo fueron las misceláneas humanistas del XVI. Piénsese, además, en la fecha de publicación, 1940, de la primera de sus selecciones del género, la *Antología de la literatura fantástica*: el lanzamiento de una propuesta no realista en medio de un paradigma social y cultural caracterizado por el más sórdido de los realismos. Habrá quien lo entienda, pues, como la frivolidad propia de quien desde la distancia no participa de los convulsos hechos históricos del momento. Mejor parece, sin embargo, entenderlo como la demostración de la fe en el hombre, siquiera en el cumplimiento del anhelo tan propiamente humano de deleitarse en lo prodigioso. Piénsese, al respecto, en la actitud de otros humanistas como Montaigne o Zweig, paradigmas de la reclusión física e intelectual frente a una realidad circundante tensa y convulsa. Sólo se pretende señalar la confianza de Borges en la necesidad de lo prodigioso como acicate para lo que de más puro y libre tiene el espíritu del hombre.

Ahora bien, el criterio de selección de las antologías realizadas por Borges no está exento de puntualizaciones que necesariamente lo han de matizar e, incluso, llegar a subvertir. Aníbal Salazar Anglada, en un ensayo sobre la *Antología poética argentina* de 1941 que Borges publicó en la editorial Sur junto a Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, propone la hipótesis de considerar la mencionada antología una herramienta más en la construcción de un perfil literario personal por parte del autor argentino:

[...] la citada antología no es sino un documento más a añadir en el intrincado proceso de construcción de un canon literario personal que se inicia veinte años atrás, recién llegado el escritor de su periplo europeo de juventud (Salazar Anglada, 2007:287).

Se trata de una visión de Borges como reconstructor del tradicional canon literario argentino<sup>86</sup>. Tomás Eloy Martínez, al respecto, habla de un canon argentino «dominado por la sombra terrible de Borges» (1998:147). ¿Hasta qué punto se puede hablar, pues, de una voluntad, por parte de Borges, de inmiscuirse en la construcción de un canon en el que se habría encargado, con plena conciencia, de situar su figura en un lugar que le resultara ventajoso? Es difícil precisar las intenciones de Borges. En este sentido, Barcia recuerda la importancia de la presencia mediática<sup>87</sup> del autor argentino por medio de entrevistas o conferencias en las que era preguntado sobre las más variopintas cuestiones, con la consiguiente proliferación y propagación de toda una serie de juicios recurrentes que poco a poco irían configurando una por así decirlo *perspectiva Borges* sobre sucesos de toda índole, no sólo literaria. A esto, Salazar Anglada suma lo que denomina una *poética canonizante* dispersa en infinitud de prólogos, traducciones, reseñas y artículos que de manera paulatina y un tanto subrepticia edificó un sólido y reconocible *canon Borges* que a modo de vórtice atraía y rechazaba autores y obras mediante rigurosas exclusiones e inclusiones. Parece adecuado referirse, pues, a cierta función de Borges como juez sancionador. Salazar Anglada, al respecto, considera las antologías una herramienta de la que el autor argentino se sirve en provecho propio con el fin de fijar su posición dentro del canon literario de su país. «A todos estos aparejos de construcción», dice Salazar Anglada en referencia tanto a la dimensión mediática de Borges como a su prolífica producción no estrictamente creativa, «habrá que añadir las antologías» (2007:288).

He aquí que las antologías se redimensionan para dejarse enfocar desde una nueva perspectiva. Hasta este momento, las antologías respondían tan sólo a un criterio de selección basado en el hedonismo que caracteriza la estética de la lectura del autor argentino. Ahora, sin embargo, parece incorporarse un nuevo criterio que responde a

---

<sup>86</sup> Cfr. Barcia, P. Luis, «El canon literario argentino según Borges», en *Revista de Letras Modernas*, Mendoza, núm. 29.

<sup>87</sup> Al respecto, vale la pena rescatar, del diario personal de Bioy Casares (28 de mayo de 1963), la siguiente entrada: «El Papa está muriendo. Llamaron de *Clarín* a Borges, a casa, por teléfono. BORGES (secamente): “Sí, soy yo. ¿De qué se trata?”. EL PERIODISTA: “Queremos su opinión sobre el reinado de Juan XXIII”. BORGES: “No puedo hablar con autoridad sobre eso”, y corta. Comenta conmigo: “Creen que porque uno es escritor tiene opiniones interesantes sobre todos los temas”» (Bioy Casares, 2006:884).

motivaciones personales que poco o nada tienen que ver con la aparente pureza de una selección hecha por el mero placer de leer. Ya no cuenta sólo la fruición literaria. Entra en juego un nuevo ángulo crítico desde el que los textos seleccionados para cada una de las antologías son entendidos como el instrumento de lo que Salazar Anglada llama una «laboriosa maniobra en pos del centro»<sup>88</sup> (2007:293) urdida por Borges para acceder al canon y ubicarse a sí mismo como una figura preeminente. Sin necesidad de acogerse a la severa reconvención de Fogwill a propósito de Borges, de quien afirmó que «no hizo nada sin maldad»<sup>89</sup>, quizás convenga tener en cuenta la perspectiva de Salazar Anglada como una propuesta válida que por encima de desmitificaciones personalistas sitúa las antologías de Borges en un contexto más realista que el puramente hedonista y las rescata con justicia de la especie de limbo de inocencia lectora en el que a menudo se las ha querido acomodar desde la fascinación, el temeroso respeto o el desconocimiento profundo de su obra.

El análisis de la antología poética realizada junto a Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares presenta trazas evidentes de la maniobra en pos del centro a la que alude Salazar Anglada. Se trata, en concreto, de la revisión que el propio Borges, tanto en la mencionada antología como en otros lugares de su obra, hace de la figura del poeta argentino Leopoldo Lugones. La aguda vacilación crítica que Borges muestra respecto a Lugones no es, para Salazar Anglada y otros, fruto de la casualidad o de una revisión estética. Para una parte de la crítica, la rectificación posterior que Borges hace de las iniciales apreciaciones fuertemente negativas de la figura, obra e influencia de Lugones no responden a un cambio de naturaleza crítica sino a una premeditada estrategia de reposicionamiento que pretende situar al propio Borges como beneficiario y heredero de una tradición cultural asentada en el canon argentino. Esto es, Borges reformula el canon para ajustarlo a su propia obra, de manera que ésta aparezca vinculada a una tradición prestigiada de la cual es emblema simbólico la figura de Lugones. En relación a este extremo, Fernández Moreno es tajante:

Después de haberlo ridiculizado tanto, [Borges] convirtió  
a Lugones en una suerte de *pater familias* de toda nuestra literatura,

---

<sup>88</sup> Cfr. Bourdieu, P., *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995. El crítico francés analiza desde presupuestos sociológicos los mecanismos mediante los cuales un autor en principio periférico accede al centro del sistema cultural de un país y acaba por ubicarse dentro de la tradición canónica de la que hasta entonces estaba excluido.

<sup>89</sup> Entrevista del 22 de agosto de 2010 en el programa *Nostramo* de RTVE.

en otra de las mistificaciones a las que tan aficionado es y en las que generalmente *Georgie* trabaja *pro domo sua* (1943:45).

Maniobras en pos del centro. Mistificaciones *pro domo sua*. Críticas que sin ambages perfilan un Borges muy alejado de aquel Borges cuyo criterio de selección era el mero goce lector. Se han señalado operaciones semejantes que apuntan en esta misma dirección. Así, el consciente reordenamiento de sus propias obras completas, en las que Borges depura a fondo la primera época de su producción literaria, de la cual elimina los poemarios ultraístas anteriores a *Fervor de Buenos Aires* (1923), las tres colecciones de ensayos publicados en la década de los veinte –*Inquisiciones* (1920), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928)- y refunde los poemarios de ese mismo periodo –*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)-.

Cabe señalar, no obstante, que la ambigüedad con que Borges trata la figura de Lugones y su propia obra primeriza no tiene por qué responder a un acto de deliberada depuración cuyo objeto sea la reubicación dentro de la secuencia canónica de la literatura argentina. Críticos como Teodosio Fernández defienden una visión menos beligerante respecto a los vaivenes críticos de Borges:

Al examinar los tempranos ensayos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, Emir Rodríguez Monegal señalaba ya hace algunos años que Borges, al hablar de Quevedo o de Góngora, «sólo estaba 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<sup>90</sup>. Me atrevo a añadir que esa referencia de juventud no se pierde nunca, y que a esa luz deben entenderse también las variables opiniones de Borges sobre sus contemporáneos y sobre la literatura modernista que su generación trató de abolir. [...] Esa valoración negativa afectó a Leopoldo Lugones, en quien Borges, al regresar a Buenos Aires en 1921, vio a un destacado heredero del rubenismo y de Góngora (1990:28-29).

Por su parte, Jaime Alazraki disiente respecto a la idea de un Borges estratega que rehace sus primerizas críticas a Lugones con el propósito de ubicarse a sí mismo en una tradición prestigiada. Señala, de entrada, la intrínseca ambigüedad que rige la obra

---

<sup>90</sup> Rodríguez Monegal, E., «Borges, lector del barroco español», en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, págs. 453-469.

de Borges: «Hasta el lector menos avisado ha percibido esa condición ambivalente que su obra presenta desde su totalidad y también desde segmentos más parciales y específicos. Son innumerables los ejemplos que pueden ilustrar ese rasgo dominante y cardinal» (1990:11). A continuación, apunta cómo la contradictoria relación crítica que Borges mantuvo respecto a Lugones responde, en realidad, a un debate de fondo que Borges establece con la conveniencia o no de acogerse a un estilo de artificiosidad barroca:

El estilo de Borges no es barroco pero se nutre de las lecciones del barroco; no es invisible, pero busca la invisibilidad. Y así como aceptar la violencia argentina no era negar lo que llamó su tradición europea, el consciente rechazo del barroco no excluía su aleccionador y tal vez inconsciente ejemplo. ¿Cómo resolvió Borges las contradicciones implicadas en tal ambivalencia? [...] La respuesta de Borges al dilema del artificio será la respuesta del mago o, para el caso, la de todo artista. [...] El artificio se retiraba del escenario para situarse secretamente entre bastidores; funcionaba, pero fuera de escena, detrás del texto. En una entrevista de 1968 dijo: «No creo que el lector deba sentir que el escritor es diestro»<sup>91</sup> (1990:20).

Las objeciones de Fernández, Alazraki y otros dibujan un Borges en constante debate estilístico consigo mismo y con aquellos autores que, como Lugones, encarnan referentes por los que sintió, según las ocasiones, rechazo o apego. La posibilidad de un Borges estratega de la construcción de su propia figura dentro del panorama literario argentino que proponen Salazar Anglada, Fernández Moreno y otros, no obstante, resulta, como mínimo, coherente, sobre todo si la ponemos en relación con uno de los ensayos de Borges que mejor definen su poética: «Kafka y sus precursores», incluido en la colección *Otras inquisiciones*. En el mencionado ensayo, Borges repasa una serie de autores anteriores a Kafka en los que, paradójicamente, cree «reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas» (2005:710). Así, rescata pensamientos y obra de Zenón de Elea, Søren Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy y Lord Dunsany y, finalmente, concluye:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se

---

<sup>91</sup> Gibert, R., *Siete voces*, México, Novaro, 1974, pág. 130. Cfr. Alazraki, J., «Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*», en *La prosa narrativa de J.L. Borges*, 3ª. ed., Madrid, Gredos, 1983, págs. 407-427.

parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de estos textos está a idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiese escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema «Fears and Scruples» de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. [...] El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (711-712).

Lo que en realidad está explicitando Borges no es otra cosa que la naturaleza de *lo kafkiano*. Esto es, la *mirada Kafka* que todo lector de Kafka acaba por incorporar a sus propias lecturas, de manera que descubre o cree descubrir una *voz kafkiana* en obras y autores anteriores y posteriores que, de no haber leído previamente a Kafka, poca o ninguna vinculación tendrían con el escritor checo. La estética de la lectura de Borges; la poética de Borges, en definitiva, apuesta no sólo por la capacidad del lector para tramar un mosaico de obras y autores vinculados entre sí a partir de la mayor o menor semejanza que presentan respecto a la voz del autor que los unifica sino, sobre todo, por la capacidad de un autor para acabar imponiendo su mirada y su voz en autores anteriores y posteriores a través de una voluntaria o involuntaria *mediatización* de las lecturas de sus lectores. En el que quizás sea uno de los cuentos más reconocidos de Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», se narra la progresiva e insidiosa sustitución de la cultura hasta entonces conocida por la cultura de Tlön, mundo imaginario creado por una secular sociedad secreta que por medio de enciclopedias apócrifas difunde las artes y las ciencias de Tlön con el fin de imponerlas a las artes y ciencias convencionales: «El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo», se afirma (2005:443). Y se añade:

[...] ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre –ni siquiera que es falso. Han sido deformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue (443).

La conclusión del narrador, que asiste atónito al abandono de la cultura que ha conocido en favor de las propuestas apócrifas de Tlön resulta tan memorable como significativa: «El mundo será Tlön» (443), sentencia. Ocurre lo que se podría denominar una *tlönización* del mundo conocido. ¿Se podría afirmar, haciendo un uso arriesgado de

este neologismo, que Borges, al referirse en su ensayo a la irradiación pasada y futura de *lo kafkiano*, está hablando, en cierto modo, de una *tlönización* de la literatura por parte de Kafka? En este sentido, pueden entenderse las antologías de Borges como herramientas estratégicas de *tlönización* del género fantástico. El propósito del autor argentino no sería otro que vincular los textos seleccionados con una *voz borgiana*. De la misma manera que quiso vincularse con Lugones y el canon literario argentino, Borges quiso vincularse con un canon literario de lo fantástico. Un canon heterodoxo, es cierto, pero premeditadamente ajustado al eco de *lo borgiano*, con el fin de que el lector sintiera en cada uno de los textos seleccionados un inconfundible *sabor a Borges* en obras y autores anteriores y posteriores al autor argentino. Como en la narración de Tlön, se crea un pasado ficticio, se modifica la relación entre obras, y el mundo acaba por ser Borges. Voluntaria o involuntariamente, ¿quiso ser Borges, como Kafka, un miembro de esa «dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo», si quiera en el ámbito de lo literario? En el mencionado ensayo sobre Kafka, el propio Borges afirma que «en esta correlación nada importa la identidad o pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany» (2005:712). Lo que responde a la voluntad de Borges de abolir los conceptos de autoría y de cronología como condición inexcusable de una estética de la lectura. Anulados estos dos conceptos, Borges es todos los autores que selecciona para sus antologías y todos los autores son Borges. Basta recorrer al azar las antologías para dar con muestras de lo aquí afirmado. En la *Antología de la literatura fantástica*, este fragmento de Olaf Stapledon:

En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos. Ya que en ese mundo había muchas criaturas y que cada una de ellas estaba continuamente ante muchas alternativas, la combinaciones de esos proceso eran innumerables y a cada instante ese universo se ramificaba infinitamente en otros universos, y éstos, en otros a su vez (Borges, Ocampo, Casares, 1989:402).

El fragmento de Diderot incluido en *Cuentos breves y extraordinarios*: «Así llegó a un inmenso castillo, en cuyo frontispicio estaba grabado: “A nadie pertenezco, y a todos; antes de entrar, ya estabas aquí; quedarás aquí, cuando salgas”» (Borges,

Casares, 2004:64). O, tan sólo por citar uno más de los muchos ejemplos posibles, el siguiente fragmento de Pirandello incluido en *Libro de sueños*:

Una dama ve en sueños a su amante. Primero es una pesadilla poblada de celos. Después, una noche en que advierte que lo ama. Por último, el amante se dispone a regalarse un collar de brillantes; pero una mano desconocida (que es la del anterior amante de la mujer, enriquecido con sus plantaciones) sustrae el collar: el amante, en un arrebato de celos, estrangula a la dama. Ella despierta y una camarera le alcanza un estuche con un collar de diamantes: es el del sueño. En esto llega el amante, le manifiesta su preocupación por no haberle podido comprar el collar, toda vez que ha sido vendido, y le pregunta qué otra cosa podría regalarle (Borges, 2008:155).

A la vista de estos fragmentos, ¿no resulta evidente que el primer Borges de *Historia universal de la infamia* es menos precursor de sí mismo que el Olaf Stapledon de *Star Maker* (1937), el Diderot de *Jacques Le Fataliste* (1773) o el Pirandello de *Sogno ma forse no* (1920)?

Para Alan Pauls, la intencionalidad de Borges a la hora de realizar sus selecciones está fuera de toda duda, en tanto que remite a una poética de fondo de la cual las antologías son una manifestación más, tal vez la más ejemplar:

Borges, que ya muy temprano había incorporado el método antológico a su propia ficción (*Historia universal de la infamia* [...]), redescubre la compilación y la transforma en una forma artística y didáctica a la vez. Arte de la elección y del montaje, recopilar, para Borges, no es sólo reunir lo que estaba disperso; es intervenir en el reparto de olvidos y de monumentos que es una tradición, es oponerse y desviarlo, es conceptualizar sistemas de parentesco y familias literarias, es hacer aparecer diferencias internas en lo que a simple vista parecía uniforme, es promover algunas familias en detrimento de otras, es contextualizar libros huérfanos, cambiar libros de contexto para insertarlos en un linaje nuevo [...] una antología es una formidable máquina de lectura: lee, deslee, relee, hace leer (2004:129-130).

**3.4. LA VARIEDAD.** El hedonismo lector de Borges aporta a su poética una natural querencia por la variedad de fuentes que, en las antologías, enriquece las selecciones con textos procedentes de las más diversas épocas, estilos y géneros. Las antologías de Borges, desde esta perspectiva, son la radiografía de un lector omnívoro.



En este sentido, resulta especialmente llamativa la inclusión de dos tipos de texto: aquellos procedentes de fuentes orientales y aquellos procedentes de lo que se podría denominar la *periferia de la literatura*, textos en cierto modo marginales que Borges rescata e incorpora a sus recopilaciones.

La abundante presencia de autores y obras procedentes de literaturas como la china, la japonesa o la árabe constata la radical importancia de las fuentes orientales en la conformación de las antologías realizadas por Borges. «Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos», se afirma en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (Borges, Ocampo, Casares, 1989:5). Los índices de las antologías del corpus abundan en referencias orientales. Dos características fundamentaban el aprecio de Borges por las mismas. En primer lugar, en su opinión, la excelencia narrativa de su estilo. A propósito del recurrente cuento «Historia de zorros» de Niu Chiao, por ejemplo, léase el juicio de los antólogos recogido en el diario personal de Adolfo Bioy Casares:

Después de comer, leemos «Historia de zorros» de Niu Chiau (*Antología de la literatura fantástica*).  
Borges: “Qué ligereza de toque, qué maestría”.  
Silvina: “Después de esto no se puede leer nada más”.  
(2006:1512-15).

En segundo lugar la indistinción de la literatura oriental entre literatura realista y literatura fantástica. «El admirable *Sueño del Aposento Rojo* y hasta novelas eróticas y realistas, como *King P'ing Mei* y *Sui Hu Chuan*, y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y sueños» (Borges, Ocampo, Casares, 1989:5). Borges hará suya esta involuntaria indistinción que presentan los textos orientales para reinterpretar en clave fantástica textos que no pertenecen al género. Este proceso debe ponerse en relación con un proceso de apropiación de los textos que tiene raíz en ese profundo escepticismo de Borges que le permite recrear sin reparo –muchas veces, en clave de prodigio– fuentes religiosas, filosóficas o históricas. En el prólogo a *El invitado tigre* de P'u Sung-Ling Borges razona la porosidad de lo real presente en las grandes novelas clásicas chinas: «No habrá un país más supersticioso que el chino. Las vastas novelas realistas que ha producido –*El Sueño del Aposento Rojo*, sobre el que volveremos– abundan en prodigios, precisamente porque son realistas y lo prodigioso no se juzga imposible, ni siquiera inverosímil» (Borges, 2001:85). Las fuentes orientales confirmaron en Borges su

aspiración a la unidad de lo real y lo fantástico. Esto es, el deseo de una realidad impregnada de fantasía, tal como apuntó en su reseña de *El Sueño del Aposento Rojo* de Tsao Hsue Kin en la revista *El Hogar*: «La literatura china no sabe de “novelas fantásticas”, porque todas, en algún momento, lo son» (Borges, 2011:889). En definitiva, se trata de reclamar la inclusión de lo fantástico como parte integrante de la realidad, no como un ámbito periférico que se revela por contraste o por extrañamiento. La literatura fantástica como la mejor herramienta para llevar a cabo el proceso de reencantamiento de la realidad. En este sentido Borges enlazaría, siquiera parcialmente, con el Modernismo en su voluntad de violentar los límites aquello real y aquello fantástico. Piénsese en la antología de cuentos modernistas hispanoamericanos de Phillipps-López, quien alude, recogiendo una cita del poeta José Martí<sup>92</sup>, al *tiempo de las vallas rotas* para referirse a la honda crisis espiritual del fin de siglo:

La racionalización y el progreso científico se hallan en la base del fenómeno de secularización que consistió, como lo formuló Max Weber, precisamente en la *desmiraculización del mundo*. Sentido como vacío espiritual, vivido como desgajamiento, este fenómeno se verá signado en la vaga, amplia y renovada religiosidad que caracterizó el fin de siglo. Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo (2003:33).

Valga como obra ejemplar de lo apuntado la tardía colección de cuentos de Leopoldo Lugones *Las fuerzas extrañas* (1906), conjunto de piezas por las que Borges siempre sintió la más sincera de las admiraciones en contraposición a la dureza con que condenó la mayor parte de la producción de la escuela modernista, prácticamente ausente de sus antologías de literatura fantástica.

El escepticismo de Borges le impidió compartir con los modernistas el apego a las doctrinas esotéricas que vinieron a llenar el vacío espiritual que había provocado el paradigma cultural positivista del XIX. A lo sumo, pudo ver en algunas de esas doctrinas esotéricas un estímulo estético e intelectual, como lo prueba su temprano interés en los

---

<sup>92</sup> “Y hay ahora como un desmembramiento de la mente humana. [...] éste es el tiempo de las vallas rotas”, José Martí, «Poema del Niágara» (1882).

vericuetos gnósticos, en ensayos como «Una vindicación del falso Basíledes», por ejemplo. Sí compartió, no obstante, la sensación de una realidad desencantada y la necesidad de *remiraculizarla*. Como los modernistas, como antes los románticos, Borges entendió la literatura fantástica como la herramienta capaz de restaurar un sentido humanista –vale decir, hedonista- de lo prodigioso, consustancial al hombre y al mundo, que, sin embargo, había sido relegado a la inoperancia por el cientificismo cartesiano.

Las fuentes orientales que aparecen por doquier en las antologías realizadas por Borges suponen una de las más decisivas diferencias respecto a antologías anteriores en las que los textos chinos, japoneses o árabes no representaban un tanto por ciento apreciable del conjunto total. Se podría afirmar que las antologías de Borges pusieron en circulación lo fantástico oriental a ojos de los lectores occidentales. Pero no lo hicieron desde los presupuestos del Modernismo, que vio en los textos orientales la excusa para la delectación de lo decorativo, de cierto exotismo:

Bien que, junto a la chinería, el japonismo es sólo una variante del general exotismo finisecular, quizá merezca un punto aparte. [...] La historia del japonismo en el arte y la literatura occidentales (frecuentemente una influencia más profunda que el mero regusto refinado y exótico) está, en buena medida, por hacer, y no sería, en absoluto, un tomo menguado, ni pobre (De Villena, 2001:101-104).

Qué duda cabe de que la recurrencia de fuentes orientales en las antologías de Borges supone uno de los más interesantes momentos de esa larga tradición de orientalismo literario en la cultura occidental. Deberían señalarse, forzosamente, dos claves. En primer lugar, el interés más allá de lo decorativo que los textos orientales representaron para el autor argentino. Como se ha apuntado, se trata, más bien, de un interés por la naturalidad con que la literatura oriental incluye lo fantástico en ámbitos realistas y aun en ámbitos en principio opuestos a lo prodigioso como lo filosófico, lo religioso, lo científico o lo histórico. En segundo lugar, podría resultar fructífero rastrear la influencia que tuvo en la literatura hispanoamericana posterior a Borges la apertura de miras que supuso la inclusión de estas fuentes orientales tanto en su propia obra como en las selecciones de lecturas que compiló. Comprobar hasta qué punto, por ejemplo, los autores adscritos a lo que se daría en llamar *el realismo mágico* entraron en contacto, a través de Borges o de los textos asaz seleccionados y difundidos por Borges

en antologías, reseñas o prólogos, no tanto con una temática específica –que en su mayor parte derivaron de la exuberante geografía física y sentimental propia de sus respectivos países sudamericanos- como con un tipo de realidad porosa a los injertos de lo maravilloso y un tipo de ética de la escritura que aborda con total naturalidad la narración de lo prodigioso, sin aquel énfasis que en Occidente suele separar, de manera indefectible, lo real de lo imaginario. El propio Borges, en conversación con Osvaldo Ferrari, y a propósito de la *Antología de la literatura fantástica*, afirma lo siguiente:

Digamos que Bioy Casares, Silvina Ocampo y yo iniciamos ese tipo de literatura; y que eso cundió y dio escritores tan ilustres como García Márquez o como Cortázar. [...] Yo creo que ese libro ha hecho mucho bien, creo que ha sido una obra benéfica. Y luego publicamos un segundo volumen; pero yo creo que eso tiene que haber influido... y, quizá, en otras literaturas sudamericanas. [...] Yo diría que la literatura fantástica es parte de la realidad, ya que la realidad tiene que abarcar todo (Ferrari, 2005:160-161).

Arturo Fernández Ferrer recoge el testimonio del escritor Augusto Monterroso sobre la influencia de las antologías de Borges en toda una generación de autores de diferentes países sudamericanos:

Todo lo cual no impide que el mismo Monterroso muestre su reconocimiento hacia la *Antología de la literatura fantástica* (publicada por Borges en colaboración con Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940), verdadero hito y «detonador de un profundo interés en el camino que abría la literatura fantástica como forma de expresión muy antigua y muy nueva, y en la que uno podía aventurarse como en un viaje a lo desconocido» (2001:11-12).

Esa expresión «muy antigua y muy nueva» a la que alude Monterroso no se entendería sin la característica variedad resultante del hedonismo lector de Borges que tiene, en las antologías, uno de sus más estimulantes cauces formales. Las fuentes orientales, junto a otras fuentes de remota procedencia cronológica –textos entresacados de los naturalistas griegos y romanos, por ejemplo, o de las tradiciones escritas tanto judías como islámicas, budistas, gnósticas y de multitud de otras creencias y filosofías- conviven, en las antologías, con textos estrictamente contemporáneos. Una convivencia ajena a los condicionantes de autoría y época que redundan en novedosos y sorprendentes sincretismos temáticos y estilísticos. Toma cuerpo una insólita sensibilidad que aporta a

la lectura y a la escritura una dimensión más amplia que la desliga de las cortapisas tradicionales de la narrativa anterior y da pie a una manera de contar hasta entonces desconocida.

Dentro del estudio de la variedad de fuentes que responden a una estética de la lectura de perfil hedonista, hay que sumar, a los textos de procedencia oriental, aquellos textos que Borges extrajo de la *periferia literaria* pasada o contemporánea, en lo que podría definirse como una verdadera *estética del margen*<sup>93</sup> que aflora tanto en la poética que sustenta su obra como en la poética de las antologías. Entiéndase como *estética del margen* el recurso por el cual Borges consigue redefinir en beneficio propio el canon literario. Borges lleva a cabo una vinculación muy personal entre las obras del canon occidental y una serie de obras ubicadas en las periferias históricas del mismo. El propósito no es la destrucción del canon sino una ampliación del mismo. El resultado es la disolución de las periferias literarias y la asunción de un nuevo canon en el que se acaba con la diferenciación clásica de todo canon entre referentes centrales y periferias en favor de una redistribución sin jerarquías de ningún tipo entre las obras y autores que lo integran. Beatriz Sarlo resume así el sentido que para ella tiene esta estética del margen:

Borges escribió en un encuentro de caminos. Su obra no es tersa ni se instala del todo en ninguna parte: ni en el criollismo vanguardista de sus primeros libros, ni en la erudición heteróclita de sus cuentos, falsos cuentos, ensayos y falsos ensayos, a partir de los años cuarenta. Por el contrario, está perturbada por la tensión de la mezcla y la nostalgia por una literatura europea que un latinoamericano nunca vive del todo como naturaleza original. A pesar de la perfecta felicidad del estilo, la obra de Borges tiene en el centro una grieta: se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes. Borges desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y las que conoció en Oriente, cruzándolas (en el sentido en que se cruzan los caminos, pero también en el sentido en que se mezclan las razas) en el espacio rioplatense. [...]: un juego en el filo de dos orillas. Busco la figura bifronte de un escritor que fue, al mismo tiempo, cosmopolita y nacional (2007:6).

Para Sarlo, la cuestión central que ocupó a Borges fue «cómo es posible escribir literatura en este país periférico» (6). La estética del margen, que pretende la

---

<sup>93</sup> Para el concepto de *estética del margen*, cfr. Sarlo, B., *Borges, un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007 y *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1929 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

redefinición del canon de la literatura occidental con el propósito de borrar los límites entre dicho canon y un personalísimo canon menor con el fin de amalgamarlos en un espacio donde desaparece la noción de centralidad y, por extensión, la noción de periferia, tiene su correspondencia en el intento, por parte de Borges, de borrar los límites geográficos pero en el fondo de prestigio cultural que se daban entre una Europa central y una Argentina periférica. La misma naturaleza periférica que respecto al canon occidental pueden presentar ciertas referencias culturales inusuales es la que presenta un escritor argentino para Europa. Así, en la estética del margen confluyen, por igual, la nostalgia de Borges por Europa como eje y símbolo de la cultura occidental, la preocupación por la inferioridad de Argentina como espacio literario con proyección internacional, el afán cosmopolita que Borges reivindicaba como la mejor herencia de Victoria Ocampo y su nunca desdeñable afición a la *literatura menor* por la que siempre sintió la mayor de las admiraciones. Al respecto, no hay que minusvalorar la importancia de Rafael Cansinos Assens en la formación de esta *estética del margen* en Borges. En su autobiografía, aun con todo lo que pueda tener de recreación por parte de Borges, lo que se señala como rasgos decisivos de Rafael Cansinos Assens es, precisamente, aquello que corresponde al modelo de la estética a la que nos referimos:

Cansinos representaba a mis ojos el pasado de aquella Europa que yo iba a abandonar –algo así como el símbolo de toda la cultura, tanto la occidental como la oriental-, pero tenía una perversidad que no le permitía llevarse bien con sus contemporáneos: consistía en escribir libros que elogiaban excesivamente a escritores de segunda y tercera categoría (1999:43).

Escritores de segunda y tercera categoría. Escritores a los que Cansinos Assens dedicó un apasionado volumen poético –*El divino fracaso*<sup>94</sup>– y tres entrañables volúmenes de memorias –*La novela de un literato*<sup>95</sup>–. El gran amor por la literatura menor, por la literatura heterodoxa que Borges heredó de su maestro español. En Borges siempre perduró el ideal del escritor cosmopolita que es capaz de descubrir, rescatar y reivindicar a los *otros escritores* de la historia de la literatura, una querencia por el margen de la literatura que, para Sarlo, ubica la figura de Borges en un lugar muy preciso, que define así: «Colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas,

---

<sup>94</sup> Cansinos Assens, R., *El divino fracaso*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1918.

<sup>95</sup> Cansinos Assens, R., *La Novela de un Literato: (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, Madrid, Alianza, 3 vols., 1982-1996.

entre culturas), Borges es el escritor de *las orillas*, un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes» (2007:9), retrato y posición que lo mismo habrían valido para la figura de Cansinos Assens. Una posición marginal que en las antologías se manifestará en una selección de escritores no siempre ortodoxos, lo cual explicaría las a veces insólitas omisiones e inclusiones que caracterizan sus compilaciones. Véase, por ejemplo, la ausencia de Hoffmann a lo largo de las ocho antologías de lo fantástico que realizó. La inclusión, por el contrario, de las fuentes orientales y árabes que a las que se ha hecho referencia. La heterodoxia de Borges a la hora de seleccionar textos, el gusto que siente por lo marginal, roza, en ocasiones, la irreverencia, pero acaba por convertirse en una marca personal que lo define. Sarlo especifica el sentido que en Borges tiene su apego por *las orillas*: «Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra *orilla* (margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideogema que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final, en muchos de sus relatos» (35). Cabría añadir, aquí, que este gusto por los márgenes también se manifestó en la heterodoxia de muchos de los autores que seleccionó para sus antologías. Quizás un nombre como el de Stevenson, a día de hoy, pueda resultar familiar, incluso un habitual de cualquier selección que se precie, pero no lo era tanto cuando Borges lo seleccionó. A lo que se suma el hecho de que no se limitó a seleccionar la obra de un autor considerado infantil o secundario por el género de aventuras al que solía aparecer adscrito, sino que seleccionó, de entre su obra, aquellos libros menos populares, como las *Cartas* -«Contra el cielo», en *Libro del cielo y del infierno*- o las *Fábulas* - «Fe, alguna fe y ninguna fe», en *Cuentos breves y extraordinarios*-.

En este sentido, las antologías son una declaración de amor por una *literatura menor* a la que Borges siempre tuvo un apego desprejuiciado del que hizo gala en todo tipo de reseñas, prólogos, notas, diálogos, conferencias. Basta recorrer los índices para asombrarse con la nómina de nombres –también con la nómina de ausentes- así como para descubrir autores de los que jamás se habría sospechado su presencia en una selección de literatura fantástica. El mismo Borges, en la antología «La Biblioteca de Babel», al referirse a Arthur Machen, autor galés de reconocido prestigio dentro de la historia del género pero de nula o escasa repercusión dentro de la historia de la literatura general, explicitó la naturaleza de la así denominada *literatura menor*:

En la dilatada y casi infinita literatura de Inglaterra, Arthur Machen es un poeta menor. Me apresuro a explicar que estas dos

palabras no quieren disminuirlo. Lo he llamado poeta, porque su obra, escrita en una prosa muy trabajada, tiene esa intensidad y esa soledad que son propias de la poesía. Lo he llamado menor, porque entiendo que la poesía menor es una de las especies del género, no un género subalterno (2001:33).

Borges siempre quiso prestigiar la llamada *literatura menor* en una especie de cruzada personal donde convergen el hedonismo lector, la heterodoxia personal y, por qué no decirlo, cierto gusto por el desaire, por la sorpresa de quien se sabe en posesión de un conocimiento de fuentes al alcance de pocos o de ninguno, tanto por la variedad como la conveniencia con que se ajustaban, a modo de ilustración, a las selecciones antológicas: «Borges libera a las orillas del estigma social que las identificaba. Lejos de considerarlos un límite [...] Borges se detiene precisamente allí y hace del límite un espacio literario» (Sarlo, 2007:37).

Las antologías de Borges, pues, han de entenderse como el fruto de este territorio en el límite. Pero no sólo por la variedad de fuentes que las nutren y que incluyen abundantes muestras de *literatura menor* o *marginal*. También, y quizás sobre todo, por tratarse de un género que históricamente viene careciendo de una ubicación autorizada por parte de la crítica, hecho que la ha desplazado a un espacio periférico desde el que resulta difícil o imposible aprehenderla con propiedad. La elección por parte del autor argentino de un género tan borroso pero que, paradójicamente, se ajustaba con tanta naturalidad a su propia poética, no ha de tenerse como casual. Por otra parte, también la querencia de Borges por el género fantástico, al que dedicó las antologías de las que aquí se trata, responde a una elección premeditada y acorde con su poética. Tradicionalmente heterodoxo y limítrofe, el género fantástico tiene su lugar por excelencia en el margen. Así lo sintió Borges, que a lo largo de su obra nunca abandonó dicho margen de lo fantástico sin renunciar, por ello, a una ética de la escritura que pocas veces se ha dado en el género y que fue estímulo y ejemplo para muchos autores posteriores. El gusto de Borges por la marginalidad, sin embargo, no se reduce a las antologías, sino que atraviesa por entero cualquiera de sus actividades como escritor o como figura del mundo cultural bonaerense. Se trata de un fondo común. Así, a juicio de Laura Rosato y Germán Álvarez, por ejemplo, responsables del minucioso estudio de Borges como director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires —a través de un completísimo catálogo que recoge tanto las adquisiciones del fondo bibliográfico de la biblioteca a él debidas como director de la institución y las notas manuscritas que dejó



en las cubiertas interiores y márgenes de los mismos-, los libros adquiridos y anotados por el autor argentino «dan cuenta del exquisito gusto por la marginalidad literaria en Borges» (2010:28).

Del mismo modo, resulta muy relevante poner en relación la variedad de las fuentes que presentan las antologías con los conceptos de enciclopedismo y cultura *de aluvión*. Del interés de Borges por las enciclopedias abundan las citas, hasta el punto de que Pauls puede afirmar sin temor a exagerar que la enciclopedia es «el modelo por excelencia del libro borgiano: un *libro-biblioteca*, es decir: un libro que reproduce a escala, en un formato relativamente portátil, la lógica que gobierna el funcionamiento de una biblioteca» (2004:91). El propio Borges, en conversación con Antonio Carrizo, da fe de su íntima y fructífera ligazón con el formato enciclopédico al comentar el contenido de su biblioteca personal:

Tengo ante todo –según dicen mis detractores, que dicen la verdad- tengo, ante todo, enciclopedias. Me gustan mucho las enciclopedias. Tengo la *Británica*, tengo el *Brockhaus*, y debería tener otras. Tuve la enciclopedia *Meyer* también, la enciclopedia *Chambers*. Tengo el *Bompiani* que usted me regaló. Creo que son la mejor lectura. Sobre todo para un hombre, digamos, semiinstruído como yo. Puede aprender mucho en las enciclopedias. Si yo tuviera que vivir en una isla desierta me llevaría una enciclopedia. Pero no, digamos, actual. La *Enciclopedia Británica* empezó a decaer hacia 1911 o 1912. Ahora es una obra de consulta, pero antes era una obra de lectura. Es decir, ahora hay artículos muy breves, con muchas fechas, con muchos nombres propios, con mera historia, con mera cronología. Y antes había artículos... Había artículos de De Quincey, de Swinburne, de Macaulay. Artículos que eran monografías sobre los temas. Yo recuerdo que con mi padre frecuentábamos la Biblioteca Nacional, de la calle México. Como yo era muy tímido, no me atrevía a pedir libros; pero yo sacaba algún volumen de la *Enciclopedia Británica*. Una edición bastante vieja. Es decir, superior a las actuales. Y recuerdo una noche que tuve mucha suerte. Porque elegí al azar la letra *D*, y entonces pude leer un hermoso artículo sobre Dryden, otro sobre los *druidas* y otro sobre los *drusos*. De modo que recibí esa variada información, que he usado después. En una sola noche me fueron deparados los *druidas* y los *drusos*. Y leí, en ese artículo sobre los *drusos*, algo que, realmente, parece de Kafka. Dice que los *drusos* del Líbano tienen alguna noticia de que hay *drusos* en la China; lo cual sea probablemente cierto, ya que la China es un país infinito. Y además creen que ellos son apenas una rama de esa vasta comunidad *drusa* que hay en la China. Eso parece un cuento de Kafka, ¿no? Digo... El hecho de que ellos son muy pocos, pero creen poder contar

con... Millones de hermanos en un país remoto. Ahora, yo busqué el artículo sobre los *drusos* en la edición de 1911, y habían suprimido ese párrafo. De modo que posiblemente sea falso. Pero qué importa que sea falso si es hermoso (Carrizo, 1997:298-299).

Más allá de la justificación estética de lo apócrifo con que se cierra esta larga cita –justificación que vale la pena retener–, nótese la meridiana distinción entre *consulta* y *lectura* que hace al comparar sendas ediciones de la *Enciclopedia Británica*. Borges distingue claramente entre un formato pensado para la consulta y un contenido pensado para la lectura y advierte contra una confusión de voces que implicaría la reducción de la lectura a la mera consulta de datos, al igualar continente y contenido. En definitiva, lo que interesa a Borges es la enciclopedia entendida como armazón. Esto es, la idea de un formato organizado por entradas que supone una manera de ordenar el conocimiento del mundo o, mejor dicho, una manera de organizar el *acceso* al conocimiento del mundo. He aquí la secreta fascinación que ejercieron sobre Borges las enciclopedias: construyen un orden aparente que reduce a medida el monumental conocimiento del mundo pero, a la vez, mantienen una grata sensación de dispersión, azar y no plenitud. Este delicado equilibrio entre infinito y finito, entre licencia y límite, entre orden y azar, es uno de los ejes de la poética borgiana. Se encarna, en este caso, en la atracción que el autor argentino sintió por las enciclopedias, pero también en su afición a la composición de antologías, entendidas como enciclopedias de textos, como armazones, como un modo de acceso al conocimiento de conjuntos monumentales –los textos de una literatura, de un género, de un autor, etcétera–. «En Borges, sin embargo, la enciclopedia [léase, la antología] es menos un libro que un *concepto de funcionamiento*, un compendio de instrucciones, criterios y formas de organización que define ciertas maneras de escribir y leer un libro» (Pauls, 2004:91). La enciclopedia, como la antología, permite y hasta favorece el paso ininterrumpido, *en horizontal*, por diferentes lenguas, culturas y formas de saber. El conocimiento que se deriva de una enciclopedia o de una antología siempre es, necesariamente, heterogéneo. Borges descubre, de manera ininterrumpida, en una misma línea horizontal, las entradas *Dryden*, *druidas* y *drusos*, y con ellas compone un insólita ecuación en la que importa mucho menos el conocimiento cierto que el azar y lo que Pauls define como «poner en evidencia la radical inestabilidad que afecta a toda relación de propiedad con el saber y la cultura» (91), lo cual vuelve a revelar el escepticismo esencial de Borges. En las antologías realizadas por el autor argentino, el lector se ve abocado, constantemente, a

la composición de ecuaciones igual de insólitas formadas por autores y textos dispuestos por la habilidad y la sabiduría del antólogo. El resultado no es otro que el cuestionamiento de las jerarquías entre autores y textos, la problematización de los conceptos de literatura *mayor* y *menor* o las divisorias entre géneros, épocas, culturas o estilos. ¿Qué hacer cuando en *Antología de la literatura fantástica* se leen, sin solución de continuidad, los siguientes autores y textos: Ramón Gómez de la Serna, «Peor que el infierno», Leopoldo Lugones, «Los caballos de Abdera», James Joyce, *Ulysses* (fragmento), Guy de Maupassant, «¿Quién sabe?», François Rabelais, «Cómo descendimos en la isla de las herramientas», *Las 1001 noches*, «Historia de Abdula, el mendigo ciego», Olaf Stapledon, *Star maker* (fragmento), Eugene Gladstone O'Neill, «Donde está marcada la cruz», Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (fragmento) y Giovanni Papini, «La última visita del caballero enfermo»? La horizontalidad de esta lectura antológica –que equivale a la lectura al azar de una enciclopedia- redundante en una reordenación del conjunto del conocimiento, sea del ámbito literario, sea de cualquier otro ámbito. Las antologías, entonces, no son tanto una recopilación de textos como la clave de lectura de un nuevo modo de acceder al conocimiento. Dibujan «la relación equívoca, siempre al borde de la inestabilidad, que existe entre el orden y el caos, la necesidad y el azar, la razón y la insensatez» (Pauls, 2004:92). Bibliotecas, enciclopedias y *antologías* –espacios emblemáticos de la poética borgiana- comparten lo que Pauls denomina «cierta ética del almacenamiento» (92) que *jibariza* el conocimiento en busca de la economía de sentido. Su propósito no es otro que acotar lo infinito. Son, a la vez, espacios cerrados y abiertos, donde lo finito es menos una habitación que una ventana por la que asomarse a lo infinito. En este vaivén radica buena parte de su encanto: en la insatisfacción que produce su no plenitud. Bibliotecas, enciclopedias y *antologías* tienen en común la vocación de persuadir a quienes las recorren de estar accediendo a una totalidad que no es tal, por cuanto sólo representan la parte de un todo. En este sentido, son trampantojos del conocimiento. En la cita, Borges afirma que a una isla desierta se llevaría una enciclopedia como único libro. ¿No es esta afirmación, en realidad, una manera de decir que salvaría el conocimiento bajo la especie de un formato que supone no el saber sino una *ficción del saber*? La elección de una enciclopedia, con todo lo que tiene de *boutade* típicamente borgiana, no deja de ser sintomática de su poética personal y estética. Al respecto, cabe relacionarla con lo expresado a propósito de su propia *Antología de la literatura fantástica* en la reseña de la obra *After Death*, de Leslie D. Weatherhead: «Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica.

Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio» (2005:980). Todo lo cual parece autorizar la idea de Pauls sobre la cultura de la enciclopedia en relación con Borges, que es extensible, por paralelismo, a las antologías, a una *cultura de la antología*:

Cultura de enciclopedia (aunque sea la ilustre *Britannica*), esto es: cultura resumida y faenada, cultura del resumen, la referencia y el ahorro, cultura de la parte (la entrada de la enciclopedia) por el todo (la masa inmensa de información que la entrada condensa) [...] Borges –la cultura de Borges– se mueve siempre con comodidad dentro de un concepto *Readers's Digest* de la cultura. [...] Pero si la *Britannica* es el modelo de erudición borgeana, es porque lo que Borges aprende allí, [...] son los secretos para una doble frecuencia simultánea: en el estilo y en la reproducción, en la alta literatura y en el proyecto divulgador, popularizador, que encierra toda biblioteca, desde la *Britannica* hasta el *Lo sé todo* (2004:142-143).

Esto es: *cultura de aluvión*, formada por acumulación de elementos dispares de procedencia diversa que acaban por configurar un todo donde conviven referencias de ámbitos en principio ajenos e incluso excluyentes, que se amalgaman en virtud de la lectura de un resumen o selección. Tal es el fermento del que surgen las antologías de Borges, propias de esa figura de «hombre semiinstruido» con la que le gusta retratarse en la cita. Las antologías pueden entenderse, así, como una muestra de esta cultura de segunda mano, divulgativa, propia de aquellos que carecen de cultura pero no quieren renunciar a una apariencia de cultura. Depósitos de aluvión donde convergen todo tipo de textos, silos donde Borges vuelca al por mayor su memoria de lector. Algo hay, en estas antologías, de la nostálgica reconvención de Funes: «Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras» (2005:488). De ahí la radical variedad que acogen, la inclusión de literatura heterodoxa o menor, de generosas fuentes orientales, de todo aquello, en definitiva, que transita por el territorio del margen, en una querencia por la disolución de fronteras entre espacios en virtud de un ejercicio de memoria que acaba por mezclar lecturas pasadas en un todo indiviso.

Al respecto de la estética del margen puede consultarse la edición de las clases de literatura inglesa que Borges dio en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1966. Basta recorrer el programa del curso y cotejarlo con programas similares para darse cuenta de la heterodoxia de los autores, obras y temas seleccionados por Borges para sus clases, muchas veces basadas en insólitas *ecuaciones*

*de escritores* que a buen seguro no dejarían de sorprender a los alumnos. Véase, por ejemplo, la clase número 13, cuyo contenido era el siguiente: «Vida de Samuel Coleridge. Un cuento de Henry James. Coleridge y Macedonio Fernández comparados. Coleridge y Shakespeare. *In cold blood*, de Truman Capote» (Arias, Hadis, 2002:6). En este sentido, quizás sirva como resumen de lo dicho hasta aquí sobre la variedad y el tránsito entre centro y periferia, entre centro y margen que caracteriza la poética borgiana –y, por extensión, sus antologías- lo afirmado por Julio Cortázar a propósito de uno de los ensayos de Borges, «De las alegorías a las novelas». En este ensayo, Borges traza una de sus acostumbradas piruetas intelectuales para enlazar una serie de referencias que acaban por justificar el momento histórico exacto en el que la alegoría dio paso a la novela. Así concluye el ensayo:

El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Bocaccio «E con gli occulti ferri i Tradimenti» («Y con hierros ocultos las Traiciones») y lo repitió de este modo: «The smyler with the knyf under the cloke» («El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa») (2005:746).

A lo que Cortázar comentó: «Él [Borges] nos había mostrado cómo el verso de Geoffrey Chaucer era exactamente la metáfora criolla de “venirse con el cuchillo abajo el poncho”» (1986:47).

**3.5. LA ENUMERACIÓN.** La consecuente variedad que resulta de un perfil lector omnívoro encuentra acomodo en la enumeración, figura retórica central –junto a la hipálage- de la poética borgiana y cauce formal del concepto de lista, al cual, como se ha indicado, se adscribe la antología cuando se define como una lista congruente. En Borges, la enumeración nunca es caótica. A propósito del poema «Otro poema de los dones» y en conversación con Antonio Carrizo, el propio autor aclara la naturaleza esencialmente trabada que la enumeración tiene en su obra:

Este poema corresponde a lo que los retóricos llaman *enumeración caótica*. Salvo que no es caótico. Porque no puede ser caótico. Usted ve que aquí se ve muy claramente el paso de una imagen a otra. Y además tiene que ser así, porque si fuera realmente caótica, sería una sarta de desatinos, ¿no? (1997:115).

Basta leer el poema para confirmar lo que Borges señala:

[...]  
por la mañana en Montevideo,  
por el arte de la amistad,  
por el último día de Sócrates,  
por las palabras que en un crepúsculo se dijeron  
de una cruz a otra cruz,  
por aquel sueño del Islam que abarcó  
Mil Noches y Una Noche,  
por aquel otro sueño del infierno,  
de la torre de fuego que purifica  
y de las esferas gloriosas,  
por Swedenborg,  
que conversaba con los ángeles en las calles de Londres,  
por los ríos secretos e inmemoriales  
que convergen en mí,  
por el idioma que, hace siglos, hablé en Nortumbria,  
por la espada y el arpa de los sajones,  
por el mar, que es un desierto resplandeciente [...]  
(Borges, 2005:936).

El primer verso cita la ciudad de Montevideo. El segundo, cita la amistad, unida indisociablemente, en el caso de Borges, a sus días en la capital uruguaya. La rememoración de la amistad lo lleva a pensar en Sócrates, íntimo maestro de discípulos fervorosos, y la figura de Sócrates le hace pensar en Cristo, el Sócrates cristiano. De la cruz, símbolo por excelencia de Cristo, se evoluciona, por contraste, al Islam, su gemelo, y del Islam a su gran libro junto al Corán, *Las mil y una noches*. La naturaleza fantástica de *Las mil y una noches* se vincula con otro libro de *naturaleza fantástica*, la *Divina Comedia* de Dante, de cuyo Paraíso e Infierno se transita al Paraíso y al Infierno cartografiados por el místico sueco Swedenborg, cuyos últimos años de vida transcurrieron en Londres en diálogo con apariciones angélicas. Las muchas calles de la capital inglesa semejan el curso de un numeroso río que, a su vez, semejan el curso de la sangre a través de las arterias del cuerpo y del tiempo, ese otro río secreto e inmemorial del que Borges mismo es el ápice. Por inversión, se remonta el curso del tiempo, el curso del río, hasta los antepasados sajones: guerreros y poetas. La evocación de los sajones rememora la evocación de sus grandes navegaciones de conquista. El mar se compara, por una asociación de contrarios, en un juego de espejos, con un desierto. Esta misma clave de lectura rige la entera enumeración del poema. «Es que quizás el caos

sea difícil. O imposible. Por ejemplo, si yo hago una enumeración caótica, bueno, empiezo por un sustantivo, por ejemplo. En esta enumeración que yo he hecho, eran sustantivos todos. Lo cual ya es un orden. [...] Las cosas tienden a la forma» (Carrizo, 1997:115), señala Borges.

En la obra de Borges, pues, la enumeración nunca es caótica, siempre es una trabazón de conceptos que revela la unidad esencial de las cosas del mundo. Piénsese en los conceptos de *analogía universal* y de las *correspondencias* de los simbolistas. Pero piénsese, también, en el radical escepticismo de Borges y en el tópico escéptico de la suma de *desacuerdos* que se halla implícito en las nociones de museo, biblioteca y antología. La enumeración es el modo mediante el cual el aparente desorden de las cosas del mundo tiende a la forma, pero quizás también es aquello que revela un orden sólo aparente por inexistente o por incognoscible que equivaldría al caos. Por medio de la enumeración, en todo caso, las cosas se disponen de acuerdo a un orden. Y es en este punto donde la enumeración, en el caso del autor argentino, sobrepasa la mera función retórica para vincularse con un trasfondo metafísico que vertebra su poética. En el ensayo «Historia de la eternidad», Borges indaga la cronología, la naturaleza y el sentido de este concepto a lo largo de los siglos, con especial atención a la idea que de la eternidad concibió la teología cristiana. Parte de la idea platónica de la eternidad, a la que juzga insuficiente, dado que el catálogo de arquetipos que la componen –según la exposición de Plotino en las *Enéadas*- no agota el catálogo de cosas del mundo, de modo que su número resulta insuficiente: «Hemos examinado una eternidad», comenta Borges respecto a la idea platónica de eternidad expuesta por Plotino, «que es más pobre que el mundo. Queda por ver cómo la adoptó nuestra iglesia y le confió un caudal que es superior a cuanto los años trasportan» (2005:358). Así resume Borges esta idea cristiana de eternidad:

Nosotros percibimos los hechos reales e imaginamos los posibles (y los futuros); en el Señor no cabe esa distinción, que pertenece al desconocimiento y al tiempo. Su eternidad registra de una vez (*uno intelligendi actu*) no solamente todos los instantes de este repleto mundo sino los que tendrían su lugar si el más evanescente de ellos cambiara –y los imposibles, también. Su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el mundo (362).

En aclaración de lo cual rescata dos sentencias. Una, de Boecio: *Aeternitas est interminabilis vitae tota et perfecta possessio* (361) y otra de Hans Lassen Martensen: *Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fruitio rerum infinitarum* (362). Ambas sentencias vinculan la eternidad con la idea de poseer y disfrutar la totalidad de las cosas del mundo. Esto es: la convergencia de todas las cosas en un solo punto. La reducción de lo infinito, en definitiva. Los procesos humanos de la nostalgia, la pasión y el deseo corresponden, según Borges, a este modelo de eternidad<sup>96</sup>:

El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad (2005:364).

Borges cree hallar una insinuación de eternidad –es decir: una insinuación de la posibilidad de sentir en un punto todas las cosas del mundo que han sido, son y serán en todas sus infinitas variantes- en los momentos de nostalgia, pasión y deseo. Tras lo cual añade una reflexión que parece quedar un tanto desplazada –aparece entre paréntesis al final del capítulo III del ensayo- pero cuya importancia resulta capital: «Es verosímil que en la insinuación de lo eterno –de la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*- esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran» (364). Aquí, Borges hace de la enumeración algo más que un recurso retórico. Trasciende el mero artificio literario y hace de la enumeración el modo por excelencia para articular la tensión entre finito e infinito que caracteriza su poética. La enumeración se convierte en una ficción de eternidad, de infinito, de todas las cosas del mundo. Así, en el cuento «El Aleph», el Aleph se define como «uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos» (2005:623) y, más adelante, se añade: «Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito» (624-625). La enumeración se propone como el único recurso capaz de articular la relación entre lo finito y lo infinito o entre lo sucesivo y lo simultáneo. Porque padece regusto de totalidad, de eternidad. Uno de los protagonistas del cuento después de escrutar el interior del Aleph y ver lo

---

<sup>96</sup> Esta misma idea la desarrolla Borges en otro de sus ensayos: «El ruiseñor de Keats», en *Otras inquisiciones* (1952).



que ningún hombre ha mirado, «el inconcebible universo», antepone a la enumeración de lo contemplado el siguiente excursus (626):

En ese instante gigantesco he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró tanto como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (625).

El Aleph es, como apunta Savater, un punto privilegiado en el que «se da una insólita *concentración de perspectivas*» (1983:193) más que una infinita concentración de elementos. De la misma manera, pues, que la enumeración es, por así decirlo, una manera de entrar en tratos con la totalidad, con la eternidad, con la infinita variedad del mundo, las antologías –como amplificaciones que son del concepto de lista, que siempre se articula a través de una enumeración- lo son respecto a la no menos infinita variedad de la literatura. He aquí el meollo para entender cómo las antologías de Borges cumplen con una de las características capitales de toda antología, lo cual es, a la vez, uno de los rasgos axiales de la poética borgiana: establecer relación entre la parte –el conjunto de textos seleccionados- y el todo –el conjunto de textos seleccionables- por medio de una lista o enumeración que consiga transmitir al lector la sensación de totalidad, de eternidad, de infinita variedad. Borges pudo entender las antologías como una de las maneras de aprehender y gozar la infinita variedad de la literatura. Dice uno de los protagonistas de «El Aleph»: «[...] ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?» (624) ¿Fueron las antologías, para Borges, la mejor manera de transmitir la infinita literatura que su memoria apenas abarcaba? Es una posible lectura del porqué de su constante ejercicio como compilador. La figura que llamamos enumeración, la lista y, por extensión, la antología –como lista enumerativa de textos- cumplen el borroso ideal de agotar o simular que agotan conjuntos que se antojan infinitos o inconcebiblemente grandes.

**3.6. UNIDAD EN LA VARIEDAD.** Una antología es el resultado de intentar establecer una relación representativa entre una parte o conjunto de textos seleccionados y un todo o conjunto de textos seleccionables por medio de una lista enumerativa. En el caso de Borges, esta relación entre la parte y el todo remite, necesariamente, a una de las cuestiones axiales de su poética: la tensión entre finito e infinito, entre licencia y

límite, entre la infinita variedad del universo –léase, de la literatura- y la voluntad de reducir dicha variedad a una unidad de sentido armoniosa en la que dentro de unos límites pueda, no obstante, reconocerse el grato sabor de lo infinito. El viejo sueño hermético del *parvum in multum*. Desde esta perspectiva, puede considerarse la antología un correlato formal de dicha tensión o voluntad. La antología, en el marco de la poética borgeana, representaría la unidad de sentido armoniosa que reduce a medida la infinita variedad de la literatura. Se encuadraría dentro de la serie de figuras emblemáticas que atraviesan su obra y responden a un mismo concepto: la relación representativa entre la parte y el todo, la simbolización de una imposible aprehensión de la totalidad, una respuesta a la idea de infinito.

Hay dos ensayos que explican el origen y la naturaleza de esta tensión entre licencia y límite, infinito y finito que caracteriza la poética de Borges: «Pascal» y «La esfera de Pascal», ambos incluidos en la colección *Otras inquisiciones*. En el primero de ellos, Borges traza una semblanza de Pascal, donde importa menos el pensamiento de Pascal que el hombre Pascal. Así, en los *Pensamientos* de Pascal –esas «memorables fracciones», como las llama Borges-, no ve un estímulo filosófico sino «predicados del sujeto Pascal, como rasgos o epítetos de Pascal» (2005:703). Los *Pensamientos* de Pascal no suponen, para Borges, una filosofía sino un retrato del autor como «un poeta perdido en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde» (703). Lo que interesa a Borges es indagar el horror cósmico que sintió Pascal al saberse en el centro de un universo infinito la «manifestación de su soledad» (703) en medio de un espacio sin fin que le inspirará el fragmento 72, que lo define como «una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». En el párrafo final del ensayo, Borges trata de razonar el miedo de Pascal ante la contemplación y certeza de un espacio infinito:

Demócrito pensó que en el infinito se dan mundos iguales, en los que hombres iguales cumplen sin una variación destinos iguales; Pascal (en quien también pudieron influir las antiguas palabras de Anaxágoras de que todo está en cada cosa) incluyó a esos mundos parejos unos adentro de otros, de suerte que no hay átomo en el espacio que no encierre universo ni universo que no sea también un átomo. Es lógico pensar (aunque no lo dijo) que se vio multiplicado en ellos sin fin (705).

Y pone la figura de Pascal en relación con la figura de Lucrecio, para señalar que «la infinitud que embriagó al romano acobardó al francés» (703), dado que Pascal fue alguien «extraviado» en «el universo copernicano de Kepler y Bruno» (703). En un segundo ensayo, «La esfera de Pascal», Borges incide en algunos temas apuntados en este primer ensayo: repasa los avatares de la metáfora del universo como esfera hasta llegar a la declaración de Pascal, recuerda la desazón de éste ante la infinitud del cosmos y, sobre todo, glosa la discordia entre las respectivas percepciones de lo infinito que tuvieron el Renacimiento y el Barroco. Apunta lo que supuso la revolución astral de Copérnico para un hombre como Bruno: «para Giordano Bruno, la rotura de las bóvedas estelares fue una liberación» (637) y compara la exultación del nolano con el borrador de la declaración de Pascal que rescata de la edición crítica de Torneur (París, 1941), en la que el universo se define como «una esfera *espantosa*, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (637). Las percepciones que de un mismo hecho separan irremediabilmente a Bruno de Pascal le sirven a Borges para plantear la diferencia entre las sensibilidades renacentista y barroca:

Esto se escribió con exultación, en 1584, todavía en la luz del Renacimiento; setenta años después, no quedada un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; [...] En aquel siglo desanimado [el Barroco], el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal. [...] comparó nuestra vida con la de náufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad (638).

Borges pasa, de un ensayo a otro, de glosar una figura, la de Pascal, a glosar la sensibilidad de la cual Pascal es emblema, el Barroco. De la misma manera que Borges asegura de Pascal que «es lógico pensar (aunque no lo dijo) que se vio multiplicado» con angustia en cada uno de los mundos del espacio infinito, ¿no se puede asegurar de Borges que es lógico pensar, *aunque no lo dijo*, que compartió esa misma sensibilidad barroca de vértigo ante la infinita pululación de las cosas del mundo, que la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum* tuvo su parte de vértigo? Abundan los lugares de su

obra que autorizan esta hipótesis. Cuesta Abad precisa los vectores de la sensibilidad barroca de Borges. En primer lugar, la *metáphore obsédante* del espejo, que

[...] tiene su ascendencia en la angustia productiva de la imaginación barroca ante la ruptura de la centralidad del sujeto y de la realidad convertida en devenir vertiginoso. El espejo sería la alteridad siniestra, símbolo *umheimlich* por excelencia, la forma arquetípica del cadáver viviente que somos para la mentalidad típicamente barroca. [...] recuerda la hiperestesia especular del Barroco (1995:242).

En segundo lugar, la idea de *theatrum mundi*, «la teatralidad ficticia del mundo en la literatura barroca [...] la invasión aparental del mundo por el arte» (243). En este sentido, piénsese en el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde el mundo acaba por sucumbir a los esplendores de una cultura ficticia porque «encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles» (Borges, 2005:442). Y en tercer lugar, la metáfora geométrica del laberinto que

[...] como representación de la naturaleza misteriosa y opresiva del universo como destino, adquiere en Borges el significado fundamental de la *ilegibilidad del mundo*. [...] En los laberintos barrocos se consume el placer *perverso* del ingenio artificioso, el gusto por la arquitectura virtual o racionalmente infinita que metaforiza los infinitos trayectos de un universo inextricable (244).

Para, finalmente, contextualizar la compleja naturaleza de la crisis barroca en los siguientes términos:

La relación conflictiva entre *ilusión* y *desilusión* supone uno de los grandes efectos estéticos y axiológicos de la cultura barroca. La superficie de la forma, el *trompe-l'oeil* universal, es sólo la clave cuya trascendencia permite acceder a una subforma que no había sido percibida en una primera contemplación. La obra barroca se ofrece siempre como estímulo a la interpretación, como profundidad –o mejor, vislumbres de profundidad- que emerge metonímicamente en la superficie abigarrada de la materia artística. [...] la forma barroca se decide en la *tumefacción de la forma*, y esta hinchazón no es otra cosa que el síntoma de cierta hipertrofia estética (241).

Extremo confirmado por Borges, que en el segundo prólogo de *Historia universal de la infamia* define *barroco* como «aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. [...] yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios» (2005:293). En el mismo sentido se manifiesta Savater (1983), quien en un breve pero agudo ensayo sobre la poética de Borges, se refiere a los tres grandes ejes de su obra: la *ceremonia del espejo*, la *ceremonia del laberinto* y la *ceremonia de la Imago Mundi*.

Pauls, en su reflexión sobre el concepto de biblioteca parece referirse menos al autor argentino que al mismo Pascal cuando afirma que «la biblioteca es también el centro inmóvil del universo, el punto estratégico a partir del cual es posible acceder a un repertorio de mundos posibles. Un espacio *aleph*» (2004:89). Esto es, la biblioteca es el punto de apoyo desde el que Borges puede afrontar el vértigo del universo. Para un autor esencialmente escéptico como él era inimaginable buscar un apoyo en la creencia de un Dios o dioses. Su racionalismo lo halló, en cambio, en la serie de conceptos que atraviesan su poética y representan espacios donde la infinitud de cosas que componen el universo son —o aspiran a ser— reducidas a una medida humana sin perder, por ello, la insinuación de lo infinito. La antología es el emblema de estos espacios *aleph*. Es, por así decirlo, el arquetipo de literatura *aleph*, junto a la enciclopedia. Ambos conceptos aparecerán asociados, por ejemplo, en *El libro de los seres imaginarios*, antología de textos sobre zoología fantástica que adopta el característico formato enciclopédico de los antiguos tratados naturalistas grecorromanos y de los bestiarios medievales. De ahí la recurrencia de las antologías en la obra de Borges. Es un formato que le permitió resolver la tensión entre licencia y límite, entre finito e infinito, alcanzar la *ficción* de un punto en el que están todos los puntos; es decir: la *ficción* de un libro en el que están todos los libros. La antología, así, se erige en pleno derecho como el correlato formal del concepto de unidad en la variedad que define la poética borgiana. La antología se puede entender, en consecuencia, como aquel trampantojo que simula la totalidad mediante una representación parcial de la misma, como un simulacro del todo, la fracción de un imposible *libro de arena*.

En las primeras antologías, a la noción de libro *aleph* hay que sumar la noción de enumeración como herramienta que materializa las relaciones secretas entre las cosas del mundo. Borges entiende la enumeración como un modo de lectura que conduce a tramar «relaciones inesperadas, a establecer conexiones, a intervenir en el mundo y, por fin, a alterarlo hasta volverlo irreconocible» (Pauls, 2004:94-95). De la misma manera que

en el poema «El otro poema de los dones» o en la larga tirada que describe el contenido del Aleph en «El Aleph» la apariencia de caos esconde un orden oculto de relaciones, los textos de las antologías esconden una trabazón que los vincula desde el punto de vista de la lectura, no de la creación. Es el antólogo, en calidad de lector, quien dirige la *dispositio* de los textos en base a esta trabazón y es el lector, al leerlos, quien debe sacarla a la luz, por medio de una lectura intuitiva. La suma de libro *aleph* y *dispositio* trabada refuerza la idea de unidad en la variedad hasta un punto de *complejidad artificiosa* que no tiene parangón en el resto de la obra por la *tumefacción de la forma* que supone e indefectiblemente remite a las arquitecturas barrocas que tienden a opacar el mundo aparental desde la hiperestesia intelectual. Este entramado es perceptible, sobre todo, en las primeras antologías –en *Libro del cielo y del infierno* y en *Cuentos breves y extraordinarios*-. Tiene su apoteosis, no obstante, en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, cuya *dispositio* pasa por ser un verdadero mapa de relaciones secretas entre textos, el itinerario de una lectura personalísima –a modo de hilo de Ariadna que el lector deberá seguir- que cruza de texto a texto por puentes a menudo insólitos pero siempre estimulantes por las filiaciones que establecen entre obras y autores, filiaciones que trascienden las divisiones convencionales de carácter cronológico, genérico o estilístico para, ciñéndose a los propios textos, ofrecer nuevas y ricas perspectivas de lectura. De todo lo dicho, resulta una prodigiosa *coherencia intratextual* que representa un caso único en la historia del género antológico y manifiesta a la perfección el requisito que Ruiz Casanova indica como propio de toda antología que se precie cuando afirma que « [...] una antología debe ajustarse sobre unos principios de coherencia, la coherencia del libro como tal, que permite percibir en el texto no el simple ayuntamiento de la diversidad sino la constitución de la unidad» (2007:170).

La primera y la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* se diferencian en los índices. Mientras que el índice de 1965 es alfabético de autores, el de 1940 carece de clasificación aparente, no responde a una ordenación de carácter temático ni tampoco geográfico o simplemente cronológico. ¿Cabe suponer, entonces, una *dispositio* azarosa, una mera sucesión de textos? Una aproximación atenta a los textos revela otra realidad: la voluntad de los antólogos de componer una antología donde los textos se organizan según correspondencias sutiles pero significativas. Así, la antología propone la transformación de la lectura como acto hedonista pero pasivo en un activo ejercicio de *crítica literaria*.

Así, en la edición de 1965 el texto de Lewis Carroll titulado «El sueño del rey» aparece entre los textos «Un auténtico fantasma» de Thomas Carlyle y «El gesto de la muerte» de Jean Cocteau, mientras que en la edición de 1940 el mismo texto (sin título, referenciado como «De *Through the looking-glass*») aparece inmediatamente antes del cuento de Poe «La verdad sobre el caso de M. Valdemar». La lectura de los textos revela una afinidad electiva. El texto de Lewis Carroll trata el tema de la existencia como sueño de alguien cuyo despertar supone la muerte del soñado. Un horror metafísico grato a Borges que es el tema de su cuento «Las ruinas circulares». El texto de Poe, inmediatamente posterior, trata, como es sabido, sobre la posibilidad de hipnotizar a un moribundo con el fin de suspender el proceso natural de la muerte. Las tramas de los textos se imbrican, sus inquietantes implicaciones se entremezclan y se enriquecen mutuamente. Alicia y el señor Valdemar comparten el mismo temor a un brusco despertar que los aniquile. «Desparecerías», le dicen a Alicia mientras contempla el sueño del rey. «Eres una figura de su sueño. Si se despertara ese rey te apagarías como una vela». La delicadeza de la extinción que amenaza a Alicia es el contrapunto de la epatante consunción final del señor Valdemar: «Por el amor de Dios, pronto, pronto, hágame morir; o, pronto, despiérteme. ¡*Le digo que estoy muerto!*», grita. Sacado del trance hipnótico, «todo su cuerpo se encogió —en el término de un minuto o aun menos-, se desmenuzó y se *podrió* debajo de mis manos. Sobre la cama, frente a todos nosotros, quedó una masa casi líquida, de inmunda, de abominable putrefacción». Por la sola virtud asociativa del índice de 1940 estos textos contraponen, a ojos del lector, el sueño de la vida y el sueño de la muerte y validan la inteligencia y la rentabilidad de una ordenación que supera la mera cronología, la muchas veces simplista división geográfica o cualquier posible taxonomía argumental, criterios habituales a la hora de organizar la mayoría de antologías.

Para la profesora Louis —a quien se debe la intuición de la *dispositio* trabada que aquí se desarrollará en extenso tomando el caso ejemplar de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*- esta técnica es un recurso borgeano clásico:

[...] la puesta en contacto mediada de dos objetos (similares o heterogéneos) se encuentra en Borges desde sus primeros libros, cuyo montaje exploran, ya en los años veinte, sus efectos; sin duda, este recurso debe ser considerado como uno de los puntos en que se apoya Borges para la revisión minuciosa y sistemática de las vanguardias y sus principios (2001:421).

La tendencia al montaje, al *collage*, es, ciertamente, usual en Borges, quien en el prólogo de *Historia universal de la infamia* declara:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad... (Borges, 2005:289).

El cine clásico mudo obligaba al espectador a enlazar las escenas mediante el reconocimiento de los sucesivos puntos de anclaje dispuestos por el director con el objeto de llevar adelante la narración con el menor auxilio posible de interpuestos rótulos explicativos. De la misma forma, las narraciones de Stevenson y, principalmente, de Chesterton, responden a la teoría de la causalidad desarrollada por Borges en su ensayo «El arte narrativo y la magia», donde reclama para los relatos la necesidad imperiosa de que todo detalle tenga, a la larga, su proyección ulterior en la historia por medio de paralelismos, inversiones o cualquier otra relación causal, razonable o sobrenatural:

En la *Antología de la literatura fantástica*, el espacio en blanco que media entre un texto y el siguiente es donde se constituye lo fantástico; en esos blancos donde, como diría Barthes<sup>97</sup>, el texto bosteza. [...] El volumen se define por ese espacio entre dos textos, que se abre para que el lector trabaje en función de una definición de lo fantástico (Louis, 2001:421).

Comparto con la profesora Louis la importancia de los interludios como espacios donde el lector completa la antología y contribuye, así, a la construcción del género fantástico y la naturaleza asociativa del índice de 1940 pero disiento en cuanto a su explicación de los orígenes de ambos recursos. No creo que se deban a la tendencia de Borges a encadenar textos o a organizar los textos por medio de una ligazón interna. Me inclino a pensar, más bien, que dicha tendencia sólo es el efecto de un concepto más amplio que resulta central para la comprensión de la obra de Borges: la idea de que un orden secreto rige el aparente caos del universo. La reducción del visible azar fenomenológico que circunda al hombre mediante el descubrimiento de las precisas

---

<sup>97</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, pág.19



leyes que lo rigen a un dibujo armónico que lo resume con perfección. Esta sospecha esencial que atraviesa la obra entera de Borges se manifiesta en la variedad de símbolos que le son propios: el laberinto, la biblioteca, el espejo, el tigre o el mapa de Buenos Aires. Símbolos que comparten entre sí una doble naturaleza de orden (por la figura exterior que los cierra con elegancia) y caos (por el tumulto interior que los hace indescifrables a primera vista) y metaforizan la permanente tensión borgiana entre la licencia y el límite, que tiene su máxima expresión estética y conceptual en la invención del Aleph. De la misma manera, la querencia de Borges por el cuento fantástico y el cuento policial derivan, en última instancia, de esta tensión. La antología, entonces, no puede entenderse ya como mera recopilación hedonista de textos. Debe definirse, ahora, como el modelo de libro que mejor transpone al ámbito literario el concepto de *aleph*. De ahí que a los emblemas del laberinto, de la biblioteca, del tigre, del espejo o de Buenos Aires haya que añadir el de la antología, donde bajo el visible desorden el lector sagaz descubre, hecho crítico, las leyes secretas de un orden. El índice de la edición de 1940 convierte a la *Antología de la literatura fantástica*, así, en un correlato de la noción epistemológica borgiana del universo.

Es lástima que la audacia de este primer índice se abandonara en favor del índice alfabético convencional de 1965. Al revisarlo, se piensa en uno de los cuentos preferidos de Borges, «La figura en la alfombra» de Henry James, en el que un admirador dedica sus días al descubrimiento del reiterado dibujo que recorre los muchos volúmenes de su autor predilecto como si se tratara del hilo de un tapiz oriental. Abordar una lectura de conjunto del índice de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* se revela, por lo dicho hasta el momento, como un tentador ejercicio crítico. Su propósito inicial ha de ser necesariamente la reconstrucción del secreto orden inicial ideado por los antólogos, pero resulta inevitable, dado el carácter proteico que pauta las relaciones de dependencia entre los textos, que haya tantos posibles órdenes como lecturas. La antología, así, se manifiesta como un modelo de libro abierto que se reordena a sí mismo con arreglo a las conexiones que cada lector aporte. La lectura que se propone no es, por tanto, exclusiva ni concluyente. Tampoco quiere ser exhaustiva sino limitarse a una casuística lo suficientemente representativa como para certificar la naturaleza efectiva del índice como *dispositio* trabada.

Cuatro vectores cohesionan la lectura. El primero, la tendencia a organizar las relaciones por parejas de textos o por tríos. El segundo, el intercalado de textos breves, fragmentarios o no, como prólogo o coda de otros textos. El tercero, el ocasional

encabalgamiento de algunos textos que por relación pueden enlazar bien con el texto que los precede bien con el texto al que anteceden. Y por último, la estructura circular que dan al índice los dos primeros textos y los dos finales.

Al tema del soñado y el soñador que proponía la pareja de textos de Lewis Carroll y Poe se puede sumar, ahora, el tema de la metamorfosis. Da lugar a una de las parejas de textos más originales de la antología, la formada por el cuento «Ser polvo», de Santiago Dabove y el fragmento «El lobo», del *Satiricón* de Petronio. Si el primero narra la morosa transformación en materia vegetal de un hombre tras caer de su caballo en una zanja del camino y quedar impedido, el segundo hace lo propio con un vagabundo romano, «un soldado más valiente que Plutón», que por las noches merodea los cementerios en forma de lobo hasta que lo hieren y por la herida, a la mañana siguiente, lo reconocen, ahora en forma de hombre, en la hostería donde se aloja. Los textos aparecen precedidos por un fragmento de *Le mendicant ingrat*, de Léon Bloy cuyo tema son las falsas apariencias («En las disposiciones misteriosas de la Profundidad, ¿quién es de veras Zar, quién es rey, quién puede jactarse de ser un mero sirviente?») que, como hemos señalado, ha sido interpuesto a manera de prólogo de los textos que lo suceden. Siguen la misma estructura el fragmento «La sangre en el jardín», de Gómez de la Serna -en el que la sangre que brota de una fuente denuncia un crimen oculto- y la pareja de textos «La noche incompleta», de Manuel Peyrou y «Ante la ley», de Kafka, que enlaza un crimen cuyo asesino se entrega voluntariamente con una parábola sobre los casi mitológicos mecanismos de la justicia. Otras parejas de textos simplemente pivotan sobre un tema desde perspectivas complementarias. Así, el orgullo en «Una noche en la taberna», de Lord Dunsany y «El árbol del orgullo», de G.K.Chesterton o el tema del *jardín de senderos que se bifurcan* en «Historia de Abdula, el mendigo ciego», de *Las 1001 noches* y el fragmento de *Star Maker*, de Olaf Stapledon. Otros textos presentan trabazones curiosas. El cuento de Maupassant «¿Quién sabe?», por ejemplo, que narra la súbita animación autónoma de los muebles de una casa y el enloquecimiento de su dueño al presenciar el desfile preternatural de los mismos camino de la puerta forma pareja con el fragmento de *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais titulado «Cómo descendimos en la Isla de las Herramientas», que da noticia de una isla donde los árboles, en vez de frutos, dan útiles como «hoces, picos, serruchos [...] dagas, puñales, espadas [...] picas, lanzas, jabalinas». Un caso similar, en el que la trabazón también corresponde a elementos no humanos es la pareja formada por el fragmento de *Parmi les mystiques et les magiciens*

*du Tibet*, de Alexandra David-Neel -que en la segunda edición pasará a titularse, clarificadoramente, «Glotonería mística»- y «El brujo postergado», de Don Juan Manuel, adaptación del *enxiemplo* XI de *El conde Lucanor*. Comparten la presencia del taumaturgo que obra prodigios y el papel central de la comida -un caldo de pescado y unas perdices asadas, respectivamente- en el desencadenamiento final en clave irónica de los prodigios, cuando el mago tibetano orina los peces que previamente había ingerido con gula y cuando el deán toledano ordena servir las perdices que previamente había mandado preparar como señal que disuelve las avariciosas visiones del ingrato demandante.

Hay parejas que, sin embargo, responden a relaciones mucho menos epidérmicas. Es el caso del fragmento seleccionado de *Le vieux de la montagne*, de Léon Bloy -titulado, en la segunda edición, «Los goces de este mundo»- y el cuento de Kafka «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones». El fragmento de Léon Bloy dice así: «Aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per Speculum in Aenigmate*: los goces de este mundo serían los tomentos del infierno, vistos *al revés*, en un espejo». En principio nada parece relacionarlo con el cuento de Kafka, que narra las costumbres de una comunidad de ratones y la fascinación un tanto desafecta que sienten por Josefina, el único de sus miembros capaz de cantar. Ahora bien, el texto de Kafka sólo opera en toda su profundidad simbólica cuando lo entendemos inversamente, *al revés*, tal como propone la Juana del fragmento de Léon Bloy, y permutamos la comunidad de ratones por la comunidad de los hombres, haciendo de su drama espejo del nuestro. Más interesante si cabe es la pareja formada por el cuento «Sredni Vashtar», de Saki y el fragmento del *Libro de Chuang Tzu* de Chuang Tzu -titulado en la segunda edición «Sueño de una mariposa»-. El fragmento de Chuang Tzu dice así: «Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu». El cuento de Saki narra la hermandad entre un niño y un hurón llamado Sredni Vashtar. Borges, en el prólogo a la selección de cuentos de Saki que incluyó en su antología *La Biblioteca de Babel* resume así su complejidad:

Acaso como todo buen cuento, es ambiguo: cabe suponer que Sredni Vashtar era realmente un dios y que el desventurado niño lo intuía, pero también es lícita la hipótesis de que el culto del niño hizo del hurón una divinidad, tampoco está prohibido pensar

que la fuerza del animal procede del niño que será realmente el dios y que no lo sabe (2001:104-105).

Una primera lectura podría ceñirse a la común presencia de animales. Una lectura más atenta manifiesta, no obstante, el verdadero eslabón: la consideración de la duda como uno de los recursos centrales del género fantástico a la hora de enriquecer de indefinición un suceso con el objeto de desplazarlo del espacio de lo razonable al espacio de lo inexplicable<sup>98</sup>. Por la sola yuxtaposición de dos textos los antólogos, de esta manera, consiguen que el lector descubra reflexivamente una de las leyes fundamentales del modelo de género al que se adscriben. El lector, así, ya no es únicamente el crítico que reordena el índice sino también el teórico que, a partir de dicha reordenación, compone un paradigma del género.

El tema del infierno se expone en una de las estructuras triples a las que nos hemos referido, necesariamente más complejas que las estructuras de pareja: «Donde su fuego nunca se apaga», de May Sinclair, «Un teólogo en la muerte», de Swedenborg y un fragmento del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. El primer texto alude al posible carácter cíclico e infinito de los padecimientos infernales. El segundo, de corte metafísico, incide en la distorsión de la percepción que el infierno impone a los nuevos condenados de acuerdo con la distorsión del carácter que en vida los apartó de la salvación. El último, aborda el tópico del difunto que sin saberse ni difunto ni réprobo asiste a su propio entierro. Tres calas infernales maliciosamente precedidas por un fragmento que a modo de prólogo trata sobre la negación de los milagros: la cita de Giles del libro *Confucionism and its rivals*. Otro de los tríos más destacables es que agrupa los textos «La esperanza», de Villiers de L'Isle-Adam, «Historia de los dos que soñaron», de la versión de *Las 1001 noches* llevada a cabo por Gustave Weil y el cuento «El caso del difunto señor Elvesham», de H.G.Wells. Los dos primeros tratan del curioso procedimiento psicológico que rige la esperanza. En el cuento de Villiers, un inquisidor español hace uso de la esperanza frustrada para enriquecer de horror las torturas a las que somete a un rabino preso. En el cuento árabe, un mercader de Alejandría funda su esperanza de hallar un tesoro en la visión de un sueño que, a la postre, lo conduce a un remoto lugar donde el sueño de otro hombre le revela que el tesoro estaba en el patio de su propia casa. Este cuento encabalga, tal como a veces hemos apuntado que sucede en las agrupaciones del índice, con el último texto. El

---

<sup>98</sup> Recuérdese, al respecto, el papel central de la duda en la reflexión seminal sobre el género fantástico que llevó a cabo Todorov.

cuento de Wells narra la transmigración del alma de un señor Elvisham por medio de la posesión de los sucesivos cuerpos de una serie de hombres jóvenes a los que simula entregar su fortuna para ganar su confianza. El encabalgamiento se produce en razón del paralelismo con «Historia de los dos que soñaron»: la *interpenetración* de dos destinos aparentemente alejados, su secreta vinculación. Es significativo, también, que el tema de la esperanza haya sido dispuesto por los antólogos inmediatamente después del tema de los condenados. E mejor trío de la antología, sin embargo, es el que ilustra el tema de los deseos: «Los ganadores de mañana», de Holloway Horn, «La pata de mono», de W.W. Jacobs y el fragmento de *The man who knew too much*, de Chesterton -titulado en la segunda edición «La pagoda de Babel»-. Es lícito considerar esta agrupación como un estudio psicológico en tres episodios del tema del deseo. El primero, el deseo fundamentado en la codicia, que recurre al tópico clásico del viaje en el tiempo que permite anticipar los acontecimientos para hacer uso de tan valiosa información en beneficio propio. El segundo, el deseo fundamentado en el amor por los familiares desaparecidos, que recurre al no menos clásico tópico del talismán que concede a quien lo posee tres deseos. El tercero, el deseo fundamentado en la *hybris*, el pecado de orgullo, de desafío a las instancias divinas, que recurre a la recreación de un mito caro a Borges como es el de la Torre de Babel y a un recurso no menos caro a Borges como es la proyección ulterior de detalles previos, tal como reclama en su ensayo «La postulación mágica de la realidad». Los tres textos coinciden en la reversibilidad final y trágica como característica de todo deseo por feliz que aparente ser en un principio, quizás porque la infracción del orden natural que supondría un deseo cumplido debe ser, siempre, abortada para el justo mantenimiento de dicho orden. Esta advertencia razonada es la que parece anticipar el fragmento que precede, a modo de prólogo, a los textos, con este sugestivo título: «Final para un cuento fantástico», de I.A. Ireland.

No es imprescindible agotar la lectura. Basta con los ejemplos que se han aportado para confirmar la propuesta. No obstante, debe señalarse, para terminar, un último arbitrio de los antólogos que constituye, sin duda alguna, la piedra miliar del índice entendido no como lista convencional de textos sino como catálogo de textos organizados en base a secretas pero precisas leyes de dependencia mutua según la adecuación a las maneras de la *enumeratio*, recurso axial de la poética borgiana. Se trata de los cuatro cuentos que por parejas abren y cierran respectivamente el índice: «Enoch Soames», de Max Beerbohm y el fragmento de *Memorabilia*, de George Loring Frost por un lado y «El cuento más hermoso del mundo», de Rudyard Kipling y el fragmento

de *Works*, de Thomas Bailey Aldrich por otro. La simetría formal es notoria en cuanto que ambas parejas están formadas por un fragmento y un cuento. Al leerlos, se comprueba algo más: los dos fragmentos corresponden a brevísimas definiciones del concepto de fantasma. Así, el fragmento de Aldrich: «Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta» (1989:23). Y el fragmento de Frost:

Al caer la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

-Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

-Yo no –respondió el otro-. ¿Y usted?

-Yo sí –dijo el primero, y desapareció. (1989:188).

La simetría no termina ahí. Al leer los cuentos de los que estos fragmentos vienen a ser la coda, se comprueba que su tema es parejo: la historia de dos escritores que buscan la inmortalidad a través de una obra maestra que los eternice para la posteridad. El cuento de Beerbohm narra la vida de Enoch Soames, un oscuro escritor menor del Londres de finales del XIX que pacta con el diablo para poder viajar al futuro y comprobar *in situ* si su obra ha sido reconocida como cree merecer. En la más patética escena de este cuento legendario Enoch Soames regresa a su Londres y confirma a su amigo y confidente que *Enoch Soames* no figura en el índice de autores que consulta en la Biblioteca Nacional pero sí, imprevistamente, el de su amigo y confidente. El cuento de Kipling, por su parte, narra la vida de un no menos oscuro oficinista de la City londinense que aspira a ser el escritor que sus pobres dotes, obvias para todos excepto para él mismo, nunca le permitirán ser. Un escritor consagrado lo acoge como protegido y al tratarlo íntimamente acaba por descubrir el prodigioso secreto del oficinista: es la reencarnación de un galeote fenicio. El oficinista, ignorante del hecho, atribuye la serie de precisos recuerdos circunstanciales que comunica al escritor a una capacidad de invención de la que carece por completo. El escritor decide poner en papel los recuerdos del oficinista para conseguir una obra maestra que recupere con un realismo *inimaginado* hasta entonces las peripecias de la navegación antigua. En el momento decisivo del relato el oficinista contrae matrimonio, olvida sus aspiraciones literarias, silencia sus recuerdos, se entrega a una apacible vida familiar y deja al escritor sin aquello que haría de él un escritor de genio, inmortal por su recreación del pasado histórico. Obsérvese, pues, que los antólogos han dispuesto, como principio y fin del

índice, dos historias que incurren en la naturaleza esencialmente fantasmal de la tarea literaria cuando se entiende como medio para alcanzar la inmortalidad. Han recurrido a la metáfora del fantasma como concepto para condenar la perduración por los libros y lo han hecho mediante el arrimo de dos cuentos sobre el fracaso de escritores comprometidos con la esperanza de asegurarse la duración indefinida de sus obras en la memoria de los hombres y de dos fragmentos que, a modo de adición ética, califican dicho propósito de *afantasmamiento*. El resultado de la operación es de una hondura simbólica encomiable. La identificación del oficio de escribir con el oficio de tinieblas propio de los aparecidos reduce a los escritores a melancólicos personajes del género fantástico. Nótese la precisión a la hora de elegir las parejas de cuentos y de fragmentos. No sólo estos son el comentario de aquellos sino que incluso hay detalles que los imbrican. El cuento de Beerbohm y Frost tienen su escena decisiva, aquella en la que se revela el fracaso de Enoch Soames y la presencia del fantasma como uno de los visitantes de la exposición, en un museo. El fragmento de Aldrich sobre la mujer completamente sola que recibe la inesperada compañía de lo que quizás sea su alma parece remitir, por su parte, a las múltiples soledades presentes en el cuento de Kipling: la del escritor que no podrá completar su obra maestra, la del oficinista que en medio de la rutina laboral ignora el prodigio que haría de su gris existencia una maravilla, la del alma migratoria que enclaustrada en la perspectiva ramplona de un empleado de banca rememora sus hazañas a bordo de una galera.

Cabe recordar, finalmente, que este concepto de índice organizado según leyes secretas de dependencia que el lector descubre a medida que su lectura de los textos avanza no es privativo de la *Antología de la literatura fantástica*. Se retomará para los índices de sus otras dos antologías en colaboración, *Cuentos breves y extraordinarios* y *Libro del cielo y del infierno*, aunque la *dispositio* trabada que presentan las selecciones mencionadas no tiene el rigor ni el alcance de aquélla. Queda por hacer, así, un estudio de estas antologías desde el punto de vista de sendas lecturas intuitivas que revelen el secreto ordenamiento de sus textos o, cuando menos, los procesos de trabazón que los vinculan, ejercicio que, a su vez, revelaría algo de los procesos de lectura del propio Borges, una vía de aproximación a su manera peculiar de leer y, en consecuencia, de entender los textos que le eran preferidos.

**3.7. LOS PARATEXTOS.** Los índices, las ilustraciones, las notas a pie de página, las notas biobibliográficas, los títulos de fragmentos –en caso de no seleccionar el texto

completo- y los prólogos conforman una periferia de la antología cuya función es particularizarla morfológicamente como género pero que, salvo en algunos prólogos de carácter teorizante, no suelen pasar de ser convenciones de escasa o nula incidencia en la naturaleza y sentido de la antología:

Deben leerse –y hay que decirlo aunque resulte obviedad y, a veces, muchas, ejercicios de retórica- los prólogos, introducciones o justificaciones, así como las notas (si las hubiere) del antólogo; pero no con el ánimo prejuiciado de combatirlos, sino como bases teóricas de la *reescritura* (y de la *relectura*) que se presenta en forma de libro, de antología. Ya he dicho que tales paratextos suelen acogerse a formas retóricas o ser tomados por sus autores como una imposición del libro-antología; no obstante, son una declaración (verdadera o falsa, errada o acertada) de la que se pueden extraer juicios acerca de la composición del libro (Ruiz Casanova, 2007:214-215).

De todos los *paratextos* que particularizan morfológicamente una antología, el prólogo reviste una especial importancia:

Una de las partes de la antología a la que se presta singular atención es el PRÓLOGO de la misma [...] El prólogo de las antologías suele ser, en conclusión, un modo textual retórico que, acomodado en los usos ensayísticos [...] ratifica la forma del autor del libro, cuando ésta, en realidad, si se da, debe aparecer implícita en la selección de autores y textos, auténtica decantación de los procesos de relectura y reedición (Ruiz Casanova, 2007:176-178).

En el caso de Borges, resulta de sobra conocido el papel fundamental que el prólogo tiene en su poética. En manos del autor argentino, el prólogo –aun aquellos de evidente carácter incidental, que no son pocos- suele trascender la naturaleza textual retórica para convertirse en «una especie lateral de la crítica» (Borges, 2011:13). En 1974, así razonaba Borges el sentido del prólogo como género:

Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género (2011:13).



Para Fernández Ferrer, los prólogos de Borges han de entenderse dentro de una *ética de la escritura* para la que todo texto reclama la misma dedicación por parte del autor, por breve o circunstancial que sea:

Para Borges no hay escrito secundario (pensemos en la importancia central que en sus textos tienen elementos tradicionalmente periféricos como epígrafes, posdatas, dedicatorias o notas al pie): su afán de escritura se entrega con parejo entusiasmo en cualquier texto. Podría hablarse, incluso, de una especie de irrenunciable *ética de la escritura*, para la cual no existe *texto menor*, en consonancia con lo que el propio Borges dijo de su admirado De Quincey: «En los catorce volúmenes de su obra no hay una página que no haya templado el autor como si fuera un instrumento». Los prólogos de Borges –a quien, por otra parte, le complacía, como a Unamuno, descreer y bromear sobre la imposibilidad y falacia de la función prologal- son cualquier cosa menos escritos meramente auxiliares o subsidiarios, y en ellos podemos encontrar tantas delicias como en cualquier otro texto de su autor. Nada tiene de extraño, por lo tanto, que Borges consintiera en 1975 la recopilación de parte de sus prólogos en un libro, titulado *Prólogos con un prólogo de prólogos* (2001:13-14).

Para Pauls, en cambio, el prólogo, en Borges, no responde tanto a un espíritu supuestamente ético sino a la voluntad de fijar el sentido de los textos en determinadas direcciones con el esmero propio de quien considera la literatura como *resonancia*. A su juicio, los prólogos delatan la «obsesión borgiana por el contexto» (2004:126):

Su intensa práctica de prologuista, por ejemplo, no tiene otro fin que el de *controlar* al máximo esa franja de azar que se abre entre un libro y su lectura, entre un sentido y sus destinos posibles, y que es precisamente uno de los campos de batalla donde se deciden la identidad y el valor de la literaturas. Es el mismo objetivo, entre pedagógico y militante, que anima también su prodigiosa fertilidad como antólogo, como editor, como director de colecciones literarias. [...] un activista ubicuo, incansable, una suerte de encarnación sarmientina tardía que se afana por ocupar *todas* las regiones donde el sentido de la literatura se forma, cristaliza, se propaga o se dispara en una dirección nueva (2004:128-129).

Cabe poner en relación la hipótesis de Pauls acerca de un Borges que ocupa los intersticios donde la ficción literaria se individualiza en cuanto al sentido para asegurar una determinada dirección de la lectura con las intuiciones teóricas que Calvino recogió

en el texto titulado «El arte de empezar y el arte de acabar», que aparece como apéndice de su libro de conferencias *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985). En este texto, Calvino reivindica la importancia capital del principio como aquel espacio donde la narración se define en un sentido u en otro. El principio de una narración es, para Calvino, un territorio decisivo para el significado de la misma. De ahí la peculiarísima trascendencia que cobra, por cuanto decide la dirección de lectura. Es «el instante de la elección» (2000:123):

Ese instante decisivo para el escritor: el distanciamiento de la potencialidad ilimitada y multiforme para dar con algo que todavía no existe y que podrá existir sólo por medio de la aceptación de los límites y las reglas. Hasta el instante previo al momento en que empezamos a escribir, tenemos a nuestra disposición el mundo –el que para cada uno de nosotros constituye el mundo, una suma de datos, de experiencias, de valores-, el mundo dado en bloque, sin un antes y un después, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita, [...] El principio es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles; [...] El principio es también la entrada en un mundo completamente distinto: un mundo verbal. [...] El principio es el lugar literario por excelencia porque el mundo de fuera es continuo por definición, no tiene límites. Estudiar las zonas fronterizas de la obra literaria es observar los modos en que la labor literaria comporta reflexiones que van más allá de la literatura pero que sólo la literatura puede expresar (2000:123-124).

La cita de Calvino toma en consideración el papel del narrador. Si se relee, no obstante, desde una perspectiva que permute *escritor* por *lector* y *escribir* por *leer*, la cita cobra otra lógica, otro alcance. El principio de una obra, entonces, es aquel espacio en que un lector se distancia de *todas las posibles lecturas* de que dispone de acuerdo con su mundo para entrar en *una sola lectura*. Es el límite en que se pasa de lo potencial a lo concreto. Es el instante decisivo del distanciamiento. El territorio, en definitiva, en que la lectura se encaja en un determinado curso. Para Calvino, este curso lo determina el modo de empezar la narración. Pauls, sin embargo, apunta la capacidad de una serie de agentes periféricos para administrar y canalizar el instante resolutivo que Calvino llama *del distanciamiento*. Entre esos agentes, figura, en primer lugar, el prólogo, que podría definirse, de acuerdo con las propuestas de Pauls y Calvino y en consonancia con la perspectiva de la estética de la lectura, como aquel género que precede a la narración con el propósito de decantar, desde una política estética, la lectura en una sola de las

muchas direcciones posibles que ofrece el horizonte de la obra cuando converge con el horizonte de expectativas del lector. En realidad, cualquiera de los *paratextos* que aquí se señalan incide o puede incidir en el proceso de distanciamiento que ocurre justo en el límite de antes y después de la lectura. Las ilustraciones que figuran en dos de las antologías que Borges compuso para Ricci –*Libro de las ruinas* y *Libro de las visiones*– mediatizan la decisión del lector respecto a la dirección que debe tomar su lectura y las decanta hacia una sensibilidad específica. Los títulos que en las antologías se añaden a los fragmentos extraídos de obras hacen lo propio. Asimismo, las notas que preceden a algunos de los textos seleccionados para la *Antología de la literatura fantástica*. Basten unos ejemplos. De Martin Buber, se anota: «Historiador de la secta de los piadosos y filósofo existencialista» (1989:130). De Ryunosuke Akutagawa, que «antes de quitarse la vida, explicó fríamente las razones que lo llevaban a tal decisión y compuso una lista de suicidas históricos, en la que incluyó a Cristo» (17). De Barry Perowne, el hecho de que los antólogos han sido incapaces de obtener informaciones fidedignas sobre su biografía, pero que «lo sabemos contemporáneo; lo sospechamos inglés» (352). De James Joyce, que «sus virtudes son de orden técnico, especialmente verbal» (220). De Wells, que «la literatura fantástica le debe muchos ejercicios coherentes» (410). De Poe, que «renovó el género fantástico» (375). De la novela *El Sueño del Aposento Rojo*, de Tsao Hsue-King, de la cual se escoge un fragmento, que «como el *Kin Ping Mei* y otras novelas de la escuela realista, abunda en episodios oníricos y fantásticos» (406).

Pero es el prólogo, sin duda, el *paratexto* más representativo en este proceso de intervención periférica mediante el cual se efectúa el distanciamiento de la lectura final respecto de todas las posibles lecturas previas. Y resulta particularmente propio que sea en este territorio de límite donde Borges –que, no se olvide, siempre se mueve en una poética del margen, de lo menor, y el prólogo es, históricamente, un género marginal y considerado menor– ejerce toda su capacidad crítica con el fin de coger al lector de la mano y ponerlo en la dirección que quiere. Esto es, para encauzarlo, para orientar la lectura de las antologías en un sentido y no en otro. Para tal propósito, no dudará en armar una serie de prólogos que, sin temor a exagerar, deben considerarse como piezas de orfebrería de una inteligencia, sutilidad y discernimiento que iguala, si no supera, a cualquiera de las muestras dispersas a lo largo de su obra. En las antologías, Borges da la medida de su maestría en la ejecución de prólogos. En este sentido, Antonio Fernández Ferrer, responsable de la recopilación de los prólogos que Borges escribió para las selecciones de «La Biblioteca de Babel», destaca, por encima de todo, la

virtuosa pericia del autor argentino a la hora de redactarlos, hasta el punto de que, en cuanto a la calidad, los equipara con los textos a los que anteceden:

Esa virtud de Borges se aprecia muy bien en el presente artefacto editorial que reúne los veintinueve prólogos de «La Biblioteca de Babel», ya «exentos», sin las obras que introducían, y en el mismo orden que siguió la publicación italiana original. Sin embargo, la mirada del lector no deambulará como extraviada por la fantasmagoría de un museo habitado sólo por magníficos marcos de unas pinturas invisibles o ausentes, pues en esta recopilación el marco es lienzo y viceversa (2001:14).

Los prólogos de las antologías realizadas por Borges, así, conforman una serie de *paratextos* en los que, más que rastrear una teoría de lo fantástico importa rastrear la dirección en que el autor argentino pretendía decantar la lectura de las mismas. Revelan los mecanismos de decantación hacia una lectura específica. Si se retoma la definición de Genette relativa a las obras literarias como depósitos de posibles lecturas que cada lector, en su tiempo y circunstancia, actualiza de acuerdo a su manera de leer, los prólogos de las antologías realizadas por Borges se encargan de actualizar los textos seleccionados *a su manera*, imponen una lectura, usurpan, por así decirlo, el derecho de los lectores a escoger su propia lectura o, como mínimo, coartan este derecho. Son, en este aspecto, una muestra de la voluntad de Borges por establecer un contexto de lectura concreto particular que lo distancia de otros posibles contextos. En todo caso, demuestran la precisión con que un elemento de la poética borgeana, el prólogo, encuentra natural acomodo en uno de los elementos características de la poética de la antología. Configuran el manual de instrucciones de uso de las antologías, y sólo desde esta perspectiva tienen razón de ser. Por encima de la probada calidad estilística y crítica que los caracteriza, el interés que suscitan debe circunscribirse a todo aquello que, al analizarlos, aporta información de cara a entender *cómo* quería Borges que se leyera los textos de sus antologías, afirmación que, en cierto modo, equivale a decir *cómo* quería Borges que se leyera el género fantástico. Al pensar en los prólogos, Borges decía: «No sé qué juicio favorable o adverso merecerán los míos, que abarcan tantas opiniones y tantos años» (2011:13). A lo que se cabría añadir: y tantas direcciones de lectura. Quizás es imposible o, por lo menos, difícil, escapar a la fuerza de gravedad de los prólogos borgeanos. Sustraerse a la fascinación que ejercen es tanto como entregarse a la lectura premeditada de Borges. Si las antologías son el libro *aleph* por

excelencia, los prólogos –que, a su vez, también son una especie de la literatura *aleph* por la concentración máxima de intuiciones críticas en el mínimo espacio posible- no tienen por objeto mostrar lo que contiene sino pormenorizar las directrices para *saber ver* lo que contiene. Tal es su función: delimitar el curso de la lectura, decantar la interpretación de lo fantástico hacia el peculiar y un tanto excluyente universo Borges, imprimir a cuantos textos preceden el personalísimo sesgo de la mirada borgeana.

**3.8. LA REESCRITURA.** El proceso de reescritura común a toda antología pone de relieve, en el caso de Borges, una de las facetas menos atendidas del autor argentino: la de editor, en toda su amplia gama de atribuciones. En el proceso de *recontextualización* de los textos seleccionados, Borges recurre a los mecanismos que concurren en su obra de creación: la traducción, la adaptación, la cita, el apócrifo, la apropiación, en fin, de textos ajenos en interés propio. Se trata de herramientas conceptuales que forman parte de la poética borgeana. Ya en un libro temprano como *Historia universal de la infamia* declaraba, en el prólogo:

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos.

Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual (2005:289).

La reescritura sólo es posible desde una estética de la lectura. Parte de la idea de relectura y, necesariamente, desde el *después* de la obra escrita: toda apropiación de textos ajenos requiere un texto previo; toda reescritura, pues, hay que ubicarla en el territorio de *lo post*. Para Cervera Salinas, «todo autor sería al cabo un traductor, en tanto reelabora la historia literaria precedente e incorpora su propia versión de lo leído, participando activamente en la cadena inmortal de esa creación-traducción» (2014b:64). La antología misma, como ejercicio de selección de textos ajenos, *recontextualización* y *traducción* dentro de un conjunto y un orden nuevos, pertenece a este territorio, así como las operaciones editoriales que modifican los textos con el fin de apropiárselos el antólogo en beneficio propio:

Al concentrar la fase creativa en el acto de lectura o en la interpretación transformadora de un texto previo, la poética de Borges extiende las propiedades de la escritura literaria a todas las modalidades de recreación textual, entre las cuales el fenómeno de la *traducción* ocupa un lugar destacado que sintetiza la propia idea de creatividad y recreabilidad del lenguaje (Cuesta Abad, 1995:104).

Para Pauls, «Borges no piensa en la traducción (el caso) a partir de la literatura (el modelo general) sino la literatura a partir de la traducción. [...] La traducción es el gran modelo de la poética borgiana» (2004:111). Así pues, si se ha definido la antología como una traducción –a la luz de la perspectiva hermenéutica de Gadamer-, se podrá concluir que la antología es uno de los grandes modelos de la poética borgeana. No es casual la vinculación de Borges con Gadamer. Cuesta Abad considera que un cuento como «La búsqueda de Averroes» explicita una teoría de la traducción que anticipa con perfección «la postura teórica adoptada por los representantes de la *Rezeptionsästhetik* de la Escuela de Konstanz» (2004:115):

La malinterpretación de Averroes sugiere la inevitable traición (i.e., *tradición*) del original por el desplazamiento de los sistemas lingüísticos y de las enciclopedias culturales. [...] De ahí que el texto sea un objeto generador de infinidad de impresiones posibles [cfr. Genette y Russell] cuyas consecuencias no son previsibles. La traducción se define, pues, como aquella práctica de la lectura que nos muestra las posibilidades inesperadas del lenguaje [léase, en el caso de las antologías, *de los textos*]. Estas metamorfosis [...] operadas a través de las lecturas y de las reelaboraciones hechas a lo largo de la historia ilustran la tesis borgeana y postborgeana sobre la primacía de la respuesta lectora en el desarrollo cultural de la literatura (115).

Las lecturas y las reelaboraciones hechas a lo largo de la historia, podríamos decir, acaban por conformar una sucesión de lecturas –esto es: de respuestas lectoras– que se manifiestan en la sucesión de antologías que intentan *traducir* una época, un movimiento, un género o la obra de un autor. De esta manera, las antologías de Borges se inscriben en una dinastía de selecciones de la que forman parte ilustres antólogos o *traductores* contemporáneos como Roger Caillois, Rodolfo Walsh, Rafael Llopis, Italo Calvino, Alberto Manguel, Javier Marías o Jacobo Siruela. Propiamente, no obstante, se debería hablar no de traducción sino de transducción, según el concepto definido en su momento por Lubomír Doležel en los siguientes términos: «La elaboración verbal de la que siguen transformaciones más o menos relevantes de los textos» (Cuesta Abad, 2004:

115). Las actividades *transductivas* «incluyen la incorporación de un texto literario (*in toto* o *in parte*) a otro texto, la transformación de un género en otro género (un relato en un drama, en un guión, en un libreto de ópera, etcétera), la traducción en lenguas extranjeras, la crítica literaria, la teoría y la historia, la educación literaria, etcétera» (Dolezel, 1990:213-215).

La antología, como hecho típicamente transductor, incorpora algunas de estas actividades. La incorporación de fragmentos, por ejemplo, con su consecuente añadido de títulos por parte del antólogo, es uno de los recursos editores o de reescritura más característicos de las antologías borgeanas. Es el caso de la *Antología de la literatura fantástica*, por ejemplo, en que las ediciones posteriores a la segunda edición de 1965 reproducen el formato y el contenido de ésta última sin especificar los cambios operados con respecto a la primera edición de 1940. Dada la naturaleza intrínseca de obra abierta que caracteriza a toda antología parece natural admitir sin reparos la adición de textos como parte de un proceso conforme a dicha cualidad. Así parece corroborarlo la advertencia de los propios antólogos en el prólogo de la primera edición: «Hemos debido resignarnos, por razones de espacio, a algunas omisiones. Nos queda material para una segunda *Antología de la literatura fantástica*» (Borges, Ocampo, Bioy, 1989:12). Sin embargo, la *Antología de la literatura fantástica* es, como antología, peculiar, porque los cambios que presenta la segunda edición respecto a la primera no se limitan a la mera suma de textos que habían quedado relegados por falta de espacio sino que se trata de cambios significativos de diverso orden que alteran sustancialmente la intención de la antología hasta el punto de que podría hablarse de dos propuestas diferentes.

En primer lugar, sólo a partir de la segunda edición los textos que son fragmentos entresacados de obras mayores están titulados. Así, en la edición de 1940 el fragmento seleccionado de la novela *Star Maker* de Olaf Stapledon simplemente aparece referenciado como «De *Star Maker*» mientras que en la edición de 1965 el mismo fragmento aparece titulado como «Historias universales». Lo mismo ocurre con otros textos fragmentarios. De James Joyce se recopilan dos textos bajo la simple referencia «De *Ulysses*», que pasan a titularse, respectivamente, «Definición del fantasma» y «May Goulding». Lo mismo sucede con los textos de Léon Bloy, que de «De *Le mendiant ingrat*» pasa a «¿Quién es el rey?» y de «De *Le vieux de la montagne*» a «Los goces de este mundo», o con los textos de Thomas Bailey Aldrich («De *Works*» a «Sola y su alma»), John Aubrey («De *Miscellanies*» a «En forma de canasta»),

Thomas Carlyle («De *Sartor Resartus*» a «Un auténtico fantasma»), Lewis Carroll («De *Through the looking-glass*» a «El sueño del rey»), Chuang Tzu («De *Libro de Chuang Tzu*» a «El sueño de la mariposa»), Alexandra David-Neel («De *Parmi les mystiques et les magiciens du Tibet*» a «Glotonería mística»), James George Frazer («De *Balder the beautiful*» a «Vivir para siempre»), Geroge Loring Frost («De *Memorabilia*» a «Un creyente»), Giles («Una cita en *Confucionism and its rivals*» a «El negador de milagros») y W.W.Skeat («De *Malay magic*» a «El pañuelo que se teje solo»). El objeto de titular fragmentos que en un primer momento simplemente se referenciaban como partes de una obra mayor no es otro que el de dotar de plena autonomía a dichos fragmentos y revela un concepto del género literario, en este caso de la literatura fantástica, menos atento al texto en sí mismo que a la manera de leerlo:

En la *Antología de la literatura fantástica* el cuestionamiento genérico adquiere una nueva dimensión gracias a la yuxtaposición de cuentos autónomos y fragmentos. Este recorte de uno o varios párrafos implica que en ciertos casos no se considera toda la obra como perteneciente al género fantástico sino sólo un fragmento de ella. [...] Es el marco de edición, es decir su inserción en una antología de la literatura fantástica lo que vuelve posible la lectura fantástica de estas zonas. El modo en que la *Antología de la literatura fantástica* expresa una concepción del género literario implica que un género es menos un problema temático que un efecto parcial de la lectura (Louis, 2001:431).

Una concepción que se servirá de la titulación del fragmento como mecanismo para independizarlo de la obra de la que ha sido extraído con el fin de promoverla a la categoría de obra en sí misma. Así, sólo podrá establecer con la obra de la que procede una relación de sorpresa por contraste entre los ámbitos, acaso divergentes, a los que pertenecen. Uno, a lo fantástico en función de la lectura a la que nos obliga su presencia en el marco de una antología del género; otro, a lo no fantástico en función de una clasificación tradicional de los géneros. Se trata, por lo tanto, de un ejemplo más de las técnicas de apropiación literaria definitorias de la obra de Borges. Esto es, de una actividad *transductora*. Técnicas que también incluyen, por ejemplo, el uso deliberado de la cita como medio para reubicar en un contexto novedoso y muchas veces inesperado la referencia de la cual se ha tomado y conseguir así una distorsión del original que redunde no sólo en la disolución de las fronteras entre géneros sino también en el derecho del lector a sobreponerse al texto que lee para *deconstruirlo* en función de



sus necesidades. Conviene recordar, al respecto, la conferencia sobre el cuento policial en la que Borges, a propósito del famosísimo inicio de la novela de Cervantes «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...» propone una lectura que no por extrema y un tanto paródica resulta menos incisiva por lo que tiene de cuestionamiento de los géneros como espacios cerrados que el lector puede y debe penetrar a su antojo para reconfigurarlos según su perspectiva:

*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo... y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial. Por ejemplo, si lee: En un lugar de la Mancha..., desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: ...de cuyo nombre no quiero acordarme... ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego... no hace mucho tiempo... posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro [...] La novela policial ha creado un tipo especial de lector (2011:232).*

No ha de creerse, sin embargo, que el único objeto de la titulación de los fragmentos sea proporcionarles autonomía respecto a la obra de la que proceden. Lo es en los casos de James Joyce o similares porque el reconocimiento de sus obras, el *Ulysses* y otras, enriquece de estupor la deliberada intención *desjerarquizante* de los antólogos al desplazar dichas obras hacia la literatura fantástica, siquiera parcialmente, en una especie de juego con resabios vanguardistas que, así con todo, supone una carga de profundidad contra la línea de flotación del género entendido como compartimento estanco regulado por preceptivas. Debe considerarse la titulación, más bien, como una herramienta que confiere a los fragmentos no la autonomía respecto a su procedencia sino la apariencia formal de un cuento pensado y escrito por sí mismo, no como parte de una narración que lo contiene. La decisión de los antólogos, como lectores, de prescindir del formato elegido por el autor como una obligación en favor de la voluntad de aislar sin prejuicios lo que de puramente narrativo pueda haber en una obra sin tener en cuenta su posición o significación en el contexto global de la misma. Sin abandonar el ámbito de las antologías piénsese, por ejemplo, en la segunda serie de *Los mejores cuentos policiales* (1951). Sorprende, al repasar el índice, la inclusión de un cuento titulado «La puerta y el pino» de R.L.Stevenson, puesto que en todo el corpus de cuentos del escritor escocés no figura ninguno que corresponda al seleccionado por

Borges y Bioy Casares. Basta acudir al cuento para averiguar que se trata de un fragmento de la novela de aventuras *El señor de Ballantrae*, aislado por derecho de lectura en razón de sus virtudes narrativas y *recontextualizado* en una antología del género policial a la que, en principio, no parecería poder adscribirse si nos atuviéramos con rigor a los parámetros de género del contexto original.

Es por medio de este procedimiento, por lo tanto, como los fragmentos adquieren su autonomía respecto a las obras de las que proceden, bien para ser reubicados en el nuevo contexto de lectura de corte fantástico por contraste con la lectura de corte no fantástico de su ubicación original -como en el caso de los dos fragmentos seleccionados del *Ulysses* de James Joyce-, bien para perfeccionar su configuración como cuento arrojándose una de las principales características que lo definen como tal: el título. Es el caso evidente de fragmentos como el de Thomas Bailey Aldrich y el de W.W.Skeat, que transitan de un informativo «De *Works*» y «De *Malay magic*» a los sugestivos títulos «Sola y su alma» y «El pañuelo que se teje solo», que parecen responder a la apasionada anticipación de lirismo, prodigio y trama que puede esperarse de cualquier cuento a partir de su solo título. La titulación, en estos casos, produce un notable incremento de la naturaleza narrativa del texto fragmentario por breve que sea.

No obstante, la titulación de los fragmentos anuncia también lo que será una constante en las subsiguientes antologías: el uso del título como ejercicio de crítica lateral. Tómese como ejemplo el fragmento de Alexandra David-Neel que en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* aparece como «De *Parmi les mystiques et les magiciens du Tibet*». Narra el encuentro de un monje y un pescador a orillas de un río. El monje, hambriento, acaba con la sopa que el pescador está preparando. Éste, malhumorado, le reprocha su acto de gula. Aquél, entonces, se acerca al agua, orina, y al orinar salen los peces con los que el pescador había preparado la sopa, y se alejan nadando, tranquilamente. El fragmento, en la segunda edición, ha pasado a llamarse «Glotonería mística». Ha ocurrido una transición de lo meramente informativo al comentario satírico, del dato a la socarronería. Los antólogos han abandonado la distancia inicial para convertirse en glosadores que ponen de relieve una lectura del texto, para emitir un juicio crítico sobre la actitud de uno de los personajes. La misma transición se observa en otro fragmento de Giles que aparece referenciado, en 1940, como «Cita de *Confucionism and its rivals*». En el entierro de un hombre que siempre había condenado la existencia de los milagros el ataúd de éste empieza a

elevarse por encima de los presentes. Su yerno, conmovido, le ruega que aborte el milagro para no destruir su fe en la inexistencia de los mismos. El ataúd, solícito, desciende y se posa. El fragmento pasa a titularse, en 1965, «El negador de milagros». Este procedimiento logrará su perfeccionamiento en las dos antologías posteriores en las que Borges y Bioy Casares colaboraron, los *Cuentos breves y extraordinarios* y el *Libro del cielo y del infierno*, y Borges lo frecuentará en antologías exclusivamente propias como *Libro de sueños*.

Anton Popovič (1976), a propósito de las actividades *transductoras*, aporta la idea de adaptación literaria, que alude a la transformación de un texto primario o *prototexto* en un texto secundario o *metatexto* y distingue entre *adaptación afirmativa* (cercana) y *adaptación polémica* (lejana). La importancia de lo apócrifo en la poética borgeana –y, consecuentemente, en su obra– debe encuadrarse dentro del marco de las adaptaciones polémicas. A la hora de leer las antologías de literatura fantástica de Borges hay que tener en cuenta que muchos de los textos que las componen son de naturaleza apócrifa: no corresponden a referencias reales, sino a escritores y obras imaginarias. Es un recurso que abunda en la propia obra de Borges. Piénsese en un libro como *El Hacedor*, que incluye una sección titulada «Museo», antología de textos breves atribuidos a una serie de obras y autores supuestos. Así, un *Viajes de varones prudentes* de Suárez Miranda, un *Diván de Almotásim el Magrebi*, unas *Inscripciones* de Julio Platero Haedo, otro *Diván de Abulcásim el Hadramí* o un presunto mensaje del Muirchertach, rey de Dublín, escrito en el año de 1102 a su enemigo Magnus Barford en vísperas de la batalla que acabaría con su vida. En dos publicaciones periódicas anteriores, como fueron las revistas *Destiempo* (números 1-3) y *Los Anales de Buenos Aires* (números 3-11, bajo el pseudónimo B. Suárez Lynch), Borges, en colaboración con Bioy Casares, había mantenido una sección igualmente llamada «Museo». En dicha sección ambos cultivaron una literatura de lo apócrifo que produjo una serie de textos, muchos de los cuales acabarían por incorporarse, a la larga, a la antología *Cuentos breves y extraordinarios*. Sólo en la primera edición de esta antología se incluyen un total de ocho textos apócrifos. A propósito de uno de los textos, «La sombra de las jugadas», atribuido a Celestino Palomeque, el propio Bioy, en sus diarios, detalla el proceso de invención:

La historia del sitio de Madagascar y la reina y el pueblo que seguían con mayor interés un ajedrez ritual que las vicisitudes de las tropas (porque pensaban que éstas dependían de aquél), que

saqué de un irrecuperable *Times Literary Supplement*, la atribuimos a Celestino Palomeque, *Cabotaje en Mozambique* (Porto Alegre, *sine data*): en la seguridad de que nadie advertirá ninguna anomalía métrica (2006:80).

La «anomalía métrica» a la que se refiere Bioy Casares es la siguiente: la referencia apócrifa de autor, obra y edición está formada por tres octosílabos: «Celestino Palomeque», «*Cabotaje en Mozambique*», «Porto Alegre *sine data*». Como se ve, la literatura apócrifa presente en las antologías incide en lo lúdico sin por ello renunciar a lo complejo.

La literatura de lo apócrifo es el resultado de adscribirse a una *estética de la lectura* que finiquita la naturaleza sacra del texto y del autor en favor de los derechos de *reescritura* del lector. En este sentido, la literatura de lo apócrifo debe ponerse en relación, por ejemplo, con otras características propias de las antologías de literatura fantástica de Borges que se han mencionado anteriormente, como son la inclusión de fragmentos de obras, la titulación de estos fragmentos, la propia estética del margen y lo que, en definitiva, podría calificarse de una aguda tendencia a apropiarse de textos ajenos con vistas a una posterior reelaboración. Esto es, la literatura de lo apócrifo no consiste únicamente en la invención de obras y autores sino más bien, o sobre todo, en la mistificación. Su propósito es remedar literariamente el desorden propio del universo, la falta de fidelidad de los presupuestos culturales que lo sustentan, el fondo de inestabilidad epistemológica sobre el que se despliega, al azar que parece regirlo. En un cuento como «La lotería en Babilonia», en el que una todopoderosa sociedad secreta, la Compañía, acaba por confundirse punto por punto con el universo mismo, se lee:

Bajo el influjo bienhechor de la Compañía, nuestras costumbres están saturadas de azar. [...] Por lo demás, nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un documento paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular. No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de sus ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta (2005:459-460).

Borges, como los escribas de Babilonia, ha prestado el mismo juramento de lo apócrifo: omite, interpola, varía, ejerce la mentira oblicua. Arturo Fontaine, en un artículo titulado «La firma de Borges», ha estudiado el caso de un cuento inconcluso del escritor norteamericano O. Henry que la revista *Cosmopolitan* publicó póstumamente en

1910. Detalla los pormenores de la reescritura a la que el cuento de O. Henry fue sometido para su inclusión, bajo el título de «El sueño», en la antología *Cuentos breves y extraordinarios*. No sólo el título fue modificado. También lo fueron el nombre de los personajes y la estructura misma del cuento:

El original del *Cosmopolitan* hablaba del relato de O. Henry. Borges y Bioy traducen «*el sueño*», indicando con la cursiva que aluden al nombre del cuento. El original decía: «al comienzo enfrenta la muerte con calma y, visto desde fuera, parece indiferente a su destino». Se la sustituye por «enfrenta su destino con inexplicable serenidad». Es más conciso. El original decía: «Mientras le ajustan las amarras tiene una visión. Sueña un sueño». Borges y Bioy escriben: «Lo atan. De pronto, la cámara, los espectadores, los preparativos de la ejecución le parecen irreales. Se despierta: a su lado están su mujer y su hijo». Se ha suprimido el sueño de la casa de campo llena de luz y flores. Bastan la mujer y el hijo. Ese «Se despierta» es más intenso y poderoso que el «tiene una visión. Sueña un sueño». Y la traducción continúa así. Son cambios que dan más sobriedad, precisión y vivacidad al relato. La versión libre de los argentinos es más tersa, directa y mejor, pero todavía es una versión (2009:3).

Será en la reescritura apócrifa del desenlace del cuento donde Borges se apropiará del texto ajeno para reubicarlo en las coordenadas propias de su poética de lo fantástico. Acorde con su tendencia a un horror de naturaleza intelectual, Borges convierte el cuento original de O. Henry en una parábola sobre la comunicación de los sueños y la realidad, sobre la disgregación de las fronteras que los separan, sobre la confusión de ambos espacios en un nuevo espacio indiferenciado de clara raigambre cervantina. Uno de los temas clásicos, en fin, de la obra de Borges:

Y justo al final hacen la clásica voltereta borgeana y queda su marca, su toque. La ficción comienza a rebotar en el espejo de otra ficción, y se devuelve como un eco, como una muñeca rusa que se abre y da origen a otra muñeca, y así *ad infinitum*. Un juego en el que la realidad en que se para el lector se tambalea y los límites de la ficción, como le ocurrió en grado sumo a Alonso Quijano, el bueno, se borronean (4).

Las antologías de literatura fantástica de Borges, por lo tanto, son uno de los territorios de su obra donde más abunda lo apócrifo en su doble vertiente de referencias imaginarias y de reelaboración de textos ajenos. El formato de la antología, que no deja

de ser la suma de un material disperso, favorece la inclusión de lo apócrifo mejor que cualquier otro formato, dado que la referencia imaginaria o reelaborada se acomoda junto a las muchas referencias reales del índice y ambas se confunden, de la misma manera que en el universo lo verdadero y lo falso conviven en un estado de irreparable mescolanza. El propio Borges, a raíz de la edición italiana de la *Antología de la literatura fantástica*, expone y razona la cuestión:

Me hice leer algunos cuentos breves de la edición italiana de nuestra *Antología de la literatura fantástica*. No tradujeron nuestra antología: buscaron las fuentes y tradujeron. Procedieron con seriedad, a costa del lector, desde luego. [...] Hoy el noventa y nueve por ciento de la gente les daría la razón. [...] No debieron elegir un libro de autores que se distinguen por sus transcripciones y citas infieles. Por *misquotation* (Bioy, 2006:1562).

El comentario de Borges se propone como un verdadero manifiesto de la literatura de lo apócrifo por cuanto resume y reivindica las nociones fundamentales que la definen. En primer lugar, la infidelidad textual, la voluntad de apropiarse de las fuentes originales para rehacerlas desde el derecho de lectura. En segundo lugar, la apropiación como una técnica literaria, no como una divergencia errónea. En tercer lugar, la incompreensión generalizada por parte de los editores y quizás también de buena parte de la crítica y del público, del proceso de apropiación al que nos referimos, por no considerarlo un acto de creación sino una copia, cuando en realidad se trata de un ejercicio de homenaje de ese lector a partir de las obras de sus autores predilectos. Y por último, la vindicación del propio Borges de lo apócrifo mediante la acuñación del término *misquotation*, que cifra a la perfección una manera de entender el oficio literario y reclama una lectura acorde con dicho término, no una condena ni una inquisición de los contrastes entre los textos originales y los textos reescritos, que se revela contraria a las intenciones del mismo autor.

Es por todo esto por lo que Pauls señala la oportunidad de ubicar la poética y la obra de Borges en el contexto de lo que denomina *literatura parasitaria*, término tomado del artículo «Discusiones con Borges. Una encuesta», de Ramón Doll (1933), quien califica la obra de Borges como perteneciente a:

[...] ese género de literatura parasitaria que consiste en repetir mal, cosas que otros han dicho bien; o dar por inédito a *Don Quijote de la Mancha* y *Martín Fierro*, e imprimir de esas obras

imaginarias páginas enteras; o en hacerse el que a él le interesa averiguar un punto cualquiera y con aire cándido va agregando opiniones de otros, para que vean que no, que él no es unilateral, que es respetuoso de todas las ideas (y es que así se va haciendo el artículo); o en tomar el artículo pertinente del Diccionario Espasa y extractarlo, pero con dos hermosos trucos: uno, el de citarlo directamente al Diccionario, como aquel que deja las joyas en un lugar bien visible para que no se las roben, por eso, nadie pensará que están ahí; otro, el de citar el artículo cuyos jugos absorbe con un aire de lástima (Lafforgue, 1999:38).

Así define Pauls la *poética parasitaria* de Borges, que sirve como definición, a su vez, de los procesos de reescritura:

Los años multiplican sin cansarse las figuras del parásito: Borges traductor, anotador, prologuista, antólogo, comentarista, reseñador de libros... Una importantísima dimensión de la obra borgeana se juega en esa relación en la que el escritor siempre llega *después*, en segundo término, para leer, o comentar, o traducir, o introducir una obra o un escritor que aparecen como primeros, como originales. Es uno de los axiomas básicos en los que descansa la política borgeana: *original siempre es el otro*. [...] Hacer ficción es deportar un material ya existente de su contexto e injertarlo en un contexto nuevo. [...] la política del parasitismo, el elogio de la subordinación, el goce de la lectura y la glosa, la desestabilización de jerarquías, las clasificaciones y las categorías, la relación entre lo Mismo y lo Otro, la repetición y la diferencia, lo propio y lo ajeno, la idea-fuerza de una literatura que sólo tiene sentido si se mueve, si se desarraiga, si pone en peligro su propia integridad (2004:92-112).

**3.9. LA ANTOLOGÍA Y EL PASEO.** La lectura como paseo es el tipo de lectura que caracteriza a la antología. Y lo es en un doble sentido; tanto para el antólogo, a la hora de seleccionar los textos que integrarán la compilación, como para el lector, a la hora de recorrerla. Ambos trazan un camino de lectura azaroso, no continuo, con un decisivo componente hedonista que acumula impresiones yuxtapuestas en horizontal, sin jerarquías, por las cuales se atraviesa recogiendo, de cada una de ellas, aquello que acabará por entrar en la antología, como selección, o en la memoria, como suma de recuerdos. La *lectura como paseo* ha de vincularse, por lo tanto, a otros tipos de *paseos conceptuales* como son la *flânerie* decimonónica, la *deriva situacionista* o el *zapping*

*apropiacionista*<sup>99</sup>. Para Pauls, pasear es «leer sobre la marcha» (2004:81) y vincula la poética de Borges con cierta *poética del paseo*:

El Borges caminador es una mezcla muy rigurosa de determinación y azar: sale a caminar y se deja llevar, vagabundea sin término, llega incluso a perderse, pero esa disposición a la deriva siempre está enmarcada en un tipo de trayecto especial, un circuito ambulatorio que debe reunir características muy precisas (82).

El paseo como forma de escritura y de lectura. El paseo como mezcla sucesiva de impresiones. Al respecto, recuérdese el caso de Montaigne y su *prosa paseada*, resultado de ligar paseos a caballo y pensamiento<sup>100</sup>. He ahí su vinculación con el proceso de construcción de una antología entendida como una peculiar manera de escribir –esto es: de componer la selección- y de leer, regida por la falta de rumbo, por un azar gozoso que se deleita en la captura de sensaciones ininterrumpidas, una deriva literaria que sin solución de continuidad cruza diversos ambientes de los que recoge temas, tonos y detalles que, al final, componen en la memoria una geografía literaria particular. Los formatos colectivos de todo tipo –no sólo la antología propiamente dicha, sino aquellos formatos que han sido sucintamente apuntados como la miscelánea humanista, el tratado paradoxográfico o naturalista de los clásicos, el gabinete de maravillas o la enciclopedia, entre otros- se componen con el fin de propiciar una lectura a la manera de paseos. Buscan el agrado de lo misceláneo, así como la posibilidad de empezar y acabar en cualquier punto del recorrido y de variar, en cada ocasión de lectura, el recorrido, de manera que nunca se lee una antología dos veces del mismo modo; cada una de las lecturas es el inicio de un nuevo paseo que recorre la selección por un camino distinto que, consecuentemente, ofrece impresiones distintas. La antología, así, se presenta como el mapa de una ciudad por la que se sale a pasear. En las antologías de Borges hay mucho de aquella dromomanía hedonista que siempre ejerció y justificó como uno de los mayores placeres de su vida. Vale la pena rescatar dos textos aparecidos en los números de octubre y noviembre de 1956 del diario *Crítica*:

---

<sup>99</sup> El *flâneur*, cfr. Benjamin, W., *Los pasajes de París*, Madrid, Akal, 2004; la *deriva situacionista*, cfr. Debord, G., «Teoría de la deriva», en *Internacional situacionista, vol. I: la realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999; el *zapping apropiacionista*, cfr. Fernández Porta, E., *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010 y *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008.

<sup>100</sup> Cfr. Lacouture, J., *Montaigne a caballo*, México D.F., FCE, 1999.



«El mapa secreto» y «El advenimiento de Buenos Aires»<sup>101</sup>, que rememoran el referido *culto* del paseo. En el segundo de los artículos, se lee: «En ociosas y largas caminatas del crepúsculo y de la noche, he andado por todos los barrios de Buenos Aires; sospecho que cada uno es una especie de tácito convenio o de conspiración amistosa y está vedado a quienes no pertenecen a él» (2003:29-30). Y añade: «Buenos Aires es lo que ha sido, lo que ahora es y lo que mañana será; quizá nada sabemos de ese mañana, que se desdoblará en muchos otros, pero todos estamos trabajando para su advenimiento» (31). En el primer artículo, a su vez, se lee lo siguiente:

Buenos Aires, desde luego, es algo más que una determinada extensión surcada de calles que se cortan en línea recta y en la que hay muchas casas bajas y muchos patios. Para todo porteño, Buenos Aires, al cabo de los años, se ha convertido en una especie de mapa secreto de memorias, encuentros, de adioses, acaso de agonías y humillaciones, y tenemos así dos ciudades: una, la ciudad pública que registran los cartógrafos, y otra, la íntima ciudad de nuestras biografías (26-27).

Importa releer los textos teniendo presente la analogía entre lectura y paseo. Es desde esta perspectiva desde la cual se revela la profunda convergencia que se da entre ambas actividades. Se parte de la literatura como el mapa de una metrópolis que nunca se podrá acabar de conocer por más que el lector o paseante la recorra con fruición en «largos y ociosos paseos» y no menos largas y ociosas lecturas. En toda ciudad, en toda literatura, hay zona refractarias de las que sólo se conocerá la mera epidermis, no el auténtico sentido que las caracteriza. De la misma manera que los paseos por la ciudad terminan por configurar un doble mapa, el público y el íntimo, también los paseos por la literatura, la lectura azarosa por la geografía literaria de todas las épocas y estilos, acaba por conformar un doble mapa: uno, aquel que corresponde al canon, a la ortodoxia, a lo académico, a lo que, en determinado paradigma cultural, se ha consensuado o impuesto como modelo; otro, más jubiloso, aquel que corresponde a la grata heterodoxia de lo íntimo, a las lecturas que no figuran en los mapas al uso, a los paseos imprevistos. Esto es, al canon subjetivo, hedonista y azaroso que van disponiendo los muchos años y las muchas lecturas. Las antologías de Borges son, en este sentido, cuadernos que registran puntualmente —que *cartografían*, se diría— las impresiones que a lo largo de los años y las lecturas, su memoria ha ido recogiendo como lo mejor de sus paseos por la infinita

---

<sup>101</sup> En *Crítica, Suplemento Literario Letras Hispano-Americanas* [Murena, H., ed.], Buenos Aires, 20 de octubre de 1956 y 30 de noviembre de 1956 respectivamente.

geografía de la literatura universal, a la manera de, por ejemplo, Aulio Gelio en *Noches áticas*.

Ahora bien, ¿cuál es el espacio predilecto por el que transcurren los paseos de Borges? El arrabal; esto es, el límite, la periferia, el margen. En «El advenimiento de Buenos aires», se lee:

Me he referido ya a las dificultades que ofrece una definición de Buenos Aires; buena prueba de ello es la perplejidad que sentimos cuando llega un hombre de otro país y queremos mostrarle nuestra ciudad. ¿Qué ocurre entonces, qué nos ocurre a todos entonces? Inevitablemente, instintivamente, le mostramos lugares inexpresivos o lugares que son típicos en sí mismos, pero no del alma general de Buenos Aires. De todos los paseos y plazas, le mostramos el menos íntimo: el parque de Palermo; también le mostramos el centro, que es una suerte de tierra de nadie donde se congrega la gente de todos los barrios (2004:29).

Frente al centro, Borges dirige sus paseos, sus *lecturas*, hacia el sur «porque el Sur es menos una categoría geográfica que sentimental, menos una categoría de los mapas que de nuestra emoción» (2004:30). Es así que, en parte, las antologías llevadas a cabo por el autor argentino pueden leerse como un mapa del *sur* de la literatura. Un recorrido por el arrabal literario, por la periferia, por el margen, por las regiones menos exploradas, por la literatura menor. Paseo, lectura y estética del margen, pues, acaban por converger en un solo punto como manifestaciones de una misma poética que se solaza en problematizar el centro, el canon y el modelo con el fin de redimensionar las clasificaciones y jerarquías establecidas. «Borges camina siempre por los márgenes de la ciudad», afirma Pauls (2004:82). La poética de Borges –sus antologías, por lo tanto– leen la mayor (Buenos Aires, la literatura) desde la menor (el arrabal, el género de lo fantástico) y lo fantástico desde aquellos autores y obras menores que tradicionalmente nunca habían sido considerados como canónicos. Es por esta tensa relación entre mayor y menor, centro y periferia, límite y licencia, por donde transita la poética de Borges y donde deben ubicarse sus selecciones antológicas. Un territorio conformado, también, por «prólogos, epílogos, apéndices, notas a pie de página, introducciones, comentarios laterales: es mucho lo que Borges contrabandea en esas regiones periféricas de sus escritos, y todo debe leerse con precaución y suspicacia» (Pauls, 2004:84). A lo que han de añadirse, obligatoriamente, tanto las antologías –en tanto selección y compilación de textos ajenos– como los *paratextos* que las acompañan. El propio Borges, en el prólogo

de 1969 a *Fervor de Buenos Aires*, poemario publicado en 1923, hacía una pertinente reflexión a propósito de la mencionada *poética del paseo*: «En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad» (2009:15). La declaración, amén de nostálgica, muestra a un Borges que en la madurez se repliega en un movimiento de reflujo que lo retira de los márgenes –del día, de la ciudad y de los sentimientos- y lo reubica en el centro. Basta recorrer los índices de las ocho antologías compuestas por Borges para comprobar que el repliegue del Borges maduro a propósito de los paseos por Buenos Aires tiene su puntual correspondencia en otro tipo de repliegue, el que atañe a las lecturas: las selecciones de las últimas antologías quedan lejos de la heterodoxa variedad de las primeras. También el Borges lector prefirió, en la madurez, abandonar los paseos por los márgenes, por la periferia, por el arrabal, y dar con un centro sereno y reconocible en el que no hay lugar para los artificios de aquellas primeras antologías, donde la heterogeneidad más insólita convivía con los procesos de reescritura más arriesgados.

**3.10. CENTRALIDAD DE LAS ANTOLOGÍAS EN BORGES.** El hecho de que un escritor es aquello que escribe pero, también, aquello que lee, es un axioma que en el caso de Borges corresponde a una realidad mucho más verdadera y profunda que en el caso de otros escritores. El propio Borges, en uno de los textos de *El hacedor*, escribirá: «Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy) pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros» (2005:808). Las antologías que Borges realizó con el más autorizado testimonio de esos otros libros que leyó y en los que se reconoció. De ahí la centralidad que ocupan en el conjunto de su obra. Como fuentes capitales que son para el estudio de su poética o a la hora de encarar una edición crítica de cualquier de sus libros, merecen esta posición central que, no obstante, siguen sin tener, menos por Borges que por la naturaleza ancilar que se sigue otorgando al formato antológico. A día de hoy, y tal como se ha explicitado en la primera parte de este trabajo, resulta difícil o, cuando menos, estéril, seguir considerando las antologías como libros auxiliares:

El antólogo no es compilador, seleccionador o agavillador, si por tales términos entendemos autor de grado secundario: tal aproximación crítica fue la utilizada, en su día, al juzgar el trabajo de los traductores, o de los propios críticos, como «escritores frustrados» o «impotentes». El discurso del *mérito* y de la *originalidad* es, en este caso también, lastre teórico heredado que ha sobrevivido durante más de dos siglos y que no tiene cabida en

una nueva inteligencia de los conceptos de *escritura*, *lectura*, *reescritura* y *relectura* (Ruiz Casanova, 2007:212).

Esta es, y no otra, la perspectiva adecuada para entender la importancia de las antologías dentro de la obra de Borges. Son ejercicios que cobran su máximo sentido en un contexto que parte de la estética de la lectura y acaba en los mecanismos propios de la reescritura. Las antologías, como formatos, deben desprenderse de aquellos prejuicios que a menudo las califican, tradicionalmente, como géneros secundarios. Se tratan, por el contrario, de obras que ofrecen tantas garantías, para el estudio de un movimiento, un autor o una época, como las así denominadas *obras de creación*, etiqueta a la que suele recurrirse más de lo debido con el fin de perpetuar la jerarquía desde un ángulo crítico un tanto obsoleto o, como mínimo, poco eficaz, si no estéril:

Sobre el antólogo habrá que comenzar diciendo aquello que Alfonso Reyes señalaba para la traducción y los traductores, [...] las relaciones que unos y otros –traductores y antólogos– establecen con el concepto de autoría es del todo punto determinante. Decía el filólogo mexicano: «Si este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores». Donde se lee *traducción* léase *antología* (Ruiz Casanova, 2007:81).

El descuido, por parte de la crítica, del estudio de un género como es el de la antología resulta especialmente lamentable en el caso de Borges, en el conjunto de cuya obra la labor antológica no es sólo constante y significativa en lo que a cantidad y calidad se refiere sino, sobre todo, por la determinación y la coherencia con que las características fundamentales de su poética entroncan con las características de lo que se ha dado en llamar poética de la antología. Esta convergencia –detallada en los diferentes apartados del capítulo precedente– es la más fehaciente prueba del derecho que tienen dichas antologías a dejar el espacio periférico que hasta ahora han ocupado en los estudios críticos que han abordado la obra del autor argentino para pasar a ocupar un lugar que justiprecie el valor que revisten como fuentes de estudio de la poética borgeana. Las antologías de Borges son uno de los muchos cauces por los que discurre su poética. Algunos de los rasgos axiales de ésta encuentran acomodo en aquéllas. La estética de la lectura, el hedonismo, la variedad, la enumeración, la idea de unidad en la variedad, el prólogo, la reescritura o el concepto de paseo encuentran, en las antologías, un entronque preciso, natural y coherente que, en consecuencia, acredita el uso, en el

caso de Borges, del membrete *antología creativa*, por cuanto no se limitan a ser un puro muestrario de lecturas sino que, trascendiendo el mero catálogo de textos y autores, se convierten en *obras de creación* que emanan y, a la vez, manifiestan, la poética de quien las ha realizado:

La autoría del antólogo, el reconocimiento de ésta, de su *firma*, debería implicar un discurso crítico en el que la recepción no pivotara únicamente sobre los criterios selectivos sino, también, sobre la *construcción* del libro; pero, lamentablemente, tal reconocimiento dista mucho de ser incluso debatido, de modo que el antólogo sigue siendo, para muchos, el colector o firma de segundo grado, y su trabajo una suerte de *capricho personal* o de idea imposible que, casi automáticamente, se rebate (Ruiz Casanova, 2007:92).

Lejos del capricho personal –aunque sin renunciar, en virtud de una estética de la lectura que les sirve de fondo teórico, a la lección hedonista- las antologías de Borges suponen una *firma* e importan una *construcción*. Pocos o ninguno son los autores que han cultivado el género antológico con la asiduidad de Borges, para quien nunca se trató de un hecho aislado o casual sino de una manera fecunda de relacionarse consigo mismo a través de *los otros*; de ahí que, a través de las antologías, nosotros podamos, a su vez, relacionarnos con Borges a través de *esos otros*. En el epílogo a *El hacedor*, Borges dejó escrita la siguiente declaración:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (2005:854).

Qué duda cabe de que las antologías de Borges revelan a las claras tanto su *firma* como la voluntad de *construir* un libro que sobrepase la simple recopilación para apuntar hacia intenciones creativas de hondo calado. En las características de las antologías que se han especificado, el lector de Borges reconoce a Borges en todos y cada uno de los rasgos que configuran su poética. En la generosidad con que hospeda lecturas de todo tiempo, lugar y condición y se congratula de poderlas compartir. Es la misma generosidad que trufa de referencias sus cuentos, poemas y ensayos con el fin de deleitarse en la fruición de la variedad, no con el propósito de alardear de cultura o

desplegar un pedante muestrario de supuestos conocimientos enciclopédicos. En las enumeraciones que dan forma a poemas como «Fragmentos de un Evangelio apócrifo», «Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922», «Mi vida entera», «Barrio Norte», «Del infierno y del cielo» o «Poema de la cantidad». En la tensión entre licencia y límite que está detrás de figuras emblemáticas como el *aleph*, el *zahir*, la palabra *undr* o el *disco de Odín*. En su intensa labor como prologuista. En la creación de apócrifos como *The Approach to Al-Mu'tasim* «del abogado Mir Bahadur Alí, de Bombay» (2005:414) o aquella inexistente pero deseada noche de *Las mil y una noches* en que «el rey oye de boca de la reina su propia historia» (668). En el Borges que recorre la periferia de Buenos Aires y entabla diálogo, desde el arrabal, con el centro de la ciudad. En las antologías el lector reconoce, en definitiva, la poética de Borges, y es este reconocimiento lo que obliga a rescatarlas, redimensionarlas y darles la centralidad que les cuadra. Sirva como resumen el discurso realizado con motivo de la recepción de la donación de la biblioteca de José Ingenieros, pronunciado el 8 de septiembre de 1956 en la Biblioteca Nacional, institución de la cual, a la sazón, era director, cuando Borges afirmó: «Los libros congregados e interrogados por un hombre constituyen también un aspecto de su obra y el mapa y el espejo de su personalidad» (Rosato y Álvarez, 2010:7). Dos bibliotecas congregó Borges a lo largo de su vida. Una, la de su pequeño apartamento de la calle Maipú, de la que Alberto Manguel pudo escribir un tanto desconcertado: «Por tratarse de un hombre que consideraba el universo como una biblioteca y que confesaba haber imaginado el Paraíso “bajo la forma de una biblioteca”, el tamaño de su propia biblioteca era toda una decepción» (2004:32). Otra, la que conforman sus antologías. Si aquélla constituye el retrato de un modesto lector que, más que acumular, *selecciona* y, más que leer, *relee*, éstas constituyen el más minucioso e indispensable mapa y espejo de sí mismo.

Se ha apuntado, a lo largo de este capítulo, que una de las cuestiones que vincula la poética de Borges y la poética de las antologías es la articulación de un discurso sobre el lugar que ocupa la periferia respecto al centro. En este sentido, se ha señalado la adscripción de Borges a una así denominada *estética del margen* cuyo fin no sería otro que reubicar la periferia incorporándola al centro o, mejor aún, diluir el centro haciendo de cada periferia un centro. De ahí, por ejemplo, la inclusión de las fuentes orientales como elemento desestabilizador del canon occidental tradicional, a pesar de que frecuentemente estas fuentes se incorporan, en el caso de Borges, no por vía directa sino mediante traducciones inglesas, francesas o alemanas, hecho que importa un cierto

sesgo *occidentalizante* que relativiza el valor original de las mismas, sin que por ello dejen de cumplir el propósito de visibilizar las muestras literarias periféricas. En esta conclusión debe recordarse, sin embargo, la perspectiva que Borges mantuvo respecto a la relación entre Argentina –entendida como periferia- y la tradición –entendido como aquel conjunto de referencias que por su particular influencia presente se constituye por consenso común como centro o canon-. En uno de sus ensayos más tempranos, «El escritor argentino y la tradición», incluido en *Discusión* (1932), Borges quiso «formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición» (2005:267). En busca de una tradición –esto es, de un centro o un canon- al que acogerse desde la periferia que representa Argentina, Borges rechaza de plano las dos soluciones más comunes que se han dado como respuesta a esta cuestión: aquéllas que respectivamente vinculan lo argentino con la poesía gauchesca y con la literatura española. Ambas, a su entender, pecan de estrechez. De la poesía gauchesca, afirma sin paliativos que «la idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación» (269). De la literatura española, que:

[...] la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. [...] entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido [...] por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina (271-272).

También rechaza una tercera solución, la que «viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado» (272). Esto es, lo argentino entendido como una isla, como una patética periferia sin solución de continuidad con Europa, un irremediable margen. Frente a estas soluciones, ¿qué propone Borges?: «Creo», afirma con convencimiento, «que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental» (272). Esto es, la periferia entendida como aquel espacio que, precisamente por no ser centro, permite la libertad absoluta de elegir el centro o centros de referencia sin ningún tipo de distinción, prejuicio, primacía o determinación histórica. «Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo» (273), concluye el

autor argentino. Así pues, cabe leer las antologías no sólo como aquellos artefactos que visibilizan las tradiciones periféricas y prestigian el margen frente a los convencionales cánones occidentales sino también como el resultado de adscribirse a este patrimonio universal con el objeto de extraer del mismo el heterogéneo material que las compone y las define como mosaicos donde conviven lo oriental y lo occidental, lo contemporáneo y lo clásico, lo menor y lo mayor, lo canónico y lo periférico, el centro y el margen, en un ejercicio de lectura y selección que entre la maniobra personal y el hedonismo huye de los particularismos para recorrer la entera herencia literaria de la humanidad.



## 4. LAS ANTOLOGÍAS DE LITERATURA FANTÁSTICA DE BORGES

**4.1. PROPÓSITO Y DELIMITACIÓN.** Tal y como se ha tratado de mostrar en los capítulos anteriores, se da una significativa convergencia entre las características morfológicas y conceptuales constitutivas de la antología y la serie de rasgos capitales que definen la poética borgeana, de manera que las selecciones realizadas por el autor argentino sobrepasan con creces el modelo convencional de antología de tipo ancilar y entran de lleno en el territorio de lo que podría denominarse *antología de autor* o, por llamarla con mayor precisión, *antología creativa*. Esto es, aquellas antologías que se desprenden de la histórica naturaleza auxiliar que las convierte en libros de segunda categoría para trocarse en libros autónomos de primer orden que son capaces de vehicular la propuesta poética de un antólogo que deviene en creador o de un creador que deviene en antólogo. Así pues, cabría diferenciar, en aras de un uso más apropiado de los términos, entre la denominada *antología de autor*, donde el acento recae en la subjetividad del criterio de selección, y la *antología creativa*, que a la subjetividad propia de toda *antología de autor* suma la articulación de una poética personal que encuentra en el formato antológico un molde expresivo a través del cual se encauzan formas, temas y conceptos que se acomodan con la misma naturalidad, calado y alcance con que lo hacen en moldes narrativos, poéticos o ensayísticos. Esta clase de antologías son de una rareza extrema y acaso las realizadas por Borges sean, además de pioneras y ejemplares, únicas. En todo caso, se trata de antologías que articulan una poética que las legitima como *creaciones*. De ahí que puedan parangonarse, como materia de estudio crítico, con las muestras creativas –llámeselas novelas o colecciones de cuentos, poemas y ensayos, amén de otras formas expresivas- que, tradicionalmente, se han venido tomando como punto de partida para el trazado del perfil de un autor en cualesquiera de sus vertientes formal o conceptual. Es decir, una *antología creativa* ofrece las claves para hallar, aislar y definir las manifestaciones de una poética, sean cuales sean. No es

otro el propósito de este capítulo: alcanzar, a través de una panorámica de las antologías de Borges, una caracterización lo más representativa posible de la poética borgeana de lo fantástico. Ahora bien, cabe puntualizar que una caracterización que parta del estudio de las antologías responderá, necesariamente y en coherencia con lo expuesto hasta este punto, a una perspectiva del *Borges lector*, sin que por ello se renuncie a señalar las oportunas afinidades con el *Borges escritor*. Para todo lo cual se antoja imprescindible delimitar, en primer lugar, qué antologías –y en base a qué criterio- conforman el panorama que se estudia. Una vez clarificado el *corpus* de antologías a tratar, deberán contextualizarse dentro de la cronología general de Borges. Seguirá una descripción de las selecciones que precise tanto el escenario editorial en que fueron publicadas como su formato y contenido, además de proporcionar posibles directrices de lectura que acoten su sentido. Finalmente, se procederá a un análisis interpretativo, por medio del estudio de los prólogos, los contenidos y los vínculos puntuales con otras producciones de Borges –narrativas, poéticas, ensayísticas o de cualquier otra índole-, que acabe por inferir un modelo singular de lo fantástico desde *un ángulo de lectura borgeano*. A tenor de lo dicho, el capítulo será, inevitablemente, un panorama, dada la cantidad y extensión del material tratado, aunque se realiza con el deseo de servir como origen de futuras aproximaciones más detalladas que ahonden en la relación entre cada una de las antologías y la poética borgeana.

El estudio panorámico de las selecciones realizadas por Borges se limitará a las siguientes antologías: *Antología de la literatura fantástica* (1940), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Manual de zoología fantástica* (1957), *Libro del cielo y del infierno* (1960), *Libro de sueños* (1976), «La Biblioteca de Babel» (1977-1985), *Libro de las visiones* (1980) y *Libro de las ruinas* (1997). Se trata de un conjunto de antologías cuyos títulos, contenidos y prólogos evidencian una incontestable filiación con el género de lo fantástico. Quedan fuera de este *corpus*, pues, aquellas antologías ajenas a la temática de lo fantástico como, por ejemplo, las dos series de los mejores cuentos policiales, las compilaciones líricas o las selecciones dedicadas a la figura de autores concretos como Quevedo, Lugones o Ascasubi. Se observa que algunos de los títulos de las antologías de este *corpus* incorporan términos claramente relacionados con el campo semántico de lo fantástico, anticipando de esta manera la naturaleza de los contenidos. Así, se califica de *fantástica* la literatura y la zoología o de *extraordinarios* los cuentos que el lector está por leer. Desde el mismo título, por lo tanto, se da una voluntad de operar sobre la dirección de lectura, de manera que los textos, en consonancia con la

estética de la lectura de la que parte Borges como antólogo, cobran su sentido menos por lo que son en sí mismos que por cómo se deben leer. Ningún lector dejará de identificar como pertenecientes al género de lo fantástico textos como «La verdad sobre el caso de M. Valdemar», de Poe o «El caso del difunto míster Elvesham», de Wells, incluidos ambos en *Antología de la literatura fantástica*, pero muchos no dejarán de sorprenderse al encontrar, bajo el mismo calificativo de «fantástico», textos del etnólogo James George Frazer o del novelista James Joyce, que acompañan a los anteriores. En todas las antologías los títulos parecen responder a un deseo común de *forzar* la lectura en la dirección de lo maravilloso. Como dice el mismo Borges a propósito de «La caída de la Casa de Usher», de Poe, incluido en *Libro de las ruinas*, «desde el título mismo ya sabemos qué va a ocurrir» (1997:22). En los títulos de algunas otras antologías, por otra parte, hay términos que aluden inconfundiblemente a hechos de naturaleza irreal que también cabe englobar dentro de lo fantástico: «sueños», «cielo», «visiones» o «infierno». En el párrafo final del prólogo de *Libro de las visiones*, el mismo Borges propone lo que puede tomarse como guía de lectura para el conjunto de antologías que conforman este *corpus*:

A la larga o aun en seguida —«le moment où je parle est déjà loin de moi», pudo escribir Boileau con inesperado acento patético—, los hechos son la memoria de los hechos, es decir son una visión. ¿En qué sentido el sueño que tuviste esta mañana y que has olvidado es menos real que las campañas presidenciales que están ensordeciéndonos? ¿En qué sentido es menos real *El libro de las mil y una noches* que *Il Gattopardo*? El pasado, y todo será el pasado, es una visión. Te pedimos, lector, que leas las que aquí hemos reunido con esa «willing suspension of disbelief», con esa voluntaria suspensión de la incredulidad, que, según Coleridge es la *fe poética* (2003:142).

Esta petición de credulidad –verdadera petición de principio, se diría- es lo que vertebra las ocho antologías seleccionadas. La cohesión del conjunto no deriva, en última instancia, de la naturaleza misma de los textos o de que los textos encajen en alguna de las muchas definiciones que de lo fantástico ha venido acumulando la crítica moderna, sino de un acto de *fe poética* gracias al cual las antologías pasan a ser leídas desde un ángulo de lectura común que hace de lo fantástico el irrenunciable punto de partida. La mirada del antólogo –y, en consecuencia, del lector- es lo que las iguala y las agrupa bajo la enseña de lo fantástico. En consonancia con la estética de la lectura a la

que Borges siempre se adscribió, las antologías, como libros hechos desde, por y para la lectura, encuentran su razón de ser en el modo en que son leídas. Se trata de un asunto ajeno a los cánones de la creación porque pertenece a *este lado de la literatura*, que es el de los lectores. Los textos que reúnen las antologías de este corpus son fantásticos porque el antólogo los ha leído como si lo fueran, más allá de que en su origen fueran escritos desde la perspectiva de lo fantástico o de que la crítica los defina o no como tales. Es derecho del antólogo y privilegio del lector asignarles dicha categoría. En este sentido, Fernández Ferrer recuerda, con acierto, el pertinente subtítulo que Ricci decidió incluir en la selección «La Biblioteca de Babel»:

Vale la pena destacar un detalle: el subtítulo de la colección de Ricci, «Collana di letture fantastiche», porque probablemente ya no percibamos lo que el adjetivo *fantástico* suponía todavía en los años setenta como reivindicación del hedonismo lector y de la literatura no canonizada frente a otros modelos aburridamente consagrados. Hoy, sin embargo, hasta en la Universidad española se admite ya la llamada «Literatura fantástica» y casi lo más difícil es evitar el lugar común (2001:11).

En ningún momento se alude a la naturaleza fantástica de los textos, bien por sí mismos, bien por definiciones críticas. Se apela, para categorizarlos, a la manera de leerlos. Se habla de «lecturas» y, más específicamente, de «lecturas fantásticas». Se trata, en definitiva, de una cuestión de enfoque que se posiciona en el acto de lectura. El mencionado subtítulo pasaría a ser, entonces, el umbral de acceso válido no sólo para «La Biblioteca de Babel» sino también para el resto de selecciones del *corpus* propuesto. Una advertencia propedéutica que las antecedería, que redimensionaría una lista dispar de compilaciones en una homogénea lista de *colecciones de lecturas fantásticas*. Sólo desde este punto de vista se justifica la inclusión de las ocho antologías aquí propuestas en un mismo conjunto sin que por ello se resienta la cohesión y la coherencia que las liga. Las antologías del *corpus* acabarían por conformar una serie que recorrería «las galerías y los palacios de la memoria» hasta dar «con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos» (Borges, 2011:260), en un proceso de compartida lectura desde y hacia lo fantástico.

**4.2. CRONOLOGÍA.** Los estudios biográficos sobre Borges han venido aportando cronologías totales o parciales que detallan sobradamente los años decisivos de la vida y obra del autor argentino. Entre otros, cabe citar los estudios de Alifano

(1988), Barnatán (1995), Jurado (1996), Woodall (1998), Salas (1999) o Vázquez (1999). A estos, se debe añadir la cronología preparada por Annis Louick y Daniel Balderston para el Borges Center de la Universidad de Pittsburgh, cuyo formato digital marca la pauta para la agilización de las consultas en línea de otros repertorios bibliográficos. Dos libros, no obstante, siguen resultando imprescindibles en toda aproximación a la vida y obra del autor argentino. Por un lado, el trabajo ejemplar de Monegal, *Borges, una biografía literaria* (1987), donde la calidad, número y rigurosidad de los datos siempre convive con una lectura interpretativa tan precisa como perspicaz. Por otro, el libro de memorias dictado en inglés por el propio autor, *Un ensayo autobiográfico* (1970), donde más allá de la mayor o menor fidelidad, de la voluntaria o involuntaria tergiversación, de la *cuota decorativa* de la rememoración de un pasado lleno de luces y sombras, importa el testimonio de primera mano, un más que significativo *Borges por Borges* que configura el premeditado relato mediante el cual el autor argentino quiso retratarse. A las fuentes señaladas hasta aquí, han de sumarse dos obras de fecha relativamente reciente por el excepcional interés que revisten. Los diarios personales de Adolfo Bioy Casares editados por su secretario Daniel Martino bajo el título de *Borges* (2006) y la biografía ilustrada de Alejandro Vaccaro (2005). El trabajo de Martino aporta un caudal verdaderamente ingente de datos hasta entonces desconocidos que en muchos casos ayudan a completar, matizar e incluso variar las conclusiones alcanzadas por la crítica en cuanto a la vida y obra del autor argentino. El trabajo de Vaccaro, amén del abundantísimo material gráfico de todo tipo que incorpora, propone parcelar la bibliografía de Borges en una serie de etapas que clarifican su relevancia no sólo desde el punto de vista de la crítica sino también desde la difusión y recepción de su obra. Así, una vez acotada, razonada y justificada la selección de antologías que conforman el *corpus* que servirá de base para la panorámica que se propone, es momento de contextualizarlas en el conjunto de la vida y obra de Borges. Para ello, se presenta una sucinta cronología comentada que, lejos de ser exhaustiva, pretende inscribir las antologías –no sólo las de índole fantástica, sino también aquéllas otras que, sin pertenecer al género, responden a la idea de un formato antológico o colectivo- como parte integrante de un marco más amplio donde comparten espacio, interés, alcance y significación con las colecciones de corte narrativo, lírico o ensayístico.

De acuerdo con la clarificadora propuesta de Vaccaro, la cronología de Borges puede parcelarse en tres etapas. La primera abarcaría los años 1914-1930. La segunda, los años 1931-1960. La tercera, desde el año 1961 hasta el año de su muerte, acaecida en la

ciudad de Ginebra en 1986. La primera etapa corresponde a los años de formación de Borges:

Jorge Luis Borges recibió de sus ascendientes los dos legados que marcaron sus años de formación y su posterior obra literaria: el culto al coraje y un refinado gusto por los grandes escritores de la literatura universal, estructurada sobre la base de la literatura inglesa. El aprendizaje de varios idiomas (inglés, francés, alemán, latín) le permitió, desde su temprana juventud, acceder a una variada gama de lecturas que para otros estaban vedadas. La guía que representó su padre y algunos amigos como Macedonio Fernández, acentuaron sus conocimientos literarios, filosóficos y teológicos, entre otros. Sus primeros trabajos se plasmaron en tres libros de poemas y otros tantos de ensayos. El respeto por sus escritos y opiniones se reflejó en publicaciones aparecidas en más de medio centenar de revistas y en los principales diarios del país. A la edad de 30 años poseía una sólida reputación en los ámbitos literarios, que poco a poco alcanzaría dimensiones universales (Vaccaro, 2005:11).

Monegal destaca la importancia personal e intelectual de la estancia de Borges y su familia en Europa, entre los años 1914-1921:

[...] Georgie iniciará su bachillerato en el Lycée Jean Calvin; allí aprenderá francés y latín en una cordial atmósfera internacional en que su singularidad no es excepción. Lee mucha literatura francesa. [...] También descubre a Carlyle y a Chesterton, que se suman a un panteón anglosajón formado desde la infancia: Stevenson, Mark Twain, H.G. Wells, etcétera. Aprende alemán por su cuenta con ayuda de un diccionario y los poemas de Heine. Gracias a esta lengua, descubre a los poetas expresionistas y a Walt Whitman, que por un momento le parece encarnar la poesía. Lee mucho a los filósofos más famosos de entonces: Schopenhauer, Nietzsche, Fritz Mauthner. Entre los libros que descubre cabe subrayar *El Golem* (1915), caótica novela de Gustav Meyrink en que reconoce algunos de sus temas obsesivos. [...] Será en Sevilla donde inicie su vida literaria, uniéndose a un grupo de jóvenes poetas de vanguardia, los ultraístas, a los que aportará sus vastas lecturas y un conocimiento directo del expresionismo alemán: movimiento de vanguardia que le parece más profundo y perdurable que otros. Colabora frecuentemente con sus revistas (*Grecia, Cosmópolis, Ultra*). En Madrid, asiste a la tertulia de Rafael Cansinos Assens (nacido en 1883), poeta y traductor que será su maestro (1987:448).

Las amplias lecturas de Borges durante esta primera etapa refrendan el sólido cosmopolitismo del que siempre hizo gala. Lecturas que, pasados los años, volcaría en las antologías como en un vaciadero de la memoria, convirtiéndolas en verdaderos mapas literarios universales donde conviven fuentes procedentes de los más diversos idiomas y culturas. En esta etapa también se da el primer caso de ese peculiar *culto de la amistad* que caracterizó la vida de Borges, quien a lo largo de los años tomaría como referentes intelectuales a algunas de las figuras que se cruzaron en su camino. Si en Argentina fue el caso de Macedonio Fernández, en España lo fue Rafael Cansinos Assens, de quien, años después, recordaría, especialmente, cómo lo «estimuló hacia lecturas más allá de los caminos trillados» (Borges, 1999:43). Esto es, hacia toda esa literatura menor, en el mejor sentido del término, libros de autores las más de las veces periféricos y heterodoxos que a la larga acabarían por desembocar generosamente en las antologías, donde hallarían acomodo junto a propuestas más ortodoxas, conformando, así, un conjunto tan insólito como fascinante que poco o nada tenía que ver con las anteriores antologías al uso.

Pertenecen a esta primera etapa *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929) *Evaristo Carriego* (1930) y las colaboraciones en revistas como *Proa*, *Prisma*, *Inicial*, *Nosotros* o *Martín Fierro*. Uno de los temas centrales de este periodo es la relación entre el canon y margen, entre centro y periferia, o, para ser más exactos, la cuestión de cómo articular una relación de igualdad entre ambos extremos. A su regreso de Europa, Borges redescubre la ciudad de Buenos Aires, que había abandonado a la edad de quince años, desde la perspectiva de su recién adquirido cosmopolitismo:

Volvimos a Europa en el vapor Reina Victoria Eugenia, hacia fines de marzo de 1921. Me causó sorpresa, después de vivir en tantas ciudades europeas –tras tantos recuerdos de Ginebra, Zúrich, Nîmes, Córdoba, Lisboa-, advertir que mi ciudad natal había crecido y que era ya una ciudad muy grande, extendida, casi interminable, con edificios bajos de techos lisos, que se estiraba hacia el oeste: hacia la zona que los geógrafos y los literatos llaman la pampa. Aquello fue algo más que un regreso al hogar; fue un redescubrimiento. Pude ver Buenos Aires de cerca y con ansias, porque había estado alejado de ella durante mucho tiempo. Si yo nunca hubiera ido al extranjero, me pregunto si habría podido verla con el peculiar impacto y el resplandor que entonces me proporcionó (Borges, 1999:57).

Del contraste entre dos realidades opuestas nace su voluntad de redimensionar Buenos Aires –esto es, la periferia- para reubicarla en el espacio central que ocupa, en su conciencia y en la conciencia colectiva, una modélica Europa que actúa como referente canónico en cuanto a manifestaciones culturales. Es decir, Borges se propone redimir a la periferia de su carácter marginal para convertirla en aspirante a centro. De esta voluntad dan testimonio algunas de sus obras del periodo. Así, en el prólogo a *El tamaño de mi esperanza*, apuntará la siguiente declaración de principios:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícele o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros que no le achican la realidad a este país (2008b:13).

Como señala Pauls (2004), es en esta etapa cuando hay que situar el nacimiento de la tenaz *errabundia* que hace del arrabal emblema de una periferia desde la cual se pretende relativizar el centro. Abundan los ensayos relativos al tema que intentan conceptualizarlo como espacio simbólico. Sólo en *El tamaño de mi esperanza* se encuentran «La pampa y el suburbio son dioses», «Carriego y el sentido del arrabal» o «Invectiva contra el arrabalero». En un poema como «Arrabal», perteneciente a *Fervor de Buenos Aires*, el poeta declara haber *sentido* Buenos Aires en una de sus caminatas por el arrabal para añadir, a continuación, el carácter ilusorio de sus días en Europa frente al porvenir que representa la redescubierta ciudad de su adolescencia: «[...] los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires» (2005:32). Las antologías son otra manifestación, como se ha expuesto, de esta primeriza voluntad de resolver la tensión entre canon y periferia. En las selecciones, la *errabundia* se convierte en un paseo mediante el cual recolectar piezas al azar para componer un mosaico donde la literatura periférica convive con la centralidad de otras propuestas y adquiere, al compartir un mismo conjunto, el prestigio que históricamente se le ha silenciado. De la misma manera que Borges puso Buenos Aires en un mapa que hasta entonces la había ignorado o menospreciado, hizo lo propio, mediante las antologías, con el género de lo fantástico. La preocupación de Borges por lo que Sarlo (1988, 2007) denomina una *estética del margen*, pues, se manifestó en ámbitos en apariencia divergentes pero que, al estudio de la cronología, se revelan como avatares



de una misma voluntad –la voluntad de no *achicarle realidad* a la periferia- que tiene su origen en los años de formación del autor argentino. En este mismo sentido hay que entender el prólogo<sup>102</sup> y el contenido de la primera incursión sólida de Borges en el formato antológico perteneciente a esta primera etapa: la selección lírica *Índice de la nueva poesía americana* (1926) realizada junto a Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo. «Ninguno de ellos», dirá en el prólogo, en referencia a los poetas americanos anteriores a su generación, «se atrevió a suponer que ya estaba en la realidad: todos buscaron una vereda de enfrente donde alojarse» (1997:275), para listar, a continuación, la serie de poetas americanos que, a su juicio, pecaron de reverenciar lo lejano y lo ajeno hurtándole, así, prestigio a lo cercano y lo propio:

Para Rubén, esa vereda fue Versalles o Persia o el Mediterráneo o la pampa, y no la pampa de baños y días largos, sino la Pampa triptolémica, crisol de razas y lo demás. Para Freyre fueron las leyendas islándicas y para Santos Chocano, el Anahuac de don Antonio Solís. En cuanto a Rodó, fue un norteamericano, no un yanqui pero sí un catedrático de Boston, relleno de ilusiones sobre latinidad e hispanidad. Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire de un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta. De la Stoni y de otras personas que han metrificado el tedio de vivir en esta ciudad de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizás la única emoción impoética (irreparablemente impoética, pese al gran Pío Baroja) y que es también, la que con preferencia ensalzan sus plumas. Son rubenistas vergonzantes, miedosos (275-276).

Frente a esta generación de poetas volcados *en lo de allí*, Borges se presenta como antólogo de los poetas atentos *a lo de aquí*: «Desde mil novecientos veintidós –la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco- todo eso ha caducado» (276). Reivindica el quehacer poético de autores contemporáneos como el mejicano Maples Arces o el chileno Salvador Reyes para concluir que es gracias a su labor que «la verdad poetizable ya no está sólo allende el mar» (276) porque «esta que nos ciñe es la realidad, es “una” realidad» (277). El prólogo y la selección son, a todas luces, un intento de liquidar la estética modernista que los precedió pero también revelan, no obstante el tono reivindicativo, la preocupación de

---

<sup>102</sup> Cabe recordar que esta antología, publicada en Buenos Aires por la editorial El Inca, contó con tres prólogos, uno por cada uno de los antólogos acreditados, Jorge Luis Borges, el peruano Alberto Hidalgo y el chileno Vicente Huidobro.

Borges por vindicar el papel de la periferia frente a los consabidos centros oficiales que la inercia propugna como insoslayables modelos culturales a imitar<sup>103</sup>. Así, las antologías se opondrán, en cierto modo, a los modelos realistas imperantes, al constatar la realidad del género fantástico o, cuando menos, la idea de que la literatura fantástica es una de las muchas realidades literarias, frente a la concepción del patrón realista como única norma capaz de dar fe del mundo.

La década de los veinte se cierra con *Evaristo Carriego* (1930), donde «Borges se decide a experimentar un nuevo estilo literario» (Vaccaro, 2005:67). Tiene que considerarse antología o, cuando menos, de intención antológica, uno de los capítulos de este libro, el titulado «Inscripciones de los carros». Se trata de una recopilación hecha al azar de los paseos de lemas inscritos en los costados de los carros de abastos de los mercados de Buenos Aires. A estos lemas, los denomina «flores corranoleras» (2005:151), haciendo uso de una metáfora vegetal de arraigada tradición en lo que a denominaciones del formato antológico se refiere. «Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas» (148), confesará Borges, subrayando de nuevo la importancia crucial de la *errabundia* no sólo como concepto capital de su poética sino, por lo que al tema de las antologías atañe, como privilegiado mecanismo de selección de las piezas que acabarán por configurar sus compilaciones. En punto a deshacer las posibles dudas sobre la naturaleza antológica de este capítulo, cabe señalar que el propio autor así lo consideraba cuando afirma que de este «colecticio capital de chirolas» (148) no ha de esperar el lector demasiados portentos, dada la humildad del material compilado y que sería inútil pretenderlos «cuando no los hay o nunca los hay en las premeditadas antologías de Menéndez y Pelayo o de Palgrave» (149), aseveración que a la vez que califica de antológica la muestra que reúne en el capítulo, asesta una crítica mordaz al tradicionalismo de solemnes antologías poéticas que en la época pasaban por referentes del género. Cabe señalar, finalmente, que si bien es sabido que el propio autor desdeñó esta primera etapa de su cronología hasta el punto de llegar a censurar la reedición de algunas de las publicaciones reseñadas, como así lo indica en sus memorias, un panorama que dedique una especial atención a las antologías que Borges realizó no puede renunciar a la importancia que para la formulación de las

---

<sup>103</sup> Cfr. Casanova, P., *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001 y Adriaensen, B. et al., eds., *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, Madrid, Iberoamericana, 2015.

mismas revistas algunos conceptos que han sido apuntados y que tienen su origen en este periodo primerizo:

Este período, de 1921 a 1930, fue de gran actividad, pero buena parte de ésta era quizás temeraria y hasta insensata. Escribí y publiqué nada menos que siete libros, cuatro de ensayo y tres de verso. También fundé tres revistas y contribuí con bastante frecuencia en cerca de una docena de publicaciones, entre ellas *La Prensa*, *Nosotros*, *Inicial*, *Criterio* y *Síntesis*. Esta productividad me asombra ahora, así como el hecho de que siento sólo una remota relación con la obra de aquellos años. [...] Aquellos años fueron muy felices porque significaron muchas amistades [...] Resumiendo esta etapa de mi vida, me siento completamente alejado del pedante y algo dogmático joven que fui (Borges, 1999:60-63).

Tomando en préstamo el título de uno de los capítulos de la biografía literaria de Monegal, se podría denominar a este primer periodo «La fundación mitológica de Buenos Aires», por cuanto es durante dicha etapa cuando Borges, a fuerza de paseos por el arrabal, de azares, consigue redescubrir la ciudad y hacer de su topografía y su espíritu el centro de un universo personal caracterizado por una marcada querencia por el margen. Son los años en que el joven autor argentino construye, desde la periferia, un mito central, en un proceso que guarda una estrecha semejanza con el que sustenta la creación de sus posteriores antologías. Configura una narración que aquí es texto urbano y sentimental pero que, más adelante será texto literario:

Los Borges se instalaron en una casa de la calle Bulmes, no muy lejos del barrio Palermo, y vivieron en ella durante dos años. Allí comenzó Georgie un hábito que mantendría durante tres décadas: caminar indefinidamente por calles de Buenos Aires, cubriendo enormes distancias, solo o con amigos, meditando y quizás delineando en su mente algunos artículos o poemas, y hablando de lo que se les ocurriera. Así *aprendió* Buenos Aires, o cuando menos *su* Buenos Aires; cubrió repetidamente, centímetro a centímetro, un territorio que sus escritos también cubrirían de cerca. La ciudad había existido antes de que Georgie la descubriera, pero muy pocos de sus escritores se habían molestado en reinventarla con tanta dedicación y éxito. A partir de 1921, Buenos Aires se convirtió en suya, tanto como Manhattan fuera de Walt Whitman (Monegal, 1987:152).

Ciertamente, este primer periodo de la cronología borgeana no resulta para nada pródigo en cuanto a la producción de antologías se refiere. Es, no obstante, un periodo fundamental, por cuanto es en estos años cuando fermenta una manera de aprehender Buenos Aires para redescubrirla y, desde los límites, reconfigurarla como territorio central. Las antologías recogerán el mencionado fermento para aprehender y redescubrir un género marginal como es lo fantástico –marginal en cuanto la crítica tradicional lo ha situado, históricamente, en los límites de lo canónico- y reconfigurarlo como espacio literario central. Basta sustituir, en el juicio de Monegal, *Buenos Aires* por *lo fantástico* para darse cuenta de la precisión con que encajan ambos conceptos en cuanto a la manera en que Borges los reinventó.

A partir de 1930 se inicia una segunda etapa de la cronología borgeana en la que se consolida la voz narrativa del autor o, en palabras de Vaccaro, la etapa del «gran narrador» (2005:71), que se extenderá hasta la publicación de *El hacedor* (1960):

A partir de los años treinta nace y se consolida el gran narrador. Publica su primer trabajo de ficción, «Hombre de la esquina rosada», en 1933. Pero es en «Pierre Menard, autor del *Quijote*» donde Borges encuentra su voz narrativa. Los sucesivos libros de cuentos aparecidos a lo largo de una década, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Ficciones* y *El Aleph*, consolidan ese espacio literario en detrimento de su voz lírica. En compañía de su amigo Adolfo Bioy Casares dirige diversas colecciones, «El Séptimo Círculo» de novelas policiales o «La Puerta de Marfil» donde prevalece la literatura inglesa. También escribe y publica junto a Bioy cuentos policiales y argumentos para películas. Su labor literaria es incesante. Preside la Sociedad Argentina de Escritores y es designado director de la Biblioteca Nacional. Su prestigio trasciende las fronteras del país y de la lengua y es traducido a distintos idiomas. Comienza a ser leído y respetado en círculos académicos de los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, España e Italia (2005:71).

Es en esta etapa donde hay que ubicar, asimismo, la publicación de algunas de sus grandes antologías, aquellas que le granjearían un justo renombre como avezado lector omnívoro, asombroso y singular: *Antología de la literatura fantástica* (1940), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Manual de zoología fantástica* (1957) y *Libro del cielo y del infierno* (1960). Cabe señalar la convergencia de la portentosa producción narrativa propia con la no menos portentosa producción antológica. En ambas, el nivel de excelencia alcanzado resulta insólito y supone la consagración tanto del Borges

creador como del Borges lector. ¿Hasta qué punto, pues, la labor como escritor y la labor como antólogo, se confunden y evidencian una trama común de temas y recursos que dibujan un trasfondo común? Parece evidente que es así, que ambos quehaceres comporten un interés común por la narración como vehículo expresivo y, de manera más específica, por la narración breve de corte fantástico. Así, refiriéndose a esta etapa de madurez narrativa, Borges dirá:

En el decurso de una vida dedicada principalmente a los libros, he leído pocas novelas, y en muchos casos sólo el sentido del deber me ha permitido llegar a la última página. A la vez, siempre he sido un lector y relector de cuentos. Stevenson, Kipling, James, Conrad, Poe, Chesterton, los relatos de Las mil y una noches de Lane y ciertos cuentos de Hawthorne han sido hábitos míos desde que tengo memoria. La sensación de que las grandes novelas como *Don Quijote* y *Huckleberry Finn* son virtualmente informes ha servido para afianzar mi gusto por la forma del cuento, cuyos elementos indispensables son la economía y un principio, medio y fin claramente señalados (1999:75).

Una antología clave de esta etapa como es *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) incide, precisamente, en esta naturaleza referencial del cuento como un austero mecanismo argumental que, despojado de todo aquello que lo haría informe, se opone a la novela, amalgama en la que el argumento aparece obstruido por necesidades que resultan ajenas a la mera narración de los hechos. A riesgo de resultar excesivamente esquemático, quizás convendría señalar que la construcción de la gran voz narrativa de Borges se escinde, a lo largo de esta segunda etapa de la cronología, en dos vías de expresión: las colecciones de cuentos y las antologías. Sin embargo, el interés de las antologías radica en que se proponen como un punto medio entre la teorización ensayística del modelo narrativo borgeano y su ejecución práctica. Esto las convierte en un campo de estudio idóneo por cuanto comparten la naturaleza propia tanto del ejercicio crítico que supone seleccionar como del ejercicio narrativo que implica la enseñanza de lo leído. Son una encrucijada poco atendida pero sustanciosa a partir de cuyo estudio pueden desprenderse aportaciones valiosas para el entendimiento cabal de la obra del autor. Un laboratorio hedonista y especular, en fin, donde una lectura atenta y desprejuiciada puede rastrear las más íntimas convicciones estéticas de Borges. Es en esta etapa, asimismo, donde mejor se advierte la naturaleza transversal de ciertos temas. Un motivo como el del soñado aparece tanto en un cuento, «Las ruinas circulares»,

perteneciente a *Ficciones* (1941) como en un poema, «Ajedrez», perteneciente a *El hacedor* (1960). En el prólogo a su *Antología personal* (1961) –en cuya composición el autor declara haber preferido, al orden cronológico, «el de simpatías y diferencias» (1961:7)-, Borges dirá: «He comprobado, así, una vez más, mi pobreza fundamental; “Las ruinas circulares”, que datan de 1939, prefiguran “El Golem” o “Ajedrez”, que son casi de hoy. Esta pobreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad» (1961:7). El mismo motivo aparece, por su parte, en una selección del mismo periodo. Así, el fragmento titulado «El sueño del rey» -un extracto de *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll- incluido en *Antología de la literatura fantástica* (1940). También, en la misma recopilación, los textos «Sueño de la mariposa», de Chuang Tzu, «La última visita del caballero enfermo», de Giovanni Papini o «Sueño infinito de Pao Yu», de Tsao Hsue-Kin corresponden a este motivo del soñado.

Pauls coincide con Vaccaro en señalar la importancia del año 1930 como punto de inflexión en la cronología borgeana. Ahora bien, donde Vaccaro (2005) se limita a señalar el principio de la consagración de la gran voz narrativa de Borges, Pauls, por su parte, ve un radical cambio de paradigma que explicaría la naturaleza de toda la obra posterior del autor argentino. Pauls (2004) parte de la idea del mundo entendido como un archivo universal de textos al que aportar material o del cual extraerlo. Así, distingue entre dos Borges. Uno –el de los años veinte, el autor vanguardista- que trata de enriquecer con las metáforas ultraístas, por ejemplo, el mencionado archivo universal de textos, un Borges que cree en la posibilidad de ser original. Otro –a partir de los años treinta- que adopta una perspectiva escéptica según la cual la posibilidad de ser original es escasa o nula, de manera que renuncia a enriquecer el mencionado archivo universal de textos por la simple razón de que tal archivo ya registra *todas* las originalidades posibles. Este segundo Borges toma conciencia, según Pauls, de que pertenece a «un mundo *pos*. Un museo de la originalidad» (2004:114). Desde esta nueva perspectiva, la tarea del autor se limita a *re-crear*, a *re-escribir* y, no menos decisivo, a *re-leer*. Es en este paradigma *pos* en el que deben inscribirse las grandes antologías del periodo:

El mundo ya está hecho, dicho y escrito. ¿Cuántos ecos contemporáneos resuenan en esta máxima borgeana? Conjugado en pasado, como lo conjugó Borges a partir de cierto momento, el mundo es un gigantesco espacio de almacenamiento; las cosas que lo poblaron –tigres, laberintos, duelos, calles, libros, siglos, voces- tienen la inanidad, la presencia quieta y la disponibilidad de las existencias de un stock. Ese stock, ese *mundo-stock*, Borges lo

llama «tradición», y a veces directamente «lenguaje». Era lo que en los años veinte, cuando algo parecido a un futuro alentaba el optimismo vanguardista, Borges había tratado de enriquecer con metáforas, con sorpresas, con cosas inauditas, y lo que a partir de 1930 se convierte en un archivo puro, una inmensa cantera donde descansan todas las originalidades posibles alguna vez inventadas. [...] Estamos en el corazón del vértigo borgeano- Antes / después, causa / efecto, principal / secundario, original / derivado: todas las categorías en las que descansa el sentido común parecen haber sido enrarecidas por un viento extraño, desconocido, y se han puesto de pronto a delirar, como sucede en los anillos de Moebius y las arquitecturas imposibles de Escher (Pauls, 2004:114-118).

Las antologías han de entenderse, pues, como muestras parciales de un archivo o biblioteca universal, como formatos que requieren, para existir, la existencia previa de otros textos a partir de los cuales formarse. Las antologías son el resultado del gran saqueo llevado a cabo por Borges en el archivo universal de literaturas del mundo. Las grandes antologías de esta etapa, como libros sobre libros, han de vincularse con los grandes cuentos del autor, que responden al formato de textos sobre textos, tales como «El acercamiento a Almotásim» o el que Vaccaro considera «piedra fundacional de su voz narrativa» (2005:78), «Pierre Menard, autor del *Quijote*». Se trata de dos manifestaciones –como narrador, como antólogo- de un concepto de la literatura que trabaja desde el *después*. El mismo Borges precisa el mecanismo de redacción del primero de estos cuentos:

Mi siguiente cuento, «El acercamiento a Almotásim», escrito en 1935, es a la vez un engaño y un pseudo-ensayo. Finge ser la reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay, tres años antes. Doté a su segunda y apócrifa edición de un editor real, Victor Gollancz, y de un prefacio de una escritora real, Dorothy L. Sayers. Pero autor y libro son enteramente de mi invención. [...] Quienes leyeron «El acercamiento a Almotásim» lo tomaron en serio, y uno de mis amigos llegó a solicitar la compra de un ejemplar en Londres. No fue hasta 1942 cuando lo publiqué abiertamente como cuento, en mi primera colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Quizás he sido injusto con ese texto; ahora me parece que pronostica y hasta fija la pauta de otros cuentos que de alguna manera me estaban esperando y en los que luego se basaría mi reputación como cuentista (1999:75-76).

Así, las grandes antologías de lo fantástico que jalonan este periodo comparten con las narraciones que consolidaron la voz narrativa de Borges un mismo sustrato conceptual, de manera que si éstas cimentaron su reputación como cuentista, aquéllas

harían lo propio con su fama de lector omnímodo. «Al fingir que el cuento ya había sido inventado, Borges reclamaba nuevamente los derechos de un lector, no los de un autor», apunta Monegal (1987:240), aserto que tanto vale para los cuentos como para las antologías, más si cabe aún. Las colecciones de cuentos de esta etapa que comparten espacio con las antologías son *Historia universal de la infamia* (1935), *El jardín de senderos que bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), en las que aparecerán los cuentos «que rápidamente lo colocan en un destacado sitio de la literatura latinoamericana y le abren las puertas a la consagración universal que llegaría años después» (Vaccaro, 2005:84). Las antologías, sin embargo, –salvo, quizás, la *Antología de la literatura fantástica*, cuyo impacto resultó considerable, siquiera como muestra pionera de una nueva literatura fantástica todavía por definir– sólo con el paso del tiempo han colocado a Borges, retrospectivamente, en el lugar que como lector ejemplar sin duda merece. A estas colecciones cabe sumar libros de ensayos como *Discusión* (1931), *Historia de la eternidad* (1936), *Nueva refutación del tiempo* (1947) y *Otras inquisiciones* (1952).

Monegal coincide con Vaccaro y con Pauls en la decisiva importancia de este segundo periodo que se inicia en 1930 para la construcción de la gran voz narrativa de Borges. Después de una primera etapa, desaparecido el «fervor que le convirtiera en apóstol del ultraísmo» (1987:209), Borges habría entendido que su poética sólo podía interesar a una «minoría privilegiada» (209):

El mismo Borges estaba algo inseguro sobre lo que debía hacer. Había llegado a comprender que la poesía nunca sería su principal preocupación ni su título perdurable para la fama. Aún estaba interesado por explorar las dimensiones de la realidad argentina, pero no sabía exactamente cómo encararlo. Para entonces debió haber entendido que si quería triunfar en la invención de una nueva escritura, tenía que inventar un nuevo tipo de lector. En ese preciso punto de su carrera literaria comenzó a colaborar en *Sur*, la revista fundada por Victoria Ocampo, que habría de convertirse durante las tres décadas siguientes en la más influyente publicación literaria de América Latina (209).

La revista *Sur*, pues, se convertirá en el gran espacio de construcción de ese nuevo lector que Borges requiere. De ahí que, tomando en préstamo el título de uno de los capítulos que Monegal dedica al autor argentino en su biografía literaria, se pueda denominar a esta segunda etapa de la cronología «La invención de un público»:



La mercancía que Borges ofreció a los lectores de *Sur* fue totalmente distinta [a la de Eduardo Mallea]. En lugar de ambiciosos ensayos sobre la vida y la cultura argentinas, publicó textos breves, oblicuos, sobre aspectos aislados y a veces triviales de la realidad de su país: un artículo sobre un poeta gauchesco olvidado y de segunda fila; otro sobre las curiosas inscripciones en los carros del mercado; una serie de reseñas muy breves sobre películas norteamericanas y europeas del momento. La ironía y el ingenio de Borges eran demasiado asombrosos, su deliberada selección de temas menores era demasiado intencionada. La mayor parte de sus lectores (y probablemente la misma Victoria) no se sintió lo bastante satisfecha. Pero lenta y firmemente se comenzó a formar un grupo de seguidores, una sociedad secreta cuyos miembros semejaban a aquellos secretos jóvenes provincianos de los que Valéry dijo a Mallarmé que estarían dispuestos a morir por él (214-215).

La búsqueda de un nuevo público que acogiera la peculiar poética narrativa de Borges tuvo, no obstante, una vertiente que Monegal no considera: las antologías. A esta época, como se ha dicho, pertenecen las grandes antologías de lo fantástico que forjarán, no de inmediato pero sí a la larga, la reputación del autor argentino como lector sin par. La primera de ellas, aquella que abriría fuego, por así decirlo, *Antología de la literatura fantástica*, sería publicada por la editorial Sur, precisamente, al igual que otra de las antologías de esta etapa, *Libro del cielo y del infierno*. De la misma manera que Borges andaba en busca de un nuevo público para sus narraciones, ¿no andaban las antologías en busca de un nuevo público también, de un nuevo lector a quien satisficiera el nuevo modelo de lo fantástico que proponía Borges? No parece arriesgado afirmar que así fue, que las antologías se inscriben en esta etapa que cubre los años 1930-1960 como parte de una misma voluntad por encontrar o, mejor dicho, inventar, un nuevo público, nuevos lectores que se desarrollaran en paralelo al desarrollo de un nuevo modelo narrativo, de un nuevo modelo antológico, de un nuevo modelo de lo fantástico hasta entonces desconocido. Parafraseando el título prestado de la biografía de Monegal, y con el foco puesto no sobre la parte creativa sino sobre la labor antológica llevada a cabo por Borges a lo largo de estos años, se podría denominar a esta etapa «La invención de un lector». Las antologías de Borges, documentos casi secretos de una personalísima poética de lo fantástico, supusieron el germen de un perfil lector original e inédito que encararía el género desde una no usada perspectiva, una perspectiva de lectura netamente borgeana. Las antologías de este período sentarán las

bases para atraer a una peculiar sociedad de lectores para quienes lo fantástico poco o nada tendrá que ver con la anquilosadísima percepción decimonónica del género. Como el mismo Borges dirá, años después, de los libros de Marcel Schwob, las antologías parecen compuestas «deliberadamente para los *happy few*, para los menos» (2011:312). Conviene retener, ciertamente, esta voluntad por parte de Borges de configurar un círculo de lectores elitistas, una por así llamarla aristocracia de lectores que saben dar con el tono justo a la hora de seleccionar y gozar de un texto. Hay mucho de esto en las antologías de literatura fantástica que compiló y la circunstancia, como se verá al comentar la siguiente etapa de la cronología, no resulta baladí.

La labor antológica de Borges conoce, a lo largo de esta segunda etapa, un nivel de producción y de calidad envidiable que lo consagra, más allá del género de lo fantástico, como uno de los grandes antólogos de la historia de la literatura o, si se prefiere, uno de los grandes lectores, tanto en el sentido hedonista del término como en el sentido *político*, esto es, como figura que selecciona y recopila material textual para reordenarlo según una perspectiva que remite a una determinada y determinante dirección estética, personal o colectiva, de la cual es índice la antología en cuestión. Al margen de las grandes antologías dedicadas a lo fantástico, es el periodo de las colecciones «El Séptimo Círculo» (1945-1953), dedicada al género policial, o «La Puerta de Marfil» (1946-1949), dedicada a la literatura general. También compiló, a lo largo de esta etapa, antologías líricas. Así, la *Antología clásica de la literatura argentina* (1937), en colaboración con Pedro Henríquez Ureña, o la *Antología poética argentina* (1941), en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Destacan, además, las dos series dedicadas al cuento policial, *Los mejores cuentos policiales*, publicados en 1943 y 1951 respectivamente, ambas en colaboración con Adolfo Bioy Casares, y algunas otras selecciones como *Prosa y verso de Francisco de Quevedo* (1948), en colaboración con Adolfo Bioy Casares, *El compadrito* (1945), en colaboración con Sylvina Bullrich o *Poesía gauchesca* (1955).

En cuanto a las revistas, las colaboraciones de Borges no se limitaron a lo publicado en *Sur*. También dirigió publicaciones como la *Revista Multicolor de los Sábados* (desde 1933) y los *Anales de Buenos Aires* (desde 1946), además de colaborar en *El Hogar* (desde 1936) y fundar, junto a Adolfo Bioy Casares, *Destiempo* (1936). En estas revistas pueden rastrearse ejercicios de carácter antológico o rasgos que con el tiempo acabarían por formar parte del *humus* que fermentaría el concepto de antología borgeano. Así, en la *Revista Multicolor de los Sábados* abundan las traducciones de

autores que formarán parte del canon de lo fantástico de Borges: Jack London, Gustav Meyrink, May Sinclair, Rudyard Kipling o Herbert George Wells, entre otros, aparecen en diversos números de la publicación. En muchos casos, los cuentos traducidos se incorporarán a las antologías, como ocurre en el caso de «Las sanguijuelas del tiempo» (7 de abril de 1934), de Gustav Meyrink, que reaparecerá, con nueva traducción, en uno de los volúmenes de «La Biblioteca de Babel», o «La sombra y los destellos» (14 de abril de 1934), que reaparecerá, también, en el volumen correspondiente a Jack London de dicha colección de lecturas fantásticas. Otros textos, escritos por el propio Borges, se incorporarán a la antología *Manual de zoología fantástica*. Es el caso, por ejemplo, de los textos titulados «El dragón» (23 de septiembre de 1933) o «El mito de los elfos» (4 de noviembre de 1933). Asimismo, fue en dicha publicación donde Borges tanteó uno de los recursos clave de su poética: el uso del pseudónimo: «Narrador oculto bajo pseudónimos que sólo dejaron paso al nombre verdadero cuando el escritor estuvo seguro de haber logrado lo que se había propuesto o había entrevisto allá, en sus tímidos comienzos» (1995:17), indica Irma Zangara, editora de una selección de colaboraciones de Borges para la mencionada publicación. «Un Jorge Luis Borges», añade a propósito del abundante uso que de los pseudónimos hizo el autor argentino en las publicaciones de la *Revista Multicolor de los Sábados*, «jugando con diferentes posibilidades en busca de sí mismo y de su destino de escritor» (22). La lista de pseudónimos a que se refiere es larga. Entre otros, Alex Ander, Benjamín Beltrán, Andrés Corthis, Pascual Güida, Bernardo Haedo o José Tuntar. Este temprano uso del apócrifo debe vincularse, de manera natural, a la posterior invención de autores y textos apócrifos, recurso capital de la poética borgeana patente en las antologías. Esta costumbre, tan abundante como fructífera, llevó a pensar a Bioy Casares –con quien Borges compartió la pasión por el apócrifo- en la ficticia posibilidad de un «libro apócrifo, potencial y acaso entretenido: *El juego de las atribuciones falsas o Autores y libros apócrifos en la obra de Borges y Bioy*» (2006:686). En *El Hogar*, por otra parte, Borges fue el responsable de una sección de naturaleza antológica, llamada «Guía de lectura: libros y autores extranjeros». Pero quizás sea en *Anales de Buenos Aires* donde se encuentre el ejercicio de naturaleza más netamente antológica del conjunto de publicaciones en las que el autor argentino colaboró. Se trata de la sección «Museo». Desde el mismo nombre, la sección se vincula con una de las metáforas conceptuales de más raigambre histórica referidas a la idea de antología u obra de carácter colectivo. En dicha sección, bajo el pseudónimo B. Lynch Davis y en colaboración con Adolfo Bioy Casares, Borges publicó textos de autores

verdaderos mezclados con textos apócrifos redactados por él mismo, por Bioy Casares o por ambos. Algunos de estos textos apócrifos acabarían por incorporarse a uno de los apartados de un libro posterior, *El hacedor*, bajo la misma denominación, «Museo», y pasarían a convertirse en piezas indispensables de la poética borgeana: «Del rigor de la ciencia», atribuido a Suárez Miranda, «Límites», atribuido a Julio Platero Haedo o «*Le regret d'Héraclite*», atribuido a Gaspar Camerarius, forman parte indisoluble del imaginario literario borgeano y cabe recordar, por ello mismo, que su publicación original se produjo en un contexto antológico, si bien sólo cobraron una significación mayor tras su inclusión en el mencionado libro. En relación a la sección «Museo» de *Anales de Buenos Aires*, Monegal apunta la importancia de dichos textos:

Entre muchos textos atribuidos a verdaderos autores y verdaderas obras, Borges colocó por lo menos seis que eran suyos. No fue hasta la publicación de un volumen que alternaba textos suyos en prosa y verso, titulado *El hacedor* (1960) –donde también aparecía una sección titulada «Museo»–, cuando reconoció la paternidad de algunos de sus textos más brillantes e irónicos. [...] Perdidas entre los textos ingeniosos y extraños del «Museo» de *Los Anales*, esas dos líneas [las de *Le regret d'Héraclite*] significaban poco; incluidas al final de un libro que contenía algunos de sus textos más personales, esos versos adquieren otro sentido (1987:360).

Precisamente este libro, *El hacedor*, publicado en 1960, cierra la segunda etapa de la cronología borgeana y, en este sentido, ha de emparentarse con el libro que, de alguna manera, la abre, *Historia universal de la infamia*, publicado en 1935, aunque muchos de los textos que lo integran habían visto la luz anteriormente en las páginas de la *Revista Multicolor de los Sábados*. Además de servir como principio y final del periodo que abarca la construcción de la gran voz narrativa borgeana, ambos libros comparten una más que evidente naturaleza antológica que permite situarlos, cuando mínimo, junto a otros ejercicios de carácter colectivo de esos mismos años. Basta con leer ambos libros para percibir en ellos tal afinidad: el hecho de acumular elementos dispares cuya heterogeneidad redundaba en placer, el *afantasmamiento* del autor en lector y hasta en traductor o la refundición en beneficio propio de textos ajenos. Así lo entiende también la profesora Annick Louis, quien en una nota a su reflexión sobre el concepto de antología como género literario en la que «el compilador copia, traduce a veces, y en algunos casos, recorta el texto», advierte sobre «el parentesco entre el

antólogo y el *scriptor* borgiano tal como aparece en *Historia universal de la infamia*» (2001: 418). Así pues, pueden considerarse ambos libros tanto colecciones de cuentos y poemas como posibles antologías. El mismo Borges pone a los lectores sobre la pista de su verdadera naturaleza. En el prólogo a *Historia universal de la infamia* declara sin prejuicios que a propósito de los ejemplos de magia que cierran el volumen no tiene más derecho que «los de traductor y lector» para añadir, a continuación, una de las más hermosas defensas del lector como especie en extinción: «A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores» (2005:289). Y en el epílogo a *El hacedor* define el libro así: «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» (2005:854). La referencia a las misceláneas renacentistas y barrocas, los conceptos de lector, autor y traductor, el acento puesto en la enumeración dispar. Todos los elementos, en fin, que convergen en la definición de antología. «Si es bueno», comentaría Borges a propósito de *El hacedor*, «será porque es un libro que se hizo solo. No tiene rellenos. Ninguna parte en él fue escrita con el propósito de formar un libro; el libro resultó de reunir páginas escritas por un impulso espontáneo» (Bioy Casares, 1996:728), método de composición que parece cuadrarle, igualmente, a toda antología, y del que, precisamente, deriva en gran parte el peculiar sabor a vaivén que las define. Asimismo, ambos libros presentan secciones de carácter colecticio. Mientras que en el primer caso, la sección «Etcétera» recopila una serie de breves textos heterogéneos sobre los que el autor declara no tener otro derecho que «los de traductor y lector» (Borges, 2005:289), en *El hacedor* aparece la ya mencionada sección «Museo», que compila piezas dispersas aparecidas con anterioridad en la sección homónima de la revista *Anales de Buenos Aires*.

Es en este periodo, asimismo, cuando empieza a forjarse la fama internacional de Borges, especialmente gracias a la recepción y valoración que de sus obras tiene lugar en Francia, con la traducción de «La lotería en Babilonia» y «La biblioteca de Babel» en *Lettres Françaises*, en 1945, o de *Ficciones* en la colección «La Croix du Sud», en 1951, ambas a cargo de Roger Caillois. Paralelamente, empieza a forjarse, también, la figura de un Borges que trasciende lo literario para redimensionarse en personaje público, en voz pública que pontifica sobre los más variados temas. «Desde mediados de la década del cincuenta», señala Vaccaro, «Georgie había empezado a convertirse en Borges, ese personaje célebre al que se consideraba referente cultural y que era asediado

para que respondiera preguntas que excedían el ámbito de la literatura», y añade que «a comienzos de 1958», por ejemplo, «hablaba asiduamente por Radio del Estado en una hora de opiniones políticas» (2005:113). Es por todo ello por lo que Juan Carlos Ghiano considera crucial un libro como *Antología personal*, publicado en 1961. Ghiano considera que la *Antología personal* de 1961 es quizás la obra más rentable a la hora de abordar un análisis de la personalidad literaria de Borges por cuanto la selección llevada a cabo en la misma se constituye en punto de inflexión y autoexpresión, en medio para la construcción de un delimitado modelo de autor que Borges quiso fijar como propio justo en un momento de su vida en que concluía la etapa de consagración narrativa y daba comienzo la etapa de consagración pública. «Mis preferencias han dictado este libro», advierte Borges en el prólogo a dicha antología, y añade: «Quiero ser juzgado por él, justificado o reprobado por él, no por determinados ejercicios de excesivo y apócrifo color local que andan por las antologías y que no puedo recordar sin rubor» (1961:7). El estudio del contenido de la antología, significativamente organizado sobre el eje reflexivo del ensayo *Nueva refutación del tiempo* de 1947 revela, para Ghiano, la intención de Borges de substraerse al tiempo, entendido tanto como concepto metafísico que acaba por aniquilar toda existencia como sucesión cronológica en la que toda vida se inserta en convivencia común con un orden histórico coetáneo. Esto es, el tiempo en sus abstractos emblemas poéticos de río, fuego y tigre, pero también en los emblemas políticos y sociales de la Argentina de las décadas de 1940 y 1950:

Una doble desgracia -realidad del mundo y realidad del hombre que la asume- aclara y relaciona los textos seleccionados; la presencia del escritor, que se pregunta a sí mismo y consulta a sus autores predilectos, elude las turbaciones del ánimo, el impulso exclamativo y el apóstrofe, para apoyarse en la inteligencia, la más humana de las facultades (Ghiano, 1963:71).

Así, el estudio del contenido de la *Antología personal* de 1961 aporta una serie de indicios que, reunidos, conforman el posible retrato oblicuo de la personalidad humana y literaria del Borges de este periodo:

El Borges preferido por su autor no es el escritor amigo que se busca para compañía entrañable, sino el literato de la inteligencia y del rigor, el mayor estilista actual de la lengua española. Si el despojo de las notas regionales y el equilibrio de los elementos que confluyen en la creación literaria son los predicados

de un clásico contemporáneo -un Valéry, un Eliot-, Borges representa en la América española esa categoría. Lección de rigurosa vigilancia entre quienes trasladan a sus páginas el caos circundante, prolongándolo como sectarios; rechazo, a la vez, del barroquismo decorativo y del romanticismo desorbitado que cargan la expresión de nuestro Continente (1963:87).

La tercera y última de las etapas de la cronología resultará de la suma de ambos perfiles. Por un lado, el Borges autoconsciente que señala Ghiano. Por otro, el Borges que, como señala Vaccaro, empieza a cosechar las primeras muestras del unánime y masivo reconocimiento de que será objeto en años posteriores. El periodo que media entre los años 1960 y 1986 supondrá, en efecto, la consagración de un Borges que desde la plenitud cosecha los frutos de un magisterio literario que lo convertirá, además, en una notoria figura pública, en una especie de referente que dará lugar a lo que se podría denominar una *marca Borges*. Dos hechos marcan este periodo final. La obtención del premio Formentor, en 1961, y el número especial que le dedica la revista *L'Herne*, en 1964. Suponen el doble espaldarazo definitivo para la consagración literaria y pública de Borges. Así resume Vaccaro esta etapa:

Con la obtención del premio Formentor, lauro que compartió con el escritor irlandés Samuel Beckett, en 1961, comienza su fama a nivel internacional. Los gobiernos de todos los países lo condecoran: prestigiosas universidades le otorgan el título de Doctor Honoris Causa. A excepción del premio Nobel recibe todos los galardones literarios, incluido el premio Cervantes, el más importante de nuestra lengua. En estos años logra aunar de forma magistral su estilo lírico y su voz narrativa, y se editan libros de relatos y de poemas. No sólo el mundo occidental se ocupa de su obra: es traducido al ruso, japonés, chino y coreano. Los críticos más prestigiosos resaltan las virtudes de su literatura, y Harold Bloom lo incluye en su Canon Occidental ubicándolo entre los más importantes escritores de la historia, a la par de Shakespeare, Cervantes o Kafka. Su prestigio, lejos de extinguirse, se acrecienta año tras año y desde distintas ciencias es estudiado con admiración y respeto (2005:119).

A este periodo pertenecen las colecciones de narrativa *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975) y *La memoria de Shakespeare* (1983), así como los poemarios *El otro, el mismo* (1964), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985). También es la época en que se publican

libros misceláneos que recogen parte de su obra anterior o conferencias en las que el autor argentino expone algunos de los temas capitales de su pensamiento y poética. Es el caso, por ejemplo, de selecciones de su obra no narrativa ni lírica, como la selección *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), de libros de conferencias como *Borges oral* (1979) o *Siete noches* (1980) o de libros de diálogos como *Borges el memorioso* (1982), donde se reúnen las conversaciones que mantuvo con Antonio Carrizo. También es el momento de los libros más personales, más íntimos, como el ejercicio memorístico originalmente publicado en inglés *Autobiographical Essay* (1970) o el libro de viajes junto a María Kodama *Atlas* (1984). Así resume Borges esta etapa:

La fama, como la ceguera, me llegó gradualmente. Yo no la había esperado y nunca la había buscado. Néstor Ibarra y Roger Caillois, que en la década de 1950 audazmente me tradujeron al francés, fueron mis primeros benefactores. Sospecho que su trabajo de adelantados fue el que preparó el camino para el premio Formentor que compartí con Samuel Beckett en 1961, porque hasta el momento en que publiqué en francés yo era prácticamente invisible, no sólo en el exterior, sino en mi país, en Buenos Aires. Como resultado de ese premio, mis libros se diseminaron de la noche a la mañana por todo el mundo occidental (1999:95).

Monegal define esta tercera etapa como «El nacimiento de “Borges”», una definición que claramente puede y debe vincularse a la aparición y consagración de la mencionada *marca Borges*. Esto es, la consagración de una perspectiva, un enfoque, un tono y, en definitiva, una voz específicamente identificable con la perspectiva, el enfoque, el tono y la voz de Borges. Algo perfectamente reconocible que, como tal, es susceptible de convertirse en el legítimo reclamo intelectual o comercial en que, de hecho, ha acabado por convertirse, en convivencia no siempre fácil con el Borges de siempre, que no pocas veces se ha visto un tanto ensombrecido por todo aquello que rodea al nuevo Borges. «Al convertirse en “Borges”», apunta Monegal, «Borges se ha aniquilado definitivamente a sí mismo. En cierto sentido, ha cesado finalmente de importar» (1987:396). Y añade que el premio Formentor:

[...] fue también el comienzo de la vida de “Borges” y, en consecuencia, el fin de la vida privada de Borges. A partir de entonces, “Borges” dominó por completo. Lo que quedó a Borges fueron las migajas, las sobras, los residuos. A partir de entonces, “Borges” amplió su territorio cada vez más, mientras Borges era empujado a la periferia. Fue “Borges” quien visitó universidades



norteamericanas, obtuvo un premio literario tras otro, fue tema de libros y tesis, fue agasajado universalmente y se convirtió en gurú para miles de jóvenes en por lo menos tres continentes. El otro Borges (es decir, Borges) ha ido retrocediendo lentamente hacia la nada. [...] En Parma o en Jerusalén, en Dublín o en Madrid, Borges fue entrevistado hasta el aturdimiento, fue agasajado y aclamado, fue rodeado y hasta abrumado por la adulación. En todos lados se prestó pasivamente a ese culto público, sufrió estoicamente a entrevistadores que eran pelmas o analfabetos, se evadió de un *cocktail party* tras otro. Delgado, frágil, tan blanco que a la distancia se hacía difícil saber si estaba de pie o si realmente flotaba, Borges parecía hecho de acero: incansable, incapaz de aburrirse. Lo aceptaba todo. Su imagen pública ya no le pertenecía, y él se dejaba hacer como si las cosas le ocurriesen al otro, a “Borges” (396-397).

Es en este contexto de una *marca Borges* reconocible como marca de prestigio en el que deben ubicarse y entenderse las antologías de la literatura fantástica que el autor argentino realizó a lo largo del periodo: *Libro de sueños* (1976), «La Biblioteca de Babel» (1977-1985), *Libro de las visiones* (1980) y *Libro de las ruinas* (1997). Se trata de antologías confeccionadas a rebufo de la fama internacional de un Borges consagrado como gurú de lo fantástico, como invencible lector de lectores. Una fama que el editor Franco Maria Ricci supo rentabilizar en la serie de impecables colecciones que, en cierto modo, culminan aquella búsqueda de un lector minoritario, de una aristocracia intelectual, de la perspectiva elitista del género a la que se ha hecho referencia anteriormente. El nombre de Borges ya es, en estas antologías finales, la piedra filosofal que transmuta en oro literario cualquier texto que toca. Opera a la manera de los viejos alquimistas. Son selecciones que no surgen, como las anteriores, de proyectos personales o de la necesidad de verter en antologías las lecturas acumuladas durante años, sino que tiene su razón de ser en los encargos de editores que anhelan vincularse al prestigio de la *marca Borges*. En este sentido, cabe recordar que la editora de *Libro de sueños*, Torres Agüero, fue la misma que, unos años antes de la publicación de dicha antología, propuso a Borges unas nunca realizadas memorias, tal como señala Bioy Casares en la entrada de su diario correspondiente al 31 de enero de 1975. Al mismo periodo pertenecen los ejercicios antológicos *Prosa y poesía de Almafuerte* (1961), la dirección de la colección *Centuria* (1961), en colaboración con Adolfo Bioy Casares, la *Nueva antología personal* (1969), *El matrero* (1970), la *Breve antología anglosajona* (1978), en colaboración con María Kodama o, por último, las lecturas seleccionadas de la «Biblioteca Personal Borges» (1985-1986).

Hasta aquí, pues, este sucinto comentario de la cronología cuyo propósito no es otro que patentizar dos realidades. Por una parte, constatar la incesante labor que como antólogo Borges desarrolló a lo largo de su vida. En el caso del autor argentino, leer y seleccionar textos es una verdadera respiración natural. Tercer antólogo vocacional, el apasionado y apasionante creador de tantas y tan gratas guías de lectura. Por otra, la parcelación de la cronología en tres etapas claramente diferenciadas permite una eficaz parcelación paralela de las antologías que, hasta el momento, no ha sido advertida por la crítica, a pesar de que comparten las mismas características. Así, en la tercera etapa, las antologías han de leerse, como el resto de la producción de Borges, a la luz de la así denominada *marca Borges*, esto es, desde la perspectiva de un Borges consagrado por la crítica que impone su voz en todo aquello que escribe y en todo aquello que comenta o lee. En la etapa inmediatamente anterior, la construcción de la gran voz narrativa del autor argentino, que fructifica en sus más significativas colecciones de cuentos, también hará lo propio, desde la perspectiva de la lectura, en la composición de sus antologías más significativas, aquéllas que asumen un mayor riesgo tanto en la estructura formal como en los contenidos. Es la etapa de las *antologías creativas*, que buscan, en paralelo a la búsqueda de un nuevo modelo de ficción, un nuevo modelo de lector. La primera etapa, por último, es, por así decirlo, una etapa *pre-antológica* en la que se da, no obstante, el fermento de dos cuestiones capitales que contribuirán a la configuración de la poética borgeana de la antología, como son el debate entre centro y margen, cierta apropiación conceptual de la literatura menor y la decisiva incorporación del paseo como herramienta de trabajo. Prueba fehaciente de la pasión con que Borges se volcó en el fenómeno antológico es la lista de antologías frustradas que proyectó, solo o en colaboración, y que no llegaron a publicarse. Dichas antologías, no por frustradas resultan menos jugosas, conforman un conjunto de selecciones que dejan entrever tanto los intereses personales de Borges como imaginar imposibles ediciones de libros que habrían hecho las delicias de cualquier lector. ¿Qué decir de una antología del doble como motivo de lo fantástico? «Trabajamos en el índice de una posible antología de *dobles*», indica Bioy Casares en 1971; y, a continuación, añade, en una significativa declaración de lo mucho que a Borges le interesaba el tema: «Borges recuerda una veintena de textos en que aparecen *dobles*; yo, dos» (Bioy Casares, 2006:1456). ¿Es más lamentable la *pérdida* de esa antología o la de una colección de ficciones científicas proyectada en 1953? «Voy a Emecé, donde propongo, en nombre de Borges, una colección de *science fiction*. Qué lecturas nos esperan» (102), apunta un entusiasmado

Bioy Casares. Entre las antologías frustradas de Borges figuran proyectos curiosos que limitan con cierto tono extravagante de lector desaforado. Así, la antología de *cuentos representativos* proyectada por Borges en 1956, donde «cada cuento debería tener lo esencial de un país; sería como un homenaje a ese país. El cuento francés podría ser *El duelo* de Conrad» (241); una antología de epitafios comentados, proyectada por Borges en 1968, proyecto al que Bioy Casares objeta que «diez páginas sobre epitafios pueden ser muy ricas. Un libro entero me parece fúnebre» (1231); una irónica antología de escritores justamente olvidados, en 1970 (1309); una antología del amor, en 1965 (1060); una antología de cuentos extraños, proyecto en el que ambos trabajaron desde 1961 y que seguía vivo en 1981 (744, 1551). Asimismo, entre los proyectos figuran antologías dedicadas a autores por los que Borges siempre sintió una especial debilidad. Son los casos de las antologías que se habrían dedicado a personajes como Mauthner y Voltaire, proyectadas en 1977 (1509); a Macedonio Fernández, proyectada en 1960 (703); a Rubén Darío, proyectada en 1968 junto a Ricardo Molinari (1233). Más interesantes, si cabe, habrían resultado las antologías que Borges planeó junto a Bioy Casares para seleccionar los que, a juicio de ambos, constituían los mejores cuentos de una serie de autores cuya influencia en la carrera como escritor y, sobre todo, como lector, de Borges, están fuera de cualquier duda. Se trata de antologías dedicadas a las figuras de Stevenson, Kipling, Thomas de Quincey y Henry James. Las antologías dedicadas a Kipling y Stevenson iban a ver la luz, en principio, en la editorial universitaria EUDEBA. En 1958, habían preparado sendos índices. En el caso de Stevenson, la selección conjugaba cuentos («Markheim» o «El diablo en la botella»), ensayos («Un capítulo sobre sueños» o «Pulvis et umbra») y algunas de las fábulas (un texto referencial para Borges, aparecido previamente en la antología *Cuentos breves y extraordinarios*, «Fe, alguna fe y ninguna fe»). En el caso de Kipling, recurrieron a un criterio de selección que excluyó alguno de los cuentos que habían elegido «por considerarlo difícil de traducir» (470), en referencia a «Aurora malograda». Ambos índices dan cuenta de las preferencias de Borges en cuanto a dichos autores. A la larga, muchos de los textos seleccionados y no publicados acabarían por aparecer en alguna de las muchas antologías que llevó a cabo. Los cuentos de Kipling que aparecen en el índice acabaron por integrarse en su mayoría, en una antología editada en España por Siruela bajo el título *Diez narraciones maestras*<sup>104</sup>. Para Henry James también se preparó un índice de

---

<sup>104</sup> Kipling, R., *Diez narraciones maestras*, Madrid, Siruela, 1999.

cuentos, que incluía piezas que Borges reivindicó a lo largo de su obra, como «La humillación de los Northmore», por ejemplo, «que constituye quizá la obra maestra de Henry James en el cuento» (Borges, 2001:95). En principio, la antología de Henry James, junto a las antologías recuperadas de Kipling y Stevenson —una vez frustrada la posibilidad de publicarse en la editorial universitaria EUDEBA— iban a formar parte de una biblioteca de la literatura universal dirigida por Borges y Bioy Casares para la casa Stocker. El proyecto no prosperó y, en su lugar, ambos dirigieron, para la mencionada editorial, la «Colección Centuria» entre 1962 y 1963. Una entrada del diario de Bioy Casares da la medida de Borges en lo que a criterios de selección se refiere: «Deja una lista de libros, para una probable biblioteca universal, que publicarían unos señores Stocker. Incluye libros excesivamente arduos y no universales: sobre sufismo, sobre la cábala, sobre *Eddas* y sagas». A continuación, añade: «Tiene una aversión puritana por los libros fáciles» (727). En el juicio de Bioy Casares, parece resurgir con fuerza esa idea de un lector minoritario, elitista, en cierto modo aristocrático, al que se ha hecho alguna referencia anteriormente. Un modelo de lector exquisito al que estarán destinadas las lecturas seleccionadas por Borges en las sucesivas antologías que compiló. El proyecto de una biblioteca universal —esta vez, hecha a medida de las exigencias de Borges— se plasmaría, años después, en la colección llamada «Biblioteca Personal Jorge Luis Borges», que se publicaría entre 1985 y 1986, cuando la muerte del autor argentino la dejó inconclusa. La antología de Thomas de Quincey iba a ser publicada por la editorial Timerman. En 1976, Borges y Bioy Casares ya habían preparado el índice para la así titulada *Breve Suma de De Quincey*. En 1977, el editor Jacobo Timerman fue secuestrado por el gobierno militar argentino, que clausuró su diario, *La Opinión*. El hecho, ocurrido el 15 de abril, resultó totalmente inesperado para ambos autores. El propio Bioy Casares, sólo un día antes, el 14 de abril, registraba la siguiente entrada en su diario: «Trabajamos en un primer borrador del prólogo para la *Breve Suma de De Quincey* que publicará Timerman» (1509). En 1979, la editorial Fraterna recogería el proyecto con el propósito de incluir la antología en una serie, bajo el título de *Nuestro De Quincey*, a la que se pretendía añadir las viejas antologías de Stevenson y Kipling, bajo los respectivos títulos de *Nuestro Stevenson* y *Nuestro Kipling*. Además de las antologías dedicadas a autores, también se planearon otras dedicadas a géneros. Una segunda serie de la *Antología de la literatura fantástica*, por ejemplo, en cuyo índice habrían estado trabajando a lo largo de 1953. En el prólogo a la primera serie de la *Antología de la literatura fantástica*, los antólogos habían anticipado esta posibilidad, al

declarar: «Nos queda material para una segunda antología de la literatura fantástica» (Borges, Ocampo, Bioy Casares, 1989:12). También se habían proyectado, a propuesta de Borges, una antología de la poesía épica para la editorial Columba, en 1964, una antología de la poesía española para la editorial Emecé, en 1954 –antología que Carlos Frías aceptó editar en 1960 pero que en 1965 seguía inédita-, una antología de cuentos argentinos a propuesta de Thomas di Giovanni, en 1969, quien exigió que la compilación debía incluir, forzosamente, «cuentos nuevos» (Bioy Casares, 2006:1284) y, finalmente, una selección de lecturas para una colección llamada «La Flecha de Zenón». Otro proyecto, del que da cuenta Daniel Martino, el secretario personal de Adolfo Bioy Casares, llama especialmente la atención, menos por lo que supuso en sí que por lo que parece insinuarse respecto de una de las personas que colaboraron en él. Se trataba de una nueva antología de cuentos fantásticos que Borges y Bioy Casares iban a publicar a propuesta de Alberto Manguel, quien en tiempos fuera uno de los *lectores a domicilio* que asistió al Borges ciego y que, con el correr de los años, se convertiría en un prestigioso antólogo y ensayista. Así resume Martino lo sucedido:

Para este *Handbook of Fantastic Literature*, Borges y Bioy escribieron un prólogo y prepararon un índice. En marzo de 1980 Manguel les comunicó que el libro sería editado por Lester & Orpen Dennys de Toronto, a principios de 1981. Finalmente, en 1983 Manguel publicó en dicha editorial, bajo su exclusiva autoría, la antología *Black Water*<sup>105</sup> (Bioy Casares, 2006:1528).

La notoria cantidad y calidad de las antologías hasta aquí reseñadas certifican la incesante vocación de antólogo de un Borges que, solo o en colaboración, siempre se acogió a la validez de un formato que encajaba a la perfección con una poética personal que se correspondía con los presupuestos de la estética de la lectura. La lectura y selección de textos, en Borges, no parecen ocupaciones subalternas a la de creador sino actividades paralelas que reclaman la misma pasión, la misma *ética*. Las antologías, por el número y por la continuidad, parecen indicar, asimismo, que para Borges, el hecho de leer sólo tenía sentido pleno si se prolongaba, más allá de lo personal, hacia el espacio de lo antológico. Esto es, la lectura y el lector no como etapa final de un texto, sino como paso previo a su difusión mediante selecciones colectivas que lo pusieran al alcance de otros lectores, y así sucesivamente. La antología, pues, como parte de un

---

<sup>105</sup> *Black Water: The Book of Fantastic Literature*, editada en España por Alianza Editorial en 1999 con el título de *Aguas negras*.

proceso de lectura ecuménica. Leer, en el caso de Borges, parece implicar la necesidad de decidir si el texto leído es susceptible o no de formar parte de una recopilación. La antología se entiende como el criterio de calidad de un texto. La idea de ser o no ser *antologable* se convierte en el marchamo de calidad que eleva un texto sobre los otros en la memoria personal de cada lector. El hecho de seleccionar, en fin, como el epílogo de toda lectura.

4.3. *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA*<sup>106</sup>. Existen dos ediciones de esta antología. La primera fue publicada en Buenos Aires, en la editorial Sudamericana, en 1940<sup>107</sup>, como el primer volumen de la colección «Laberinto». La edición consta de un prólogo –firmado por Bioy Casares y fechado en Buenos Aires en 1940- y de cincuenta y cuatro textos precedidos de notas que informan de manera sucinta sobre la vida y la obra de cada uno de los autores seleccionados e incorporan, de forma eventual, breves comentarios de los antólogos. La segunda edición también fue publicada en Buenos Aires, en la editorial Sudamericana, en 1965, como número cien de la colección «Piragua». Consta del prólogo de la primera edición, de una postdata –firmada por Bioy Casares y fechada en Rincón Viejo, Pardo, el 16 de marzo de 1965- y de setenta y siete textos igualmente precedidos por las mencionadas notas.

Balderston (2004) señala la menor difusión que ha conocido la edición de 1940 frente a las sucesivas reimpressiones de la edición de 1965, hecho que en no pocas ocasiones ha contribuido a la identificación de la *Antología de la literatura fantástica* con la segunda edición. En este sentido, se debe puntualizar que las ediciones se diferencian en cuatro aspectos: la organización de los índices, los cambios de título de los textos, la modificación de las notas y la incorporación de nuevos autores.

El índice de la primera edición responde a una particularísima *dispositio* en la que los diferentes textos se enlazan entre sí a partir de sutiles nudos temáticos que configuran una compleja trabazón textual. El índice de la segunda edición opta, en cambio, por la ordenación alfabética. Los cambios de título afectan exclusivamente a los textos fragmentarios. En la primera edición, simplemente se indica la obra de la cual han sido extractados los fragmentos, mientras que en la segunda edición, los antólogos

---

<sup>106</sup> Para el contenido de la antología, ver «Apéndice: índices de las antologías».

<sup>107</sup> Daniel Martino (2006), secretario personal de Bioy Casares, rectifica la fecha, al asegurar que la antología apareció en 1941 aunque aparece falsamente fechada en 1940. En todo caso, la antología estaba impresa y pendiente de distribución el 24 de diciembre de 1940.

los titulan libremente, dando pie a un juego muchas veces irónico entre título y texto que aporta una vertiente lúdica y creativa de la que carece por completo la primera edición. El insólito índice trabado de la primera edición y los títulos de los textos fragmentarios de la segunda edición guardan relación con dos de los rasgos constitutivos de la poética borgeana: la tensión entre los conceptos de parte y todo y los procesos de reescritura. Ambos han sido analizados en el capítulo anterior, por lo que aquí se prestará atención a los aspectos particulares de cada antología y se incidirá sólo en aquellos rasgos que revisten importancia dentro del propósito general del capítulo, que no es otro que la caracterización de una perspectiva borgeana de lo fantástico. Es el caso, un tanto anecdótico si se quiere, de las modificaciones que sufren algunas de las notas que preceden a los textos. Sirva de ejemplo la nota referida al propio Borges, que en la segunda edición se limita a un escueto «Nacido en Buenos Aires. Autor de:» pero que en la primera edición denota un evidente regusto a burla –un resabio de aquella lúdica vanguardia a la que el autor estuvo adscrito en tiempos, se diría- cuando se lee lo siguiente: «Escribe en vano argumentos para el cinematógrafo».

Menos anecdótico, sin embargo, es el tema de los autores incorporados a la segunda edición, por cuanto se vincula con la voluntad de proponer y difundir un nuevo modelo de lo fantástico:

En este sentido, el juego de apariciones y desapariciones que se produce entre la primera y la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* resulta particularmente interesante. Entre los autores que se incorporan, hay varios escritores argentinos e hispanoamericanos como Cortázar, Bianco, Elena Garro, H.A. Murena, Juan Rodolfo Wilcock [...], Bioy y Silvina; se agregan además otros relatos de autores ya presentes, como Borges. Estos autores enfatizan el desarrollo y la difusión, en Hispanoamérica, de una literatura fantástica de características específicas, fuertemente marcada por la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*. [...] al mismo tiempo, la antología proporcionará un marco de acción y afianzará una orientación determinada del género (Louis, 2001:419).

Los casos de María Luisa Bombal, Manuel Peyrou y José Bianco requieren una explicación. Los dos primeros figuran en la edición de 1940 con los cuentos «Las islas nuevas» y «La noche incompleta», respectivamente. Sin embargo, en la edición de 1965 no aparece Bombal pero sí Peyrou, aunque con un cuento diferente, «El busto». Del cuento de Bianco, «Sombras suele vestir», se sabe que había sido pensado para figurar

en la primera edición pero que por problemas de plazos no pudo ser entregado a tiempo y hubo de incluirse en la segunda edición, de manera que puede considerarse, junto a Bombal y Peyrou, parte de la nómina de autores hispanoamericanos que figuran en la edición príncipe: Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Santiago Dabove, Jorge Luis Borges, Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta. Ahora bien, esta nómina, ¿responde a algún criterio de selección o es mero azar? No parece razonable admitir la intervención del azar en la primera edición de la antología. Como se ha señalado repetidamente, se trata de un verdadero artefacto literario conscientemente armado. Basta con repasar la arquitectura ingeniosísima del índice para advertir el cuidado con el que fue pensada y construida. Así pues, la nómina de autores hispanoamericanos debe entenderse como manifestación de una voluntad específica: listar un catálogo de autores contemporáneos de la antología o inmediatamente anteriores que representan un modelo de lo fantástico específico. Una selección de lector francotirador que espiga, entre coetáneos y autores del pasado reciente, una serie de cuentos que presentan características constitutivas de un modelo de lo fantástico distinto al modelo imperante por entonces. Phillips-Lorenz (2003), Martínez (2011) y Abraham (2013) han trazado sendos panoramas críticos que explicitan el estado de la literatura fantástica argentina e hispanoamericana durante el siglo diecinueve y principios del veinte, con especial atención a las manifestaciones del género que se dieron en épocas tan dadas al ejercicio de lo fantástico como fueron el Romanticismo y el Modernismo. Las muestras antológicas que acompañan a estos estudios ejemplifican el modelo que la *Antología de la literatura fantástica* pretendía superar o por lo menos reorientar en una dirección diferente. Ahora bien, ¿qué tienen en común los textos de los autores seleccionados para la edición de 1940? Siempre resulta dificultoso deslindar la labor que realiza cada uno de los autores que participan en una obra de tipo colaborativo, por cuanto la propia naturaleza de dichas obras implica necesariamente la disolución, siquiera parcial, de la autoría individual en favor de una autoría común. En este sentido, la elección de los textos de autores sudamericanos seleccionados para la edición de 1940 parece perfilarse como responsabilidad de Borges. Basta repasar algunas de las opiniones que el autor argentino manifestó sobre los mencionados autores para constatar que todos ellos, a su juicio, compartían una misma virtud: el afán de rigor en la construcción narrativa asentado en la idea de un orden y de un estilo límpido. Al reseñar la novela corta «Las ratas», de Bianco, en enero de 1944, en la revista *Sur*, por ejemplo, afirma:



Ha primado hasta ahora en la formación de las novelas argentinas el influjo de la literatura francesa; en este libro (como en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares) prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y límpida. [...] Obras como ésta de José Bianco, premeditada, interesante, legible –insisto en esas básicas virtudes– prefiguran tal vez una renovación de la novelística del país (2011:641).

Asimismo, señala el valor de *Las fuerzas extrañas* (1906), colección de cuentos de Lugones que prescindió de cuanto musical y decorativo tuvo el Modernismo como escuela para entregar una serie de cuentos escritos en el «estilo severo» (131) que les convenía para tornarlos verosímiles, además de aprovechar sabiamente el influjo de Poe y Wells que otros, en la misma época, no supieron hacer propio. De uno de los cuentos que integran la mencionada colección, «Yzur», afirma: «el primer cuento fantástico, no sólo cronológicamente, lo cual es de escasa importancia, sino también estéticamente, de la literatura argentina» (2003:200). En el prólogo a una selección de cuentos de Dabove, elogia la narración «Ser polvo», por considerar que se trata de «un relato fantástico pero tan convincente es su ejecución que lo aceptamos como real, cada vez que lo leemos. Es como toda buena literatura, una confesión; Santiago lo escribió porque se sentía íntimamente polvo» (2003:213). En otro prólogo, esta vez a una selección de relatos de Peyrou, afirma de dicho escritor que «profesó el arte hoy casi perdido de urdir curiosos argumentos y de narrarlos de un modo lúcido, con sentencias claras y eufónicas» (2003:237). En agosto de 1938, en la reseña que escribió para *Sur* de «La amortajada», de Bombal, refiere la excelencia del rigor técnico con que la autora ha sorteado las trabas impuestas por lo insólito del prodigio que narra:

María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir: el velorio de una mujer sobrenaturalmente lúcida que en esa visitada noche final que precede al entierro, intuye de algún modo –desde la muerte– el sentido de la vida pretérita y vanamente sabe quién ha sido ella y quiénes las mujeres y los hombres que poblaron su vida. [...] Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible. [...] Creo asimismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H.G. Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses el manuscrito original de *La amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas

estaban infaliblemente salvados los disyuntivos riesgos infalibles que yo preví (2011:518).

Para, a continuación, definirlo como un libro de «oculta organización eficaz» (519). De los otros dos textos de escritores sudamericanos seleccionados para la edición príncipe, no destacará el rigor de la construcción, pero incidirá, no obstante, en dos rasgos que resultan tanto o más representativos de su modelo narrativo. De Macedonio Fernández, subrayará el trasfondo metafísico de su obra. Del texto de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, por su parte, que, «como tantas narraciones fantásticas de la más novedosa actualidad», es un «juego con el tiempo» (2001:131), asociando de esta manera la preocupación por los temas metafísicos con la idea de modernidad. De esta sucinta serie de juicios sobre los autores seleccionados para la edición de 1941 se desprenden dos conclusiones. En primer lugar, que para la época en que Borges compuso junto a Ocampo y Bioy Casares la antología, tenía en mente un modelo narrativo vinculado a la idea de un artificio literario rigurosamente construido. En segundo lugar, que valoraba en mucho la inclusión, en un relato, de componentes relacionados con cuestiones de índole filosófica como síntoma de contemporaneidad. Si se acepta la responsabilidad de Borges en la elección de los citados autores –tal como, por otra parte, parece confirmar la coherencia valorativa de las opiniones hasta aquí mencionadas- no resulta arriesgado asegurar, entonces, que la deficiencia del modelo decimonónico de lo fantástico contra el que la *Antología de la literatura fantástica* se postulaba como nuevo modelo es, por encima de todo, una deficiencia de orden técnico, menos que temático. Mediante una deliberada selección de textos, Borges pretende reaccionar contra aquello que de anquilosado, fosilizado, tumefacto e hipertrofiado había en los modos narrativos que resultaban del Romanticismo, el Realismo y el Modernismo finisecular, en comparación con el cual propone un modelo narrativo riguroso en cuanto a construcción y depurado en cuanto a estilo que, además, incorporaba fugas especulativas sobre cuestiones muy vinculadas a intereses filosóficos. Cabe puntualizar, no obstante, la valoración de la narrativa anterior a la *Antología de la literatura fantástica*. Si bien es cierto que, para la época en que se compuso la selección, se trataba de un modelo narrativo ampuloso que urgía renovar, no lo es menos que también hubo –como en todo periodo- excepciones que trascendieron la regla para constituirse en verdaderos valores de futuro que habrían podido formar parte, con justicia, de la nómina de autores seleccionados por Borges para la antología. Vale la pena señalar, en este sentido, dos casos paradigmáticos. Por

un lado, el del argentino Eduardo Ladislao Holmberg, autor de «Nunca se supo» (1903), cuento que mediante el mismo estilo depurado que Lugones empleó tres años después en algunos relatos de *Las fuerzas extrañas* narra un hecho prodigioso que prefigura y casi calca el narrado en «Casa tomada», de Cortázar, en 1946. Por otro, el del cubano Alfonso Hernández-Catá, autor de cuentos como «Fantasmas» o «El pisapapel», ambos de 1922, que trata cuestiones relativas a los modos narrativos asociados al género del microrrelato o a cierta poética de lo fantástico centrada en el mundo de los objetos que aparece, en el ámbito sudamericano, en la obra de Felisberto Hernández o, a escala internacional, en las propuestas de las vanguardias históricas.

La selección de autores sudamericanos de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* patentiza el deseo de los antólogos –de Borges, en especial– de cifrar en una serie de textos un nuevo modelo narrativo de lo fantástico que marcara distancias con el modelo anterior:

En la *Antología de la literatura fantástica* no se trata de ilustrar o crear un género, aquel al que alude el título, sino de plantear y poner en circulación una concepción precisa de esta literatura, sin disimulación alguna; lejos de intentar ocultar o disfrazar la hipótesis a la que responde, los antologadores realizan una feliz exhibición de ésta. Si toda antología convoca la noción de serie, lo que aquí se intenta es el reemplazo de una serie por otra: la voluntad de desplazar una definición de lo fantástico e imponer otra. Los dos gestos tienen la misma importancia: borrar un acuerdo de lectura de una comunidad, una serie, y dar a leer otra que se genera en el acto de ponerla a disposición de la lectura. [...] el volumen que compilaron combate una concepción de la literatura fantástica ampliamente difundida en la cultura argentina de la época (Louis, 2001:416).

Los autores sudamericanos que se incorporaron a la edición de 1965 evidencian, sin embargo, el reconocimiento de la antología como un referente ejemplar que estimuló nuevas perspectivas de lectura y creación dentro del agónico panorama realista del momento. Más allá del género al que se adscribía desde su mismo título, la antología oxigenó sensibilidades y certificó la validez de ángulos de lectura y creación heterodoxos. No cabe escatimar, en este sentido, la influencia que supuso. Puede y debe hablarse de un antes y un después, de un punto de inflexión en que lo fantástico entra a formar parte de la normalidad literaria. La antología prestigió una manera de leer y de

crear que hasta entonces no había formado parte del canon literario al uso. Al respecto, Louis afirma:

Algunos de los textos incorporados en la segunda edición permiten comprobar que la concepción de este volumen hizo escuela en Argentina; y si este éxito ha de medirse en la producción literaria, no hay que olvidar que para la crítica esta antología fue esencial en la historia de la literatura fantástica argentina (2001:419).

Por su parte, Balderston se refiere a la antología como un «hito en la historia de la literatura argentina» y resalta el «carácter didáctico –hasta evangélico- que tiene» (2004:217). Monegal dice que supone «una de las recopilaciones más curiosas y menos ortodoxas» (1987:315) que se han realizado y señala que la *Antología de la literatura fantástica* y la *Antología de la poesía argentina* –publicadas el mismo año- «habrían de producir una resurrección de la literatura hispanoamericana» (315), además de subrayar el hecho de que «apareció en un momento en que el realismo del siglo XIX todavía prevalecía en las letras latinoamericanas», lo cual posibilitó «una nueva dimensión para las letras del continente» (317). Borges mismo siempre pareció ser consciente del *evangelio de lo fantástico* que había anunciado al mundo en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. En fecha tan tardía como 1977, casi cuarenta años después de ser publicada, aún se refería a la *Antología de la literatura fantástica* en los siguientes términos: «Es el mejor libro del mundo» (Bioy Casares, 2006:1512). Bioy Casares resume la significación de la antología a nivel personal:

En muy diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo, artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas. Entre los mejores momentos de mi vida están las noches en que anotamos *Urn Burial*, *Christian Morals* y *Religio Medici* de Sir Thomas Browne y la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián y aquellas otras, de algún invierno anterior, en que elegimos textos para la *Antología fantástica* y traducimos a Swedenborg, a Poe, a Villiers de L'Isle-Adam, a Kipling, a Wells, a Beerbohm (2006:29).

El sentido de la antología dentro de una dimensión íntima relativa a la vivencia de Bioy Casares como amigo y colaborador de Borges no impedía a ninguno de los dos ser plenamente conscientes de la dimensión pública de una antología de cuyo enorme valor e influencia nunca dudaron. Borges afirmó que, incluso si se prescindía de los

autores nacionales, la antología era «una de las obras capitales de la literatura argentina» (2006:1220), mientras que Bioy Casares aseguró que, junto a la colección de libros policíacos «El Séptimo Círculo», la antología contribuyó «a enseñar a inventar y a contar argumentos» (2006:1220). Todo parece avalar, pues, la idea de Balderston de considerar la *Antología de la literatura fantástica* como un verdadero evangelio y a sus antólogos, en consecuencia, como auténticos evangelizadores. La antología habría sido uno de los instrumentos de los que Borges, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, se valió para proponer un nuevo modelo de lo fantástico y hallarlo, en caso de no hallarlo, inventar, un nuevo tipo de lector de cuentos fantásticos a la altura de los antólogos que habían realizado la selección. Algo así como un espejo de los antólogos o, si se prefiere, el necesario cómplice en la construcción de una nueva perspectiva de lo fantástico. Un *mon semblable*, un *mon frère* de lo fantástico:

Es evidente que, a pesar de negarse a una historia de la literatura fantástica, los compiladores están conscientes del carácter histórico de la lectura; por eso mismo, la obra es un atentado contra una concepción específica del género, que se traduce en la confianza en la posibilidad de modificar la visión de la literatura fantástica de los lectores de la época. Esta confianza no viene del reconocimiento de las propias capacidades intelectuales de y cierta habilidad editorial, por otra lado innegable; hay en esta apuesta una concepción del lector exenta de cualquier tipo de paternalismo intelectual (Louis, 2001:423).

La antología actúa a modo de manual pedagógico en cuanto presenta un nuevo modelo de lo fantástico. Desde esa perspectiva, orienta y afina la capacidad de lectura de quienes en la época seguían apegados a modelos periclitados. Denuncia textos que considera caducos, aspira a un nuevo modelo de lector y de lectura más experimentado en los mecanismos narrativos del cuento fantástico, capaz de ejercer no sólo como lector sino también como crítico. Bioy Casares, al respecto, recuerda lo siguiente:

Nos confesamos uno a otro que cuanto interlocutor nos hablaba de la *Antología de la literatura fantástica* nos preguntaba por qué no habíamos incluido «El síncope blanco» de Quiroga, y que para no decirles que ese cuento nos parecía una estupidez, simulábamos no conocerlo, y tomábamos nota para la inclusión en futuras ediciones. ¿Cómo ese cuento, que es una ostensible estupidez, pudo gustar tanto? Creo que las razones son: poca experiencia de la gente de aquí en la literatura fantástica (2006:39).

Borges, primero en colaboración con Bioy Casares y otros lectores afines a su concepción de lo fantástico y, más tarde, en solitario, jamás abandonó el empeño de enriquecer la experiencia de la literatura fantástica del público argentino e internacional con el propósito de formar lectores sensibles a la perspectiva del género que proponía. Lo hizo no sólo en sus colecciones de cuentos sino, sobre todo, en la serie de antologías que tienen su inicio y su referente en esta primera *Antología de la literatura fantástica*, a la que no cabe escatimar el título de antología por excelencia de lo fantástico borgeano ni minimizar en punto alguno el decisivo papel que en su momento y posteriormente tuvo como modelo de una novedosa orientación para autores y lectores. Las antologías que siguieron la labor iniciada por la selección de 1940 pueden y deben entenderse como una tenaz y gozosa prolongación de este primer esfuerzo.

Ahora bien, ¿hasta qué punto se cumplió el deseo de Borges de hallar, modelar o inventar un lector afín al nuevo modelo de lo fantástico que proponía la antología? De semejante propuesta –que resultaba necesariamente minoritaria, dado el riesgo que la caracterizaba– sólo cabía esperar, como así fue, una reacción de rechazo o, a lo sumo, de tibia incompreensión. Ni siquiera aquellos lectores especializados en la lectura del género que podían considerarse parte de cierta élite intelectual parecieron congregarse con la antología. «La propuesta del trío desconcertó tanto a los detractores como a los cultores del género, al punto que puede pensarse que estos últimos constituían uno de sus blancos principales», afirma Louis (2001:416). Es el caso de Roger Caillois, uno de los más conspicuos cultores del género. Admirador, traductor y difusor de primera hora de la obra de Borges y responsable de una renombrada antología de lo fantástico en cuyo prólogo sentó cátedra sobre los límites del género, Caillois reprobó el contenido de la *Antología de la literatura fantástica*, respecto a la cual mostró un desacuerdo rayano en la censura. En carta privada de abril de 1941 dirigida a Victoria Ocampo, se expresa en los siguientes términos:

He visto la Antología Borges-Adolfo-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista. Hasta ahora, Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay, por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío y checo) en la Antología. ¿Tal vez un olvido? En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezar con la Biblia y algunas otras obras del mismo tipo, bastante importantes. No encuentro tampoco que sea muy correcto el haber puesto a M.L.D. [quizás una errata,

por M.L.B., María Luisa Bombal) y a Borges mismo. Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella (Ayerza de Castilho y Felgine, 1999:114-115).

Las objeciones de Caillois lo delatan como lector incapaz de empatizar con la propuesta de la antología justamente a causa de los motivos que la caracterizan como nuevo modelo de lo fantástico. Así, la citada carta funciona como retrato de aquello que en la época se esperaba de una selección de cuentos fantásticos. Es la protesta de un lector decepcionado que no encuentra, en lo que lee, aquello que cree adecuado, sino algo radicalmente distinto que lo desconcierta. Y es precisamente en el espacio que separa lo que espera ese lector y lo que ofrece la antología donde se define el valor como novedad histórica de la compilación. En primer lugar, el reemplazo de Alemania por Inglaterra como patria del cuento fantástico, un desplazamiento que Caillois juzga tan incomprensible que sólo logra atribuirlo a un olvido por parte de los antólogos y no a la voluntad manifiesta de establecer nuevas filiaciones históricas dentro del género con el propósito de distanciarse de autores y escuelas hasta entonces referenciales como Hoffmann y el romanticismo alemán. En segundo lugar, la inclusión de un autor como Swedenborg, por considerar que su obra no fue escrita desde la voluntad de enmarcarse dentro del género fantástico, a menos que se considere una muestra de lo fantástico involuntario, en cuyo caso podría haberse recurrido, mejor que a Swedenborg, a textos de la Biblia, por ejemplo. Caillois, en este punto, se desentiende de los presupuestos de la estética de la lectura –capital en la poética de Borges que sustenta las antologías que realizó–, según la cual el género de un texto se define menos por el texto en sí mismo que por la manera en que es leído, de modo que una obra teológica, como ocurre en el caso de Swedenborg, puede redimensionarse, por medio de una lectura que la reoriente en este sentido, como una muestra de literatura fantástica. Al respecto, basta recordar antologías posteriores del propio Borges, como *Libro del cielo y el infierno* (1960) o *Libro de sueños* (1976), donde *lo fantástico involuntario* –término que Caillois propone sin saber que define a la perfección, como se verá, una de las características axiales de la poética borgeana de lo fantástico– se encarna en una abundantísima selección de textos extractados de la literatura religiosa canónica. En este sentido, la antología, en parte:

[...] se trata de una apuesta al futuro que se apoya en una producción literaria existente (y en ciertos casos se trata incluso de

textos célebres), pero que no había sido considerada literatura fantástica hasta entonces. Puestos bajo una nueva luz, estos textos se proyectan hacia el futuro, es decir hacia la lectura y la escritura; la voluntad de sus autores y las tradiciones de lectura dejan de ser consideraciones válidas (Louis, 2001:417).

Por último, Caillois censura la inclusión de un texto de uno de los propios antólogos, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, por considerar que contradice el protocolo de toda antología. Caillois parece no advertir, en este punto, la significativa ausencia de cuentos pertenecientes a los otros dos antólogos, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. La inclusión de un cuento de Borges no responde al deseo de contravenir las convenciones formales que se observan en toda antología. Por el contrario, se trata de una inclusión deliberada. Por un lado, la obra de Borges era, en el momento de publicarse la selección, la única que contaba con una sólida reputación literaria dentro del género. Louis recuerda que, aunque Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares habían publicado colecciones de cuentos, «ni Silvina ni los críticos de la época identificaban esta producción con el género fantástico» (2001:411) y que Bioy Casares «renegó de sus primeros libros de cuentos, que ya en la época Borges no consideraba parte de la literatura fantástica» (411). Por otro, un cuento como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» funcionaba, dentro de la antología, como ejemplo paradigmático de lo que se proponía como nuevo modelo de lo fantástico. Esto es, como indiscutible referente, dentro del ámbito de la literatura argentina, de un nuevo patrón de ficción fantástica y, por extensión, de un nuevo patrón de lector. Cabe subrayar esto último: el cuento de Borges, más que ningún otro cuento de la antología, pudo servir como rito de paso mediante el cual se probaba la capacidad de los lectores para formar parte de ese nuevo público que la selección requería. Las objeciones de Caillois evidencian, por lo tanto, la falta del acuerdo de lectura que posibilita la comunión entre antólogos y lectores. Caillois lee el género fantástico en una dirección divergente respecto a la de Borges, Ocampo y Bioy Casares. Dado el entusiasmo que sí mostró por la obra de Borges como narrador, podría argüirse que el desacuerdo de lectura no es con el Borges creador sino con el Borges lector. O, por así decirlo, que Caillois estima la labor de Borges como narrador pero lo minusvalora como antólogo. Ahora bien, tanto en este capítulo como, sobre todo, en el capítulo anterior, se ha demostrado la poética común que sustenta la obra narrativa y antológica de Borges. De las objeciones de Caillois, pues, ¿debe inferirse cierta falta de voluntad general o incapacidad histórica por parte de la crítica para reconocer la poética



de un autor en aquellas obras que tradicionalmente ha venido considerando periféricas o no creativas, como ocurre en el caso de las antologías? En este sentido, resultaría interesante comprobar si la divergencia entre Caillois y el Borges narrador y antólogo se trata de un caso particular o si, por el contrario, puede extrapolarse a una problemática generalizada en el ámbito de la crítica. Una cuestión que debería inscribirse en el debate sobre el valor creativo de obras cuya naturaleza, como en el caso de la antología, aún está por definir. En junio de 1941, en la sección «Notas: los libros» de *Sur*, González Lanuza publicaba su reseña sobre la *Antología de la literatura fantástica*, reseña que empieza, precisamente, con una condena del formato antológico: «Acaso porque los trozos de antologías quedan mejor fuera de ellas, porque las partes –pese a Euclides– valen más que su conjunto, lo que podría explicarse admitiendo que las diversas perfecciones se disminuyen al interferirse en un mismo volumen» (1941:78). No le niega a la antología, sin embargo, todo valor. En su opinión, las antologías posibilitan recuperar y revivir olvidadas admiraciones, descubrir y disfrutar los textos de autores desconocidos y «sobre todo, trazar a través de los elegidos y de los olvidados, tomados como puntos de referencia, un gráfico de la posición intelectual de los compiladores» (78). La sucinta teoría de la antología de González Lanuza, por lo tanto, resulta menos tradicional de lo que parece. Aunque limita la capacidad de la antología como formato a las funciones auxiliares tradicionales –esto es: posibilitar la economía de lectura o almacenar y preservar las excelencias literarias– subraya que la naturaleza subjetiva de cualquier selección responde tanto al gusto arbitrario de los antólogos como a la poética que los define como creadores y lectores. Entiende la antología, por lo tanto, como índice de la perspectiva estética de los antólogos, un concepto en el que la reseña no parece querer ahondar, puesto que dedica la mayor parte de sus esfuerzos a deslegitimar la selección realizada por los antólogos por considerarla poco adecuada al marbete de literatura fantástica. Así, tras elogiar el «inteligente prólogo» que la precede, González Lanuza arriesga una definición de lo fantástico: «Es fantástica toda acción en la que la imposibilidad de la experiencia está reemplazada (o posibilitada, si queréis) por la pura imaginación» (79). En base a esta definición, pasa a enumerar los temas que son propiamente fantásticos junto a ejemplos que espiga de la antología: «la inmediación del futuro», «el viaje por el pasado», «la convivencia con los sueños», «la revelación del más allá» o «la metamorfosis» (79). No son pocos los textos que González Lanuza impugna por considerarlos impropios de figurar en una antología que desde el título se adscribe al género. De textos de Kafka y Bloy, por ejemplo, señala que no son

propiamente imaginaciones fantásticas, sino interpretaciones de la realidad, por heterodoxas que resulten. De «¿Quién sabe?», de Maupassant, que no es un texto fantástico sino que pertenece al ámbito de lo alucinatorio, «el arrabal que separa lo fantástico de lo real» (80). «La esperanza», de Villiers de L'Isle-Adam, lo considera antes un cuento psicológico que fantástico. Define «La noche incompleta», de Manuel Peyrou -«único lunar del libro» (79)- como un cuento policial y, finalmente, no es capaz de resistirse a ejercer el irrevocable derecho de antólogo de que dispone todo lector de antologías y propone dos cuentos injustamente omitidos que, a su entender, constituyen sendas obras maestras del género: «El cuento del fantasma delgado», de Knut Hamsun y «El misterio» de Leónidas Andreieff. También señala los aciertos de la antología en cuestión. Uno, haber incluido el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, que considera la narración más puramente fantástica de la selección, por cuanto «se inventa por completo [...] un universo íntegro» (80). Otro, haber eludido «la fantasía puramente mecánica» (80) –como llama a las ficciones científicas-, cuyos prodigios caducan con el desarrollo de la tecnología, quedando obsoletos. La reseña de González Lanuza resulta menos restrictiva que las objeciones de Caillois. Sin embargo, ambos operan desde un marco de referencias que enjuicia las antologías como formatos ancilares incapaces de constituirse en manifiestos críticos o producciones creativas, si bien González Lanuza concede a las selecciones la posibilidad de revelar, oblicuamente, la poética de quienes las han realizado. No advierten, en ningún caso, las innovaciones de la *Antología de la literatura fantástica*. Ni la particularísima *dispositio* del índice, ni el peculiar uso que los antólogos hacen de los *paratextos* ni, en definitiva, el nuevo modelo de lo fantástico que propone. Es cierto que González Lanuza muestra una mayor amplitud de miras pero como en el caso de Caillois tampoco es capaz de alcanzar un acuerdo de lectura sobre lo fantástico con los antólogos.

Los reparos de dos lectores experimentadísimos como eran Caillois y González Lanuza quizás vuelven necesario preguntarse por la posible ininteligibilidad de aquello que proponía la *Antología de la literatura fantástica*. Basta pensar en alguna de las audacias que caracterizan la selección: la secreta organización del índice, la insólita inclusión de textos que hasta entonces nadie habría podido o sabido vincular con lo fantástico, las asombrosas omisiones de autores que se consideraban claros referentes canónicos del género, la convivencia de literatura menor o periférica con muestras de la literatura consagrada o la mezcla de textos completos y textos fragmentarios que, en algunos casos, habían sido extractados de fuentes poco menos que sorprendentes para

tratarse de una selección de literatura fantástica –véase el caso del *Ulises*, de Joyce o de *La rama dorada*, de Frazer-. Todo ello pudo conjugarse en una apuesta demasiado innovadora u opaca para el público, incluso para lectores de fondo como Caillois o González Lanuza. En otras palabras, aunque la *Antología de la literatura fantástica* cumplió el objetivo de recuperar y prestigiar el género de lo fantástico, de poner en circulación la sensibilidad por el placer de la narración de prodigios, de concienciar a creadores y lectores sobre la validez de lo maravilloso como un ensanchamiento de la realidad y, por lo tanto, del realismo -que no es otra cosa que su puntual descripción-, pudo perjudicarle, sin embargo, su radicalidad experimental. Antología adánica, que abre el moderno camino de las *antologías creativas*, padeció la incompreensión de lo pionero, a la que se sumó la propia dificultad con que la antología *se explica* a sí misma como propuesta conceptual y formal. Más allá de alcanzar el objetivo epidérmico de revivir el interés por el género de lo fantástico, fracasó en el intento, mucho más profundo y subversivo, de establecer un nuevo modelo de lo fantástico y un nuevo patrón -aún más estéril si cabe en cuanto a descendencia- de antología.

Por el riesgo que asumió, la *Antología de la literatura fantástica* tiene algo de Ícaro. El osado modelo de fantástico que proponía, si bien en parte frustrado, cuajó a medias entre los lectores durante los años cuarenta y principios de los cincuenta, pero acabó por ensombrecerse definitivamente con el auge del realismo mágico. Balderston (2004) señala que la arrolladora irrupción de dicha corriente en el panorama literario hispanoamericano supuso, entre otras consecuencias, la confusa homogeneización de las diferentes vías expresivas de lo fantástico bajo una sola etiqueta representada por las obras de García Márquez y otros. A pesar de la importancia que iban a tener algunos de los autores a quienes marcó –parte de los cuales se incorporaron en la segunda edición de la antología-, el modelo de lo fantástico que propuso no tuvo la continuidad que merecía y tampoco contribuyó a crear el nuevo tipo de lector que se pretendía. De alguna manera, fue una antología huérfana cuyo patrón conceptual sólo encontró continuidad en las subsiguientes antologías del propio Borges, en colaboración o en solitario. Balderston limita la perduración de la antología como influencia a los años que median entre ambas ediciones, de 1940 a 1965. Cita, como simbólico punto final, un texto teórico de Cortázar publicado en 1967:

De algún modo, «Del sentimiento de lo fantástico» -que se publica en 1967- continúa ese espíritu evangelizador [de la

Antología de la literatura fantástica], aunque los textos que le importan a Cortázar (Julio Verne, por ejemplo) sean diferentes de los modelos que proponen Borges y Bioy Casares. A su vez, cierra una etapa: los escritores más jóvenes se alejan del concepto de lo fantástico promovido por Borges y Bioy Casares en los cuarenta; las sucesivas reediciones de la antología le hacen perder su carácter evangelizante para convertirse en la pieza importante de una arqueología de la literatura moderna argentina. [...] El paso por lo fantástico de Borges, Silvina Ocampo y José Bianco fue más bien breve. Sólo Bioy Casares y Cortázar tuvieron un interés duradero en esa modalidad narrativa, y aun para ellos ese interés duraría hasta la década de los sesenta. De algún modo, *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares (1954), y algunos cuentos de Cortázar de los cincuenta marcan el fin de la moda de la literatura fantástica en la Argentina. Por lo tanto, la reedición de 1965 marca el fin de algo que ya no practicaban los tres antólogos, y mucho menos su círculo. [...] La publicación de la antología en 1940 y de los libros de cuentos de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, J.R. Wilcock, Dabove, Peyrou, Cortázar y otros (y de las novelas cortas de Bianco) en los años siguientes son la evidencia del entusiasmo que despertó el proyecto de una literatura fantástica argentina (2004:224-227).

Es decir, que la influencia de la *Antología de la literatura fantástica* cubrirá el periodo que media entre la publicación de la primera y la segunda edición. Si se coteja este periodo con la cronología de la obra de Borges, se comprobará que corresponde a los años en que se produjo la consagración definitiva de la gran voz narrativa del autor argentino. Así, se constata una vez más que esta antología –junto a las otras tres grandes *antologías creativas* del periodo: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Manual de zoología fantástica* (1957) y *Libro del cielo y del infierno* (1960)- forma parte del nuevo modelo de narrativa fantástica que Borges desarrolló en la época. Resulta indudable que a partir de los años cincuenta y, sobre todo, a lo largo de la década de los sesenta, el modelo de lo fantástico que proponía la antología entró en crisis, en parte por propio agotamiento y en parte por la pujanza del realismo mágico. Ángel Flores (1955), a pesar de reconocer la amplia influencia de la *Antología de la literatura fantástica* como escenificación teórica y práctica de un modelo que sustentaría la obra de algunos importantes escritores posteriores –los ya citados, además de algún otro como Marco Denevi-, fue uno de los primeros críticos en identificar lo fantástico con el realismo mágico y estableció el precedente para una progresiva pérdida de identidad de los distintos modelos que de lo fantástico habían surgido en Hispanoamérica. El realismo mágico fagocitó el resto de variedades de lo fantástico y se erigió, en su momento,

como la representación exclusiva del género, lo cual contribuyó a generar la impresión de «que cualquier desvío de las estrategias del realismo –lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico, la ciencia ficción, etcétera- se considerara parte del mismo fenómeno» (Balderston, 2004:224). Luis Leal (1967), señaló la necesidad de matizar la homogeneización de los modelos fantásticos y señaló con acierto el error de identificar el realismo mágico con lo fantástico o la literatura psicológica, a pesar de lo cual dicha identificación parece irrevocable en algunos ámbitos no sólo críticos sino también, y sobre todo, de lectura. Monegal (1976a) atribuyó la identificación entre lo fantástico borgeano y el realismo mágico «a la indocumentada imaginación del profesor Flores» (177) y recordó que el ensayo de Borges titulado «El arte narrativo y la magia», publicado en la revista *Sur* en 1932, «echa por tierra todo intento de asimilar el concepto de literatura fantástica que tiene Borges con cualquier suerte de “realismo”, sea mágico o misterioso, maravilloso o místico. Su ensayo es un ataque a fondo del realismo» (177). Pese a ello, Imbert (1976), Chiampi (1983), Menton (1982) o Simpkins (1995), entre otros, han identificado parte de la obra narrativa de Borges con los presupuestos del realismo mágico acogiendo a razonamientos un tanto peregrinos como la presencia de «contenidos americanos» en cuentos como «El muerto», «Funes el memorioso» o «El Zahir» (Imbert, 1976:162). Cabe destacar, al respecto, el caso de la traducción al inglés de la *Antología de la literatura fantástica* que se llevó a cabo en 1988, en cuyo prólogo los antólogos son calificados de «*magic realists*»<sup>108</sup> e inseridos, junto a autores como Mary Shelley o Lord Byron, en una supuesta tradición internacional del «*fantasy*», género de amplia difusión en el mundo anglosajón que alude a un tipo de literatura ligera marcadamente popular y evasiva. La edición corrió a cargo de la escritora Ursula K. Le Guin –una de las más avaladas representantes de la ciencia-ficción contemporánea-, quien suprimió los prólogos originales e incorporó una serie de autores afines a su poética –J.G. Ballard, Evelyn Waugh, Edith Wharton o Ray Bradbury, por ejemplo- e incluso textos de autores que los antólogos originales habían omitido deliberadamente –según declaran en el prólogo- como «La cola de la esfinge», de Ambrose Bierce, o «El acertijo», de Walter de la Mare. Por todo ello, la versión es menos una traducción que una adaptación y menos una traducción que una *transducción* donde se desvirtúa la filiación con cierto modelo de lo fantástico de la antología original

---

<sup>108</sup> Le Guin, Ursula K., ed., *The Book of Fantasy*, London, Xanadu Publications, 1988. Esta versión se realizó sobre una traducción previa, Kerrigan, A., ed. /trad., *Extraordinary Tales*, New York, Herder&Herder, 1971.

en favor de modelos por completo ajenos a la propuesta de Borges, Ocampo y Casares, de manera que «el carácter innovador y literariamente subversivo de la antología original se debilita en la edición angloamericana» (Costa, 2009:164). De todas formas, no está de más señalar que la propia *Antología de la literatura fantástica* incluía una abundante selección de textos orientales que, como se ha sugerido en el capítulo anterior al tratar los temas de la variedad y la literatura menor o periférica, quizás participaron en la formación de una sensibilidad narrativa entre público y creadores que, unos años después, acabaría por eclosionar en la corriente del realismo mágico. La *Antología de la literatura fantástica* seleccionó textos de Tsao Hsueh-Chin que recuperaría para «La Biblioteca de Babel», junto a diversos textos orientales de Chuang Tzu -«Sueño de la mariposa»-, Liehtsé -«El ciervo escondido»-, Niu Chiao -«Historia de zorros»-, de la dinastía T'ang -«El encuentro»- y de Wu Ch'eng En -«La sentencia»-, a los que deben añadirse otros textos procedentes de Japón -«Sennin», de Ryunosuke Agutagawa, por ejemplo-, del ámbito hebreo -«El descuido», de Martin Buber-, de *Las mil y una noches* o recogidos indirectamente por estudiosos de lo oriental como Richard Wilhelm -«La secta del loto blanco», por ejemplo-, Gerald Willoughby-Meade -«Los ciervos celestiales»- o Alexandra David-Neel -«La persecución del Maestro»-. En muchos casos, se trata de selecciones recurrentes que volverían a aparecer en antologías posteriores. De todos ellos, pero especialmente de los textos procedentes de fuentes chinas, puede decirse lo que Borges dijo a propósito de P'u Sung-Ling y Tsao Hsueh-Chin en el prólogo del volumen XVII de «La Biblioteca de Babel». En primer lugar, que abundan en prodigios porque «son realistas y lo prodigioso no se juzga imposible, ni siquiera inverosímil» (2001:85). Esto es, que suponen una amplificación del territorio de lo real o, mejor dicho, la recuperación de un territorio imaginativo de la realidad que determinada perspectiva realista ha marginado históricamente. En segundo lugar, que ninguno de los relatos «se maravilla de las maravillas que refiere» (86). Esto es, que los textos procedentes de fuentes orientales no sólo ensanchan el concepto de lo real dando hospitalidad a todo tipo de prodigios sino que –y en ello radica la clave de su particularidad- refieren lo maravilloso *como si no se dieran cuenta de que lo es*. El realismo mágico, ¿no hará de ese *no darse cuenta* de lo maravilloso uno de los ejes de su técnica narrativa y de su sensibilidad estética? La *Antología de la literatura fantástica*, pues, propuso la lectura de una serie de modélicos textos de raíz oriental que trataban lo fantástico con la misma *abstención emocional* con que los protagonistas de «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968), de García Márquez, refieren la

aparición, en el fondo del patio de su casa, de un ángel. Una serena neutralidad que, paradójicamente, es la que conmueve a los lectores. Por lo tanto, es lícito plantear la siguiente hipótesis: en la *Antología de la literatura fantástica* convivieron –en razón de su misma variedad de fuentes- diversos tratamientos de lo fantástico en los que futuras corrientes del género pueden verse prefiguradas, sin que de ello quepa deducir una influencia directa sobre un autor u obra determinados, extremo que compete discernir, probar y certificar con rigor a la crítica especializada. Sí parece claro que, cuando menos, la selección de Borges, Ocampo y Bioy Casares tuvo parte en la formación de un humus generacional que facilitó el desarrollo de una conciencia de lo fantástico como espacio literario a frecuentar.

En el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* se explicitan los rasgos definitorios del modelo de lo fantástico que la selección propone. Conviene recordar, no obstante, la prevención de González Lanuza (1941) de no leer el prólogo como una reflexión teórica sobre el género sino como el espejo de la poética de lo fantástico que profesan los antólogos. Consta de tres partes: una contextualización histórica del género, un intento de caracterizarlo estilística y temáticamente y, finalmente, la justificación del criterio de selección seguido y de las omisiones, además de un recordatorio personal de la génesis de la antología.

En la primera parte del prólogo se vindica la antigüedad y universalidad de las ficciones fantásticas, «viejas como el miedo» y «anteriores a las letras» (1989:5). Un referente del género, Lovecraft, en su ensayo sobre la historia de la ficción sobrenatural, se expresa en el mismo sentido cuando afirma:

El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido. Muy pocos psicólogos lo niegan y el hecho de admitir esa realidad confirma para siempre a los cuentos sobrenaturales como una de las formas genuinas y dignas de la literatura. Contra ellos se disparan todos los dardos de un sofisticado materialismo, que con tanta frecuencia se aferra a las emociones de la experiencia, a los sucesos exteriores y a un idealismo tan ingenuo como insípido que se opone a las motivaciones estéticas, abogando por una literatura puramente didáctica, capaz de *ilustrar* al lector y *elevarlo* hacia un nivel adecuado de afectado optimismo. No obstante, pese al rechazo o a la indiferencia, los cuentos fantásticos sobrevivieron, se desarrollaron y alcanzaron su plenitud, al amparo de su origen en un principio básico tan profundo como elemental, cuyo hechizo

(aunque no siempre universal) es irresistible para los espíritus verdaderamente sensibles (2011:5).

Ambos comparten, pues, la idea de la ficción fantástica o sobrenatural como narración vinculada a los más hondos sustratos de la psique humana. De ahí que les parezca imperecedera. Al respecto, en la postdata añadida a la segunda edición de la antología, se afirma:

Tampoco peligró el cuento fantástico, por el desdén de quienes reclaman una literatura más grave, que traiga alguna respuesta a las perplejidades del hombre –no se detenga aquí mi pluma, estampe la prestigiosa palabra-: moderno. [...] A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que ninguno, porque es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas y, como decía Palmerín de Inglaterra, el fruto de oro de la imaginación (1989:15).

Por antigua, por universal, por imperecedera, la ficción fantástica aparece en libros canónicos religiosos o en cantares épicos clásicos –el prólogo cita la Biblia, el Zendavesta y Homero- donde adopta la forma de lo que Caillois llama *lo fantástico involuntario*. Habrá que esperar a los autores chinos, «tal vez los primeros especialistas del género» (1989:5), para que lo fantástico deje de ser involuntario, si bien la idea de concebir una narración o parte de ella a la manera de *lo fantástico involuntario* será uno de los más reputados recursos del género. Cabe señalar que la vindicación de las fuentes chinas se hace desde la óptica occidental. Se trata de un Oriente revelado parcialmente por azarosas traducciones occidentales. «No sabemos», se afirma al respecto, «cómo estos libros representan la literatura china; ignorantes, no podemos conocerla directamente, debemos alegrarnos con la que la suerte (profesores muy sabios, comités de acercamiento cultural, la señora Pearl S. Buck) nos depara» (1989:5). Lo mismo sucede con *Las mil y una noches*, a cuyas traducciones Borges dedicó un revelador ensayo titulado «Los traductores de *Las mil y una noches*», en el que da cuenta de la dinastía de traductores occidentales que han vertido con variada intención y fortuna el original árabe. Ya en Occidente, se sitúa el nacimiento del género como tal en Inglaterra, en el siglo XIX, desvinculando el origen de lo fantástico de la tradicional filiación germánica que encarna Hoffmann, quien es relegado a la categoría de mero precursor junto a las figuras de Don Juan Manuel, Rabelais o Quevedo. Es significativo



–tanto o más que el de Hoffmann- el desplazamiento a la categoría de meros precursores de las figuras de Defoe y Walpole, a quienes la crítica y las antologías del género suelen considerar como representantes fundacionales de lo fantástico. De «La aparición de Mr. Veal», cuento de Defoe que suele considerarse el más acabado precursor de los cuentos de fantasmas, se afirma que es «pobre de invención», en lo que coincide con el juicio de un especialista como Llopis, quien lo considera «escueto y puramente informativo» (1963:19). De la novela *El castillo de Otranto* (1764), de Walpole, se afirma que «debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto» (1989:5). Más adelante, en relación con uno de los temas capitales de la literatura gótica, los vampiros, se afirmará: «Su paso por la literatura no ha sido feliz; recordemos a *Drácula*, de Bram Stoker [...], a «Mrs. Aworth», de Benson. No figuran en esta antología» (1989:11).

En la segunda parte del prólogo se intenta caracterizar el género. Se empieza por establecer el hecho de que la evolución del cuento fantástico es la evolución de los recursos técnicos con que los autores tienen que desbaratar el progresivo escepticismo de los lectores a la hora de creer en los prodigios que se le presentan. Es el caso de un cuento como «La pata de mono» (1902), de W.W. Jacobs, quien a principios del siglo XX recupera el clásico tema de los tres deseos para rehacerlo en forma de narración casi realista, porque «escribe para lectores más escépticos» (1989:10) que son incapaces de creer en los talismanes de la versión original. Al respecto, se afirma que «la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, estos exigen una continua transformación de la literatura» (1989:6). Como ejemplo, se cita la evolución de un recurso como la creación de una atmósfera propicia al prodigio. En una primera fase de la evolución del cuento fantástico, la creación de la atmósfera resultaba una cuestión sencilla que tan sólo exigía la aparición de un fantasma, pero «después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble, que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma» (1989:6-7). Así, surge lo que el prólogo acierta a definir como *lo fantástico realista*, cuyo paradigma es la obra de Wells. Los cuentos adscritos a *lo fantástico realista* se caracterizan por desarrollar sobrios prodigios dentro de ambientes cotidianos, en busca del eficaz contraste entre contrarios. En el prólogo se ensaya, a continuación, una taxonomía del cuento fantástico según dos criterios: por los temas que tratan y por cómo explican el prodigio que narran. Al respecto, Louis señala que en el prólogo –especialmente, en esta parte- se hace referencia «a una serie de

cuestiones que no corresponden necesariamente a los principios que rigen el volumen» (2001:415). Admite que el prólogo, en conjunto, configura un retrato de la poética de lo fantástico de los antólogos, pero advierte sobre la distancia que lo separa de la propia antología. Esto es, señala cierta divergencia entre los planteamientos teóricos y una posterior praxis que no siempre se ajusta a lo enunciado:

La distancia entre los textos elegidos y el prólogo es aún más evidente cuando se considera que en ese texto Bioy oscila constantemente entre la tentación de definir lo fantástico como un género teórico y el simple catálogo de temas y recursos; a esto hay que agregar la vacilación entre un intento de definición teórico y una caracterización histórica del género» (2001:415).

Al respecto, cabe señalar textos que el prólogo cita pero la selección posterior no incluye, como «Sábanas de tierra», de Silvina Ocampo, o «De dama a zorro», de Richard Garnett. La taxonomía temática que ensaya la segunda parte del prólogo parece ser menos una teorización objetiva y consistente del género que una mera enumeración subjetiva de los cuentos más destacados de la selección. Una antología de la antología, por así decirlo. Ahora bien, leídas con atención, las dispersas consideraciones de esta parte del prólogo revelan tres de las características fundamentales del modelo de lo fantástico de la *Antología de la literatura fantástica*: el rigor en la construcción de la narración, la definición de *lo fantástico metafísico* y la primacía de Kafka como autor referencial. De los cuentos y novelas de Kafka se afirma: «Las obsesiones del infinito, de la postergación infinita, de la subordinación jerárquica, definen estas obras; Kafka, con ambientes cotidianos, mediocres, burocráticos, logra la depresión y el horror; su metódica imaginación y su estilo lacónico nunca entorpecen el desarrollo de los argumentos» (1989:11). Borges, en el prólogo que, años después, redactó para la selección de cuentos de Kafka incluida en su «Biblioteca Personal», afirma que «redactó sórdidas pesadillas en un estilo límpido» y lo calificó como «el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo» (2001:265). En «Kafka y sus precursores», señaló en su obra la relevancia «de los mitos sombríos y las instituciones atroces» (2005:712). Y en el prólogo que redactó para el volumen correspondiente de «La Biblioteca de Babel», el autor argentino afirma que la principal virtud de Kafka es «la invención de situaciones intolerables. Para el grabado perdurable le bastan unos pocos renglones» (2001:55). Más que en ningún otro autor, Kafka es una autoridad ejemplar en dos de los aspectos que definen el modelo de lo fantástico a seguir. Por un lado, en el

rigor con que construye sus narraciones mediante un estilo sobrio, detalles elocuentes e imágenes vívidas. Por otro, en el tratamiento de conceptos metafísicos como el infinito o psicológicos como la subordinación, muchas veces encarnados en asombrosas leyendas u organizaciones de una complejidad abrumadora y fascinante. Es por ello que la obra de Kafka se adscribe a *lo fantástico metafísico*, corriente donde «lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento» (Borges, Ocampo, Bioy Casares, 1989:11). Esta corriente la representa Borges, de cuyo cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», incluido en la antología, afirma el prólogo: «Ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura» (1989:11). En la postdata añadida a la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares, responsable nominal del prólogo de la edición de 1940, matiza su propia definición del cuento de Borges –vale decir: de *lo fantástico metafísico*- y se afirma: «En el prólogo, para describir los relatos de Borges, encuentro una fórmula admirablemente adecuada a los más rápidos lugares comunes de la crítica» (1989:13).

Al respecto, cabe señalar que poco o nada tiene que ver el Bioy Casares que escribe la postdata de 1965 con el Bioy Casares que se responsabiliza, nominalmente, del prólogo de 1940. Éste era un creador y lector convencido de las virtudes del modelo de lo fantástico que defendía. Aquél, el irónico escritor que se había distanciado de los presupuestos borgeanos de los que había sido el más fiel entusiasta en la época de la *Antología de la literatura fantástica* para encontrar su propio camino narrativo. En este sentido, han de recordarse las reseñas que en 1936 y 1937, respectivamente, Borges dedicó a obras de Bioy Casares, además del prólogo que redactó para su novela *La invención de Morel*, publicada el mismo año en que apareció la selección. En la reseña de *La estatua casera*, de Bioy Casares –*Sur*, marzo de 1936-, Borges afirma: «Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica» (2011:495). Reduce las desencantadas muestras del género a las utopías satíricas, que no pasan de sermón; a las novelas imaginativas de Wells, que no pasan de un solo hecho fantástico por libro; y a *Las mil y una noches*, en las que «buena parte de su maravilla es involuntaria, ya que los egipcios del siglo trece creían en los talismanes y en los conjuros» (495), esto es, que caen dentro de *lo fantástico involuntario*. Con cierto deje irónico, concluye: «En resumen: poco me asombraría que la Biblioteca Fantástica

Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de films de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción del autor) de los *Opera Omnia* de Manuel Gálvez» (495). A continuación, disiente de la perspectiva que Bioy Casares tiene de los cuentos fantásticos. Donde Bioy Casares vindica las ficciones fantásticas porque piensa que toda explicación de los hechos supone una cobardía moral, Borges aduce que no se trata de un problema moral, sino de la falta de rigor en la construcción narrativa: «Es su grosera facilidad lo que nos repugna», afirma (495-496). Esto es, vincula las ficciones fantásticas con requisitos de orden técnico. «Otra cosa», añade a modo de ejemplo del tipo de ficciones construidas con el rigor al que se refiere, «es la puntual justificación de hechos al parecer irreductibles: cf. G.K. Chesterton» (496). De aquí parte la crítica que hace a los cuentos de Bioy Casares, en los que advierte una «voluntaria y cuidadosa incoherencia» (496), esto es, una falta de rigor en la construcción narrativa. La reseña deja claro, por tanto, que en 1936, si bien Borges elogiaba la obra de Bioy Casares –no faltan, en la reseña, elogios sobre su «música, su temblor, su desesperación minuciosa» y su retrato de la «inestabilidad de la vida, sus muchas grietas de entresueño y muerte» (496)- censura la falta de rigurosidad en la construcción narrativa que sí encontrará y elogiará en la reseña de *Luis Greve, muerto* –*Sur*, diciembre de 1937-, en la que ya sin ambages y a propósito de los cuentos «Cómo perdí la vista» y «Luis Greve, muerto», afirma lo siguiente: «Su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura, son indudables. Son cuentos fantásticos, pero no caprichosos» (2011:515). Esto es, según Borges, Bioy Casares ha substituido aquella «voluntaria y cuidadosa incoherencia» que caracterizaba los cuentos de *La estatua casera* para inclinarse por «una falsa oscuridad» hecha de «explicaciones y precisiones» (514). Bioy Casares, en *Luis Greve, muerto*, ha hecho suyo el modelo borgeano de lo fantástico y así lo refrenda el propio Borges al final de la reseña en un párrafo que puede y debe considerarse una especie de manifiesto de ese nuevo patrón de lo fantástico que acabará por eclosionar en la futura *Antología de la literatura fantástica*:

Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias. De ahí lo inusual de la obra de Bioy Casares. En *Caos* y en *La nueva tormenta* la imaginación predomina; en este libro –en las mejores páginas de este libro- esa imaginación obedece a un orden (515).

A finales de los años treinta, pues, Borges y Bioy Casares alcanzan un acuerdo de creación que se traduce en el acuerdo de lectura que da lugar a la serie de antologías de lo fantástico que realizan en colaboración a lo largo de las siguientes dos décadas. Un acuerdo que condena el realismo y la incoherencia imaginativa y lamenta la esterilidad del género. Un acuerdo que, implícitamente, demanda un nuevo tipo de escritor de género y, por extensión, un nuevo tipo de lector: los que *inventan* los cuentos, novelas y antologías de Borges y Bioy Casares. En el prólogo a *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, el nuevo modelo de lo fantástico ya es una realidad, una *praxis* que se extiende a la *Antología de la literatura fantástica* publicada ese mismo año. La reseña de Borges tiene el mismo tono *evangélico* que Balderston (2004) percibía en dicha antología:

En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las fuerzas extrañas* y alguno de Santiago Dabove: olvidado con injusticia. *La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo (2011:28).

He aquí el eje de la nueva narrativa fantástica: la imaginación razonada. En el prólogo, se explicitan sus características: orden, artificio, argumento y una explicación de los hechos que no incurra en lo sobrenatural. Al respecto, se vindica el género de las novelas de aventuras por su «intrínseco rigor» (2011:26), por no ser «una transcripción de la realidad» sino «un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada» (27). Se defiende la primacía de la trama, aduciendo ejemplos de autores referenciales para el nuevo modelo de lo fantástico, como Kafka, Chesterton o Henry James, a los que se suman las novelas policiales y *El viajero en la tierra*, compleja narración sobre el tema del doble a cargo de Julien Green. El mérito de *La invención de Morel*, en fin, no es otro que presentar una serie de «prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo» y descifrarlos «mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural» (27-28). El prólogo se posiciona, por lo tanto, contra la novela psicológica o sensorial ejercida por Proust o teorizada por Ortega y Gasset porque carece de un «riguroso argumento» (27), porque tiende al «pleno desorden» (26) y resulta informe, imprecisa, lánguida e insípida. En 1931, en su ensayo «La postulación

de la realidad», Borges había señalado tres maneras de postular la realidad. El primero, «una notificación general de los hechos que importan» (2005:219). El segundo, «imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos» (219). El tercer método, «el más difícil y eficiente de todos» (220), aquél que:

[...] ejerce la invención circunstancial. Sirva de ejemplo cierto memorabilísimo rasgo de *La gloria de don Ramiro*: ese aparatoso caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes, tan insinuativo de la miseria decente, de la retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces (220).

Aduce, como ejemplos de este tercer método narrativo, «las rigurosas novelas imaginativas» de Wells (2005:220), las «exasperadamente verosímiles» novelas de Defoe (220), películas de von Sternberg<sup>109</sup> y «El cuento más hermoso del mundo», del que asegura es «una fantasmagoría circunstancial» (220). El proceder narrativo de todos los ejemplos aducidos por Borges no es otro que «el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección» (220). El modelo narrativo de Borges, por tanto, se fragua durante la década de los treinta y se prolonga a lo largo de las siguientes décadas, especialmente en la década de los cuarenta. Se manifiesta, además de en sus colecciones de cuentos, en algunas obras de sus contemporáneos –Bioy Casares, pero también los autores sudamericanos seleccionados en la edición de 1940 de la *Antología de la literatura fantástica*- y en el resto de sus compilaciones. Se trata de un modelo que apuesta por un riguroso sentido de la *narratividad* que se sustenta en la presentación de un argumento ordenado e imaginativo cuyos pormenores cifran infinidad de significaciones en la máxima economía verbal posible; es decir: de la misma manera

---

<sup>109</sup> A propósito de la narración cinematográfica, Borges y Bioy Casares redactaron una «Modesta apología del argumento» para la revista *Lyra*, Buenos Aires, año XIV, N° 149-151, 1956, donde afirman: «Extendamos esta sencilla consideración al arte cinematográfico. Hay quienes opinan que el *film* debe ser una pura antología de imágenes, una suerte de música visual. Tan audaz afirmación, llevada a la práctica, no tarda en producir, como nadie ignora, el tedio y la indiferencia. Diríase que un argumento es indispensable para dirigir la atención y que sin él no podemos seguir las imágenes. Uno de los agrados esenciales de la humanidad es lo narrativo; no hay razón valedera para que prescindiera de él el cinematógrafo. Hablar de los problemas del cinematógrafo argentino es postular que esos problemas son muy diversos de los que se presentan en otras partes. Sin duda, el postulado es agradable para nuestra vanidad, pero también es peligroso. Nos induce a elaborar *films* argentinos -abrumados de desaprensivo color local- y no sencillamente buenos *films*. Los buenos *films* resultan de una afortunada conjugación de elementos. No se negará que entre éstos la trama tiene un valor fundamental. Un valor no menos precioso por el hecho de que su invención no es obra de dinero o de técnica, sino de un don incalculable y casi secreto» (Borges, 2003:138-139).

que la poética borgeana hace del prólogo el apretado espacio donde se abrevian y compendian los conceptos, aquí se hace lo propio con la frase, que se convierte en un punto en el que se densifican las sugerencias. La frase *aleph*, el gesto *aleph*, la escena *aleph*, el diálogo *aleph* como verdaderos ideales narrativos. Frases, gestos, escenas y diálogos que mediante la economía verbal más estricta densifican un universo de evocaciones que se despliegan en la conciencia del lector y que favorecen, una vez terminada la lectura, un proceso de exégesis que hace innecesarios los pormenores abrumadores del realismo, su voluntad de explicarlo todo. El modelo borgeano opone, a la manera extensiva del realismo, un modo intensivo de narrar. El lector no se limita a la lectura de prolijas explicaciones sino que descifra las implicaciones que se condensan en los lacónicos detalles circunstanciales que, sin entorpecer la trama de la narración, la enriquecen. Tómese como ejemplo uno de los textos incluidos en la *Antología de la literatura fantástica*, «Sombras suele vestir», de José Bianco. Hacia el final de dicho cuento surge el problema técnico de cómo evocar el fantasma de una mujer muerta. El autor lo resuelve mediante la invención y fijación de un pormenor circunstancial que se refiere al olor que la difunta esparce por la casa, definido como «el olor del agua que empieza a espesarse en los floreros» (1989:92). La descripción, lacónica, es todo lo que se nos dice sobre la aparición, pero es suficiente para que el lector evoque vívidamente la realidad del espíritu, de la casa infestada, de quienes han convivido en sus cuartos y pasillos con semejante horror. He ahí un insuperable ejemplo de detalle circunstancial de larga proyección. El prólogo a *La invención de Morel* afirma que las novelas de Proust resultan «inaceptables como invenciones: a los que, sin embargo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día» (Borges, 2011:27). El lector asiste pasivamente a un fastuoso despliegue de pormenores circunstanciales que carecen de proyección en la mente del lector, mientras que el modelo de lector borgeano es aquel que requiere pormenores significativos como palanca para evocar las circunstancias que la narración no explicita. El autor, como artesano, tiene la tarea de inventar y fijar los pormenores con la precisión y concisión de un orfebre. Esta es la ley de lo narrativo que refleja el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*. En primer lugar, la necesidad de una ley narrativa: «Tal vez la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles no sean posibles; pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar» (1989:6). En segundo lugar, la muestra de referentes. La «riquísima invención de detalles» (9) de «El cuento más hermoso del mundo», de Rudyard Kipling. O «Enoch Soames», de Max Beerbohm, cuento del que se afirma lo siguiente:

Por su argumento, su concepción general y sus detalles – muy pensados, muy estimulantes del pensamiento y de la imaginación- por los personajes, por los diálogos, por la descripción del ambiente literario de Inglaterra a fines del siglo pasado, creo que «Enoch Soames» es uno de los cuentos largos más admirables de la antología (9).

En la época, Borges insistió una y otra vez en la defensa de dicho modelo, no sólo en los prólogos y notas mencionados, sino también en muchos otros lugares de su obra. En este sentido, vale la pena recuperar el ensayo que Borges dedicó a uno de sus escritores de cabecera, Chesterton –*Sur*, julio de 1936-, donde afirma: «La limpidez y el orden son constantes en las publicaciones de Chesterton» y habla de «la claridad latina» de su estilo (2011:389). Lo señala como uno de los más importantes escritores de su tiempo en virtud de su maestría técnica: «Por su venturosa invención, por su imaginación visual y por la felicidad pueril o divina que traslucen todas sus páginas» además de «por sus virtudes retóricas, por sus puros méritos de destreza» (388). O el prólogo que en 1946 escribió para la colección *Bocetos californianos*, de Francis Bret Harte, otro de esos autores menores por los que Borges siempre sintió una especial debilidad. Del escritor norteamericano, destaca su facultad para «la invención (y la enérgica fijación) de memorables rasgos visuales» (2011:92). En definitiva, la *Antología de la literatura fantástica* sólo venía a recoger los rasgos de un modelo narrativo que Borges tenía definido desde mucho antes. Bioy Casares, quien por esos años hace suyos los presupuestos narrativos de Borges, no hace más que exponerlos en el prólogo de la compilación. Como en el caso de la selección de autores sudamericanos que incluye la antología en la primera edición, la teorización de lo narrativo debe atribuirse a Borges aunque, nominalmente, aparezca firmada por Bioy Casares. Cabe hablar, más que de una relación de maestro y discípulo, de un diálogo sobre la naturaleza y límites de la narración fantástica en el que Borges convence a Bioy Casares para llegar a un acuerdo de creación –en *La invención de Morel*- y de lectura –en la *Antología de la literatura fantástica*- que sentará las bases de sus respectivas obras personales y en colaboración hasta finales de la década de los cincuenta. Cervera Salinas, al respecto, afirma que Borges y Bioy Casares forjaron «un pacto creativo en torno a la literatura fantástica y al concepto privilegiado de la antología, es decir, de la fragmentación y la astilla a partir del tronco temático escogido como ejes de la divulgación de la creación literaria» (2014b:15).



Ahora bien, ha de señalarse que esta defensa de lo argumental sobre lo psicológico no está exenta de matices. El propio Borges, en 1946, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, de Cervantes –editadas por Emecé dentro de la colección «Clásicos Castellanos»– retoma el debate entre novela psicológica y novela de aventuras. Esto es, entre «un libro que registra las delicadas emociones de un hombre a quien nada, precisamente nada, le ocurre» (2011:48) y «otro que va deshilvanando una serie infinita de actos impersonales, ejecutados por cualquiera o por nadie» (48). Para el primer modelo narrativo, elige como paradigma el cuento «La bestia en la jungla», de Henry James; para el segundo, *Las mil y una noches*, una de las claves de su modelo de lo fantástico. Lo que en 1940, en los prólogos a *La invención de Morel* y la *Antología de la literatura fantástica*, eran dos modelos narrativos irreconciliables no lo son en 1946, porque «en la literatura de los hombres no hay tal rigor» (48). Lejos del furor simétrico al que se sacrificaba todo matiz, Borges observa que «la novela más agitada tolera rasgos psicológicos; la más sedentaria, algún hecho» (48). Y toma, como ejemplo, uno de sus fragmentos preferidos de *Las mil y una noches* que incluirá en la antología *Cuentos breves y extraordinarios*:

En la tercera noche de *Las noches*, un genio encarcelado por Solimán en una vasija de cobre y arrojado al fondo del mar jura enriquecer a quien lo libere, pero pasan cien años, y jura que lo hará señor de todos los tesoros del mundo, pero pasan otros cien años y jura que le otorgará tres deseos, pero pasan los siglos y, al fin, desesperado, jura matarlo. ¿No es ésta una genuina invención de tipo psicológico, verosímil y pasmosa a la vez? (48).

Bioy Casares, en la postdata que añadió a la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, en 1965, también matizó la oposición entre lo argumental y lo psicológico:

Aun en los relatos fantásticos encontramos personajes en cuya realidad irresistiblemente creemos; nos atrae en ellos, como en la gente de carne y hueso, una sutil amalgama de elementos conocidos y de misterioso destino. ¿Quién no tropezó alguna tarde, en la Sociedad de Escritores o en el PEN Club, con el pobre Soames del inolvidable cuento de Max Beerbohm? Entre las mismas piezas que incluye la presente antología hay una, el curioso apólogo de Kafka, donde la descripción de caracteres, el delicado examen idiosincrásico de la heroína y de su pueblo, importa más que la

circunstancia fantástica de que los personajes sean ratones (1989:14-15).

Ambos, pues, acabaron por distanciarse –o, cuando menos, por matizar- de un modelo narrativo de lo fantástico que habían defendido con fervor evangélico, no sin antes haber gestado una serie de obras valiosísimas. A nivel individual, Bioy Casares escribió las novelas *Plan de evasión*, *La invención de Morel* y *El sueño de los héroes* y la colección de cuentos *La trama celeste*; Borges, las colecciones de cuentos *Ficciones* y *El Aleph*. En colaboración, la canónica *Antología de la literatura fantástica* y las selecciones posteriores, *Cuentos breves y extraordinarios* y *Libro del cielo y del infierno*. Obras que conforman uno de los conjuntos más significativos de la historia del género de lo fantástico. Bioy Casares, en la reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan* –*Sur*, mayo de 1942- afirma que el libro de Borges se vinculan a un ideal «de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en matemáticas) para los argumentos» (Alazraki, 1986:56). Se refiere a la «increíble verosimilitud» de unos cuentos (57) donde «todo está subordinado a las necesidades del tema» (58) y acaba por resumir el modelo narrativo borgeano en los siguientes términos:

Hay una sabia y delicada diligencia: las citas, las simetrías, los nombres, los catálogos de obras, las notas al pie de las páginas, las asociaciones, las alusiones, la combinación de personajes, de países, de libros, reales e imaginarios, están aprovechados en su más aguda eficacia. [...] Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos? [...] Cabría, tal vez, preguntar si las operaciones del intelecto son menos dignas que las operaciones del azar (58).

Es plausible suponer que los textos de la *Antología de la literatura fantástica* fueron seleccionados según el mismo criterio y que en mayor o menor medida todos responden a este ideal de modelo narrativo racionalista, intelectual y profundamente preocupado por aquellos aciertos técnicos –de sintaxis, de construcción- que trabajan en favor de un perfeccionamiento de la trama. Lo que Daniel Martino, secretario de Bioy Casares, ha definido acertadamente como una «*literatura deliberada*» (2006:11). Así pues, la selección comparte intención y alcance con una serie de textos teóricos y

creativos entre los que cabe destacar la novela *La invención de Morel*, de Bioy Casares y el significativo prólogo que para la misma escribió Borges:

Tanto la novela de Bioy como el prólogo de Borges [a los que cabría sumar la *Antología de la literatura fantástica*] encontraron pocos partidarios. La primera fue poco leída, y el prólogo fue desairado por muchos de los críticos de Borges. Pero el efecto de una y otra sería perdurable. Esos textos fueron cuidadosamente leídos por un pequeño grupo de escritores que habrían de dominar la ficción y la crítica de América Latina dos décadas después: personas como Octavio Paz, Juan José Arreola, Julio Cortázar y Alejo Carpentier. En menos de quince años esos pocos lectores llegarían a convertirse en un vasto público (Monegal, 1987:320).

La tercera y última sección del prólogo explicita el criterio de selección. «No hemos partido de la intención de publicar una antología», se afirma (1989:12). El matiz no es intrascendente. Implica que los textos no han sido seleccionados en función de la antología. Esto es, no se ha llegado a los textos desde la antología sino a la antología desde los textos. La antología se revela como el destino más natural para una serie de textos que andaban desperdigados en la memoria de los antólogos y carecían de un espacio común. De ahí que el criterio de selección, tal como se afirma, no pueda ser ni cronológico ni histórico ni geográfico sino «irregular» (12), por tratarse de textos que se han ido acumulando sin tener en mente la idea de organizarlos en un formato de tipo antológico. La idea de agruparlos en forma de antología es posterior a la selección de los textos. La *Antología de la literatura fantástica* no es un fin sino una solución para visibilizarlos. «Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de literatura fantástica que nos parecen mejores», se afirma (12). Dado el proceso de construcción de la antología, el criterio de selección tenía que ser, necesariamente, el gusto personal, el placer subjetivo, el hedonismo lector. Cabe recordar, sin embargo, que en el capítulo anterior, dentro del análisis de la poética borgiana, se ha matizado el alcance real del hedonismo como único criterio de selección y se ha demostrado cómo en la antología intervienen otros principios igual de decisivos o más. En esta sección del prólogo se especifican, también, las omisiones. Son de dos tipos. Las involuntarias, obligadas por el espacio disponible; las voluntarias: Hoffmann, Bierce, Le Fanu, M.R. James y De la Mare. La lista no es casual. Estos autores se han omitido «deliberadamente», afirman los antólogos (1989:12). Se trata de una declaración de principios. Se aparta, de una

manera premeditada, a una serie de autores. El motivo no es otro que manifestar a las claras que dichos autores no representan el modelo de lo fantástico que la antología propone. Son la manifestación de un desacuerdo de lectura con la historia del género. Resumen una ruptura que quiere ser inequívoca en cuanto a los nombres que la simbolizan. Todos los autores citados se consideran referencias indiscutibles del género; excluirlos equivale a la irreverencia y aun al escándalo. Patentizan la palmaria intención de los antólogos: dar cuerpo a una nueva lectura del género que reoriente las perspectivas y el gusto de los lectores y de la crítica. Refrendan la certeza de que una antología tiene la capacidad de traducirse en ejercicio crítico. Tal vez el criterio de selección de los antólogos haya sido el más sincero hedonismo lector, pero no es menos cierto que detrás o después o junto a ese placer de la lectura late la voluntad de imponer los textos seleccionados como praxis de un modelo de género. La *Antología de la literatura fantástica* transita con decisión del hedonismo a la crítica, del íntimo espacio de la lectura personal al espacio compartido de la lectura pública con el evidente propósito de teorizar modelos narrativos, sancionar referencias literarias y orquestar una lúcida maniobra de acoso y derribo de los cánones que venían dominando el género de lo fantástico y edificar, sobre sus ruinas, perspectivas innovadoras.

En cuanto al contenido de la antología, la segunda sección del prólogo propone una doble taxonomía de los cuentos fantásticos: por el tema y por la explicación. Por el tema, el prólogo divide los cuentos fantásticos en:

1. Cuentos con argumento en que aparecen fantasmas.
2. Cuentos de viajes en el tiempo.
3. Cuentos sobre el tema de los tres deseos.
4. Cuentos con personaje soñado.
5. Cuentos con metamorfosis.
6. Acciones paralelas que obras por analogía.
7. Cuentos sobre el tema de la inmortalidad.
8. Cuentos sobre fantasías metafísicas.
9. Cuentos y novelas de Kafka.
10. Cuentos sobre vampiros y castillos.

Por la explicación, los divide en:

1. Explicación sobrenatural.
2. Explicación fantástica.
3. Explicación ambigua entre lo sobrenatural o fantástico y lo natural.

La explicación sobrenatural requiere la intervención de seres o hechos situados fuera de las leyes naturales conocidas. Puede tratarse de un fantasma, de un vampiro, de un agente demoníaco o de cualquier otra de las explicaciones clásicas que abundan a lo largo de la historia del género. La explicación sobrenatural no problematiza las leyes naturales sino que las sobrepasa. Por su parte, la explicación fantástica es aquella que resulta de aplicar a la narración el modelo narrativo borgeano que la antología propone y defiende: «invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis» (1989:11). Ambas explicaciones dependen del autor. Por el contrario, en la explicación ambigua, el autor aporta los suficientes pormenores como para poder justificar tanto una explicación de tipo natural –una alucinación, una mera casualidad- como una explicación de tipo sobrenatural o fantástico y es el lector quien debe decidirse en uno u otro sentido. Si el autor ha sido lo suficientemente hábil como narrador, el lector oscilará entre ambas explicaciones y será incapaz de decidirse. Piénsese, al respecto, en la teorización de lo fantástico de Todorov (1970), donde la duda es el eje. En la incapacidad de reducir el prodigio a un hecho natural, sobrenatural o fantástico radica la fuerza del texto. El prólogo considera que la explicación ambigua aporta «una complejidad mayor» (12) pero que suponen un reto técnico para el autor, que corre el riesgo de no saber proponer «con verosimilitud lo fantástico» (12).

La clasificación por temas presenta los pros y los contras de toda taxonomía: lo que tiene de práctico lo pierde en precisión. Siempre resulta dificultoso –y, muchas veces, forzado- encajar en un esquema compartimentado un conjunto de textos que a menudo es inclasificable en razón de la variedad que representan. En el caso de esta antología, la dificultad de conciliar los textos de la selección con una clasificación temática consecuente es mayor si cabe, dado que se trata de aplicar el rigor de una taxonomía a una serie de lecturas azarosas que sólo al final se han decidido compilar en un formato colectivo. Una taxonomía temática sólo puede resultar eficaz cuando se parte de la idea de una antología para, después, buscar los textos que la integren. Carece de eficacia cuando el proceso –como es el caso de la *Antología de la literatura fantástica*- es el inverso. De todas formas, la taxonomía que se propone en el prólogo es sumamente interesante como índice de los gustos de los antólogos, como mapa de sus preferencias lectoras. Debe ponerse en relación con otras dos taxonomías temáticas del género de lo fantástico que Borges realizó posteriormente. La primera data de 1964, y la recoge María Esther Vázquez en una de las entrevistas recopiladas en su libro *Borges, sus días y su tiempo* (1999a:143-161). Es la siguiente:

1. La causalidad.
2. La identidad.
3. Los sueños, la interferencia de los sueños en la realidad.
4. Los juegos con el tiempo.
5. Las relaciones con el más allá, las visiones.
6. La ciencia-ficción.
7. El psicoanálisis.<sup>110</sup>

La segunda está incluida en la conferencia sobre la literatura fantástica que Borges dio en la inauguración del ciclo cultural de la Escuela Camilo y Adriano Olivetti el siete de abril de 1967. El autor argentino empieza por declarar la pobreza fundamental de lo fantástico en cuanto a los temas que maneja: «Al cabo de muchos años de ser lector y a veces autor de libros fantásticos he comprobado que los temas de la literatura fantástica no son ilimitados; son unos pocos» (1967:5). Propone la siguiente lista:

1. El tema de la transformación.
2. El tema de «la confusión de lo onírico con lo real, de los sueños con la vigilia» (9).
3. El tema del hombre invisible.
4. El tema de los juegos con el tiempo.
5. El tema de «la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres» (16).
6. El tema del doble.

Y concluye: «Yo no sé si podríamos ir mucho más lejos; no sé si hay muchos otros temas fantásticos. Sospecho que no, sospecho que podemos reducir las maravillas de los cuentos fantásticos a éstas que he bosquejado» (18). En la introducción de la conferencia, no obstante, Borges incluye otro tema: la zoología fantástica. Y al final indica, separadamente del resto, como para destacarlo, otro tema: «La idea de acciones paralelas; el hecho de que algo ocurre aquí, está ocurriendo, de otro modo, en otro lugar, por obra mágica» (18). Como cierre de la conferencia, reflexiona sobre el sentido de la literatura fantástica e incide, una vez más, en uno de los rasgos capitales de su poética de lo fantástico, la presencia de *lo fantástico metafísico*:

---

<sup>110</sup> Nótese la inclusión del psicoanálisis como uno de los temas de la literatura fantástica, lo cual hace pensar en Todorov (1970), quien afirmó que el psicoanálisis había asumido las funciones de la literatura fantástica como medio de representación de lo inexplicable. Borges, no obstante, puede referirse, en la mención del psicoanálisis, a las *discordias de la conducta* que señaló como uno de los temas recurrentes de la narrativa de uno de sus autores de cabecera, Kafka.

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. Pensemos en las hipótesis de la filosofía, hartas más extrañas que la literatura fantástica; en la idea platónica, por ejemplo, de que cada uno de nosotros existe porque es un hombre, porque es un reflejo del hombre arquetípico que está en los cielos. Pensemos en la doctrina de Berkeley, según la cual toda nuestra vida es un sueño y lo único que existen son apariencias. Pensemos en el panteísmo de Spinoza y tantos otros casos y llegaremos así a la terrible pregunta, a la pregunta que no es meramente literaria, pero que todos alguna vez hemos sentido o sentiremos. ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico? (1967:19).

En las tres taxonomías –la que propone la antología, la que recoge Vázquez y la que Borges expone en su conferencia de 1967- se detecta la preferencia por aquellos temas que de una manera u otra inciden en la problematización de la realidad mediante la erosión de los conceptos metafísicos que la sustentan tal y como la conocemos. Es decir, en Borges hay una clara preferencia, como lector del género, por los textos que especulan con las posibilidades imaginativas de conceptos metafísicos: el tiempo, el espacio, la identidad, la percepción, el conocimiento, el ser y, por encima de todos, la causalidad, que en el prólogo de la antología se denomina «acciones paralelas que obran por analogía» y que Borges llama, en su conferencia, «la idea de acciones paralelas». La causalidad constituye uno de los rasgos axiales de la poética borgeana de lo fantástico. En un decisivo ensayo de 1932, «El arte narrativo y la magia», Borges explicita el mecanismo de la causalidad. «El problema central de la novelística es la causalidad», afirma (2005:230). La causalidad rige los hechos mediante un orden «lúcido y atractivo» que corresponde, según el autor argentino, a «la primitiva claridad de la magia» (230):

Este procedimiento o ambición de los antiguos hombres ha sido sujetado por Frazer a una conveniente ley general, la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual –magia imitativa, homeopática-, ya por el hecho de una cercanía anterior –magia contagiosa-. [...] la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de

cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles. Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. [...] la ilustración más cabal de un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumentos, es el predestinado *Ulises* de Joyce (230-232).

Donde dice *supersticioso*, ¿no ha de leerse, necesariamente, *lector de género fantástico*? En efecto, Borges un lector de lo fantástico sensible a las manifestaciones de la causalidad. Un lector que advierta el orden secreto, lúcido y mágico que patentiza la existencia de otra realidad donde han dejado de operar o lo hacen de un modo heterodoxo aquellos conceptos –tiempo, espacio, percepción, etcétera- que rigen la realidad conocida. Se trata de un orbe imaginario que, no obstante, es verosímil en virtud de las armónicas leyes que lo regulan. Esta idea de la causalidad mágica como entramado de relaciones entre las cosas del universo ha de vincularse necesariamente con dos aspectos que se han tratado anteriormente. En primer lugar, con la poética borgeana de la antología, en concreto con los índices trabados de la *Antología de la literatura fantástica* y, aunque en menor medida, de *Cuentos breves y extraordinarios* y *Libro del cielo y del infierno*. La peculiar *dispositio* de los mencionados índices se emparenta con la noción de red de relaciones secretas entre los elementos que conforman un conjunto, bien sean los textos que conforman una selección, bien sean los pormenores circunstanciales de larga proyección que conforman una narración. En segundo lugar, con uno de los rasgos capitales de la poética borgeana general: la enumeración, como correlato formal de esta noción de causalidad que obra por analogía y posibilita aquella *immediata et lucida fruitio rerum infinitarum* que tiene regusto de eternidad y equipara a los hombres con Dios. En Borges, pues, los modelos de lo narrativo, de lo fantástico, de lo antológico y aun de lo epistemológico, acaban por converger en un solo punto en razón de un sustento común: la noción de causalidad, esto es, de un orden de relaciones secretas pero lúcidamente dispuestas entre los elementos que conforman la construcción de un relato, el tratamiento de un hecho prodigioso, la composición de una antología o el paradigma de una cosmovisión.

Basta repasar el contenido de la *Antología de la literatura fantástica* para poder constatar la preponderancia de textos que, de una manera u otra, problematizan el tema de la causalidad incidiendo en relaciones de causa y efecto irregulares que sobrepasan el ámbito de lo consensuado para entrar de lleno en posibilidades heterodoxas que sólo cabe calificar de imaginarias o fantásticas. El ejemplo paradigmático es «La sombra de



las jugadas», de Edwin Morgan. En este texto, dos ejércitos enemigos se enfrentan en el campo de batalla mientras en una colina próxima los respectivos generales se enfrentan en una partida de ajedrez. La evolución y resultado de la partida de ajedrez se replica en la evolución y resultado de la lucha. Una misteriosa relación parece trabar ambas series de sucesos. Justo en el momento en que uno de los generales pierde la partida por jaque mate, un soldado acude para anunciar la derrota de su ejército. El lector descubre que ambas acciones eran paralelas, que obraban por analogía. Siente la mágica gravitación de una causalidad heterodoxa que subvierte las relaciones consensuadas de causa y efecto y reconoce un orden secreto de no usadas leyes cuyo descubrimiento desvela el hasta entonces imaginario universo de lo fantástico. La antología recoge otros tantos textos no menos ejemplares que exploran diversas formas de causalidad mágica. En la mayoría, acciones y objetos que aparentemente no guardan relación entre ellos acaban por vincularse. En «El descuido», de Buber, el vuelco de un cuento de sopa y la firma de un edicto de expulsión de la comunidad judía. En «Odín», de Borges y Delia Ingenieros, una vela y la muerte de un dios. En «La sangre en el jardín», de Gómez de la Serna, una fuente y un crimen atroz. En «La secta del loto blanco», de Wilhelm, un tazón y un naufragio, una vela y los años que un monje pasa, errante y solo, en los desiertos tibetanos. En «La protección por el libro», de Willoughby-Meade, unas figuras de papel y los magos que acosan a un inocente para perderlo. En «La pata de mono», de Jacobs, toda la narración se sustenta en la relación mágica de causa y efecto que los protagonistas establecen entre una pata de mono disecada y el cumplimiento de sus deseos. En «La obra y el poeta», de Burton, la ficción que encierra un poema acaba por invadir la realidad. En «La sentencia», de Wu Ch'eng En, la analogía es entre el sueño y la realidad. En «Los goces de este mundo», de Bloy, entre el infierno y la realidad. En «El lobo», de Petronio, las heridas simétricas que presentan un lobo y un desconocido revelan la prodigiosa metamorfosis nocturna de éste. En «Sredni Vashtar», de Saki —el más acertado ejemplo de causalidad mágica que registra la antología—, la muerte atroz de una insidiosa mujer y las inocentes plegarias que un niño dirige a un hurón doméstico pueden *o no* guardar una relación de causa y efecto que revelaría la naturaleza divina del animal, del niño o de ambos.

La causalidad se presenta, pues, como un tema axial de la antología y, en un sentido más amplio, de la poética borgeana de lo fantástico. Se trata de un motivo caro al Borges ensayista y narrador que, como no podía ser de otra manera, también interesa al Borges lector y antólogo. Es, por lo tanto, un motivo transversal que viene a certificar

una vez más la validez de estudiar las antologías realizadas por Borges como un espacio creativo donde su poética encuentra acomodo y se articula con la misma naturalidad y significación que en otras facetas de su obra. Asimismo, revela a Borges como auténtico ideólogo de la *Antología de la literatura fantástica*. La mano del autor argentino está detrás de la teoría –el modelo de lo fantástico que la antología propone coincide con los presupuestos narrativos que Borges expuso en los años inmediatamente anteriores a su publicación- y de la praxis –la selección de autores y textos guardan precisa correlación con los temas y recursos de dicho modelo-. Louis señala cómo «críticos y lectores han tendido a minimizar la participación de Silvina en la empresa» (2001:409) y asegura que en la carrera de Silvina esta antología «fue determinante para forjar un lugar editorial a su producción y proponer una lectura posible de su narrativa» como parte del género de lo fantástico (432). En declaraciones a Manzini, la propia Silvina Ocampo se atribuye la paternidad del proyecto: «Yo me entusiasmé con las antologías de cuentos de horror, cuentos policiales y fantásticos que existían en la literatura inglesa. Había muchísimas cosas de fantasmas... Y yo dije, ¿por qué no hacemos una antología de cuentos fantásticos aquí, que no existe?» (2003:155-156). Pese a todo, la divergencia entre la obra de Silvina Ocampo, antes y después de la publicación de la antología, parece apuntar a una presencia circunstancial, quizás dentro de una estrategia editorial que la visibilizara como autora en los medios literarios del momento. En cuanto a Bioy Casares, Borges había alcanzado con él, por la época, un acuerdo de lectura tan total que prácticamente los mimetizaba.

No es la causalidad, sin embargo, el único tema capital de la *Antología de la literatura fantástica*. En la selección, convive con otros motivos también relacionados con las posibilidades imaginativas de conceptos propios del ámbito filosófico. Así, son recurrentes los textos que tratan la noción de tiempo. Los hay que versan sobre la posibilidad de viajar en el tiempo –«Enoch Soames», de Beerbohm o «El destino es chambón», de Cancela y Lusarreta–, sobre la perduración de la conciencia más allá de la consunción del cuerpo –«La verdad sobre el caso de M. Valdermar», de Poe y el fragmento de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla–, sobre la inmortalidad –«El caso del difunto señor Elvisham», de Wells y la noticia recogida por Frazer–, sobre la idea de un tiempo que se bifurca en series paralelas –«Historias universales», de Stapledon–, sobre la idea de un tiempo cíclico como pena infernal –«Donde su fuego nunca se apaga», de Sinclair–, sobre el tiempo como ilusión o teatro de sombras –«El brujo postergado», de

don Juan Manuel-, o sobre la reencarnación -«El cuento más hermoso del mundo», de Kipling-.

Especialmente interesantes resultan los cuentos de fantasmas que incluye la selección. En ningún caso se trata de textos que se centren en el fantasma como objeto en sí mismo sino que todos se inclinan a considerarlo como aquello que origina una serie de reacciones en quienes tienen ocasión de presenciarlo. Esto es, en los textos de la antología, el fantasma no es un ser en sí mismo sino una percepción de los otros. Se podría decir que, a la manera de Berkeley, los fantasmas de la antología *son* porque *son percibidos*. Este *esse est percipi* idealista, caro a Borges, parece ser el criterio de selección de los textos. En este sentido, la antología supone una reformulación del rol tradicional que el fantasma jugaba en el género fantástico. Pasa de ser un motivo de horror a ser una figura evasiva cuya función es problematizar la noción epistemológica de percepción o ser una cuestión psicológica. En la línea de Henry James –uno de los autores de cabecera de Borges-, «no es la imagen visible del fantasma lo que cuenta, sino el nudo de las relaciones humanas por las que el fantasma es evocado o que el fantasma contribuye a establecer» (Calvino, 1995:207). Desde esta perspectiva se entienden cuentos como «Sombras suele vestir», de Bianco o «Casa tomada», de Cortázar, relatos reticentes y morosos donde lo fantasmal es el punto de partida para revelar la singular psique de quienes los perciben o creen percibirlos. También cabe incluir en este apartado textos como «Sola y su alma», de Aldrich, «En forma de canasta», de Aubrey, «Un auténtico fantasma», de Carlyle, «Un creyente», de Loring Frost, «Final para un cuento fantástico», de Ireland, «Definición del fantasma» y «May Goulding», de Joyce, «El encuentro», anónimo de la dinastía Tang, «Donde está marcada la cruz», de O’Neill, «Una noche en la taberna», de Lord Dunsany o «Un hogar sólido», de Garro, una de las piezas que con más justicia puede acomodarse a los presupuestos del realismo mágico en la rara naturalidad con que trata el tema de los muertos.

El concepto del ser también se pone de manifiesto en una serie de textos claves para el modelo de lo fantástico que propone la antología. Algunos versan sobre la duda ontológica -«¿Quién es el Rey?», de Bloy o «Sueño de la mariposa», de Chuang Tzu- . Algunos, sobre la identidad secreta del ser -«La persecución del maestro», de David-Neel-. Otros inciden en la idea del ser como ser soñado -«El sueño del Rey», de Carroll o «La última visita del caballero enfermo», de Papini-.

Toda una serie de textos versan, asimismo, sobre las llamadas discordias de la conducta, caras a Kafka –otro de los autores de cabecera de Borges-. Conductas heterodoxas que en razón de su anormalidad entran de lleno en el territorio de lo fantástico. Es el caso de piezas como «Los cautivos de Longjumeau», de Bloy, por ejemplo, en la que una pareja de reclusos voluntarios pasa la vida planeando minuciosamente los viajes que nunca realizarán, encerrados entre miles de mapas, de globos terráqueos, de horarios de tren.

La inestabilidad radical del ser se manifiesta en otra serie de textos sobre metamorfosis. «Ser polvo», de Dabove, «El gato», de Murena o «Rani», de Peralta, son buenas muestras de lo apuntado, además de la excepcional pieza clásica «El lobo», de Petronio.

En la selección se incluyen, además, otros temas como la zoología fantástica. En clave paradoxográfica o relación de noticias fabulosas, como en «Los ciervos celestiales», de Willoughby-Meade; en clave de reformulación de los parámetros de la ciencia ficción clásica, como en «El calamar opta por su tinta», de Bioy Casares; en clave de monstruos, como en «Los donguis», de Wilcock; en clave de *conte cruel*, como en «La expiación», de Ocampo; o en clave de mito, como en «Los caballos de Abdera», de Lugones. A la paradoxografía pertenecen, asimismo, textos como «Cómo descendimos en la Isla de las Herramientas», de Rabelais o «El pañuelo que se teje solo», de Skeat, en lo que tienen de noticias puramente hedonistas sobre prodigios remotos.

El tema de los sueños constituye otra de las recurrencias dentro de la antología. En clave de pesadilla, como en «El busto», de Peyrou; en clave de sueño dentro de un sueño, como en «Sueño infinito de Pao Yu», de Tsao Hsue-Kin; o en clave de revelación «Historia de los dos que soñaron», de *Las mil y una noches*. De la obra de Kafka la antología también toma dos temas que Borges, refiriéndose a la labor del autor checo, llamó las *instituciones atroces* y los *mitos sombríos*. «Ante la ley», del propio Kafka o «El árbol del orgullo» y «La pagoda de Babel», de Chesterton son los mejores ejemplos.

Esta sucinta taxonomía no agota, sin embargo, la insólita variedad de una selección que Alfonso Reyes pudo calificar de «sumamente caprichosa» (Alazraki, 1986:63). Hay piezas sueltas, únicas, que no se agrupan dentro de una serie temática pero que, no obstante, articulan temas o motivos fundamentales para el modelo borgeano de lo fantástico y que, a menudo, reaparecerán en antologías posteriores. Otras, participan

de diversas temáticas y han sido seleccionadas, muchas veces, en virtud de sus detalles técnicos, de construcción narrativa. La piedra de clave del conjunto es, sin duda, el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, que puede considerarse una especie de praxis enciclopédica del modelo narrativo de lo fantástico que propone y defiende la selección. La *Antología de la literatura fantástica* es refractaria a toda clasificación que pretenda acomodarla en una serie de compartimentos estancos. Revela el eclecticismo temático propio de los lectores voraces que la compusieron. Tomando en préstamo la imagen de Henry James, se diría que cada uno de los lectores de la antología debe encontrar el *dibujo en la alfombra* que armoniza la selección. Salvo que cada lectura modifica el dibujo y los textos padecen desplazamiento temático, deslizándose de una categoría a otra según el ángulo con que se los enfoque. Compilación proteica, caleidoscópica, apunta todos y cada uno de los temas que reaparecerán en las posteriores antologías. Reúne piezas de toda condición, de todo tiempo, lugar y formato, desde el cuento a la obra de teatro, desde Oriente a Occidente, desde los clásicos a los contemporáneos. Archivo de maravillas, la *Antología de la literatura fantástica* desafía a los más reputados lectores y críticos, que acaban por rendirse a la polisemia de un artefacto único en la historia de la literatura moderna. En *La Nueva Literatura*, Cansinos Assens (1927) se refirió a Borges como un nuevo Grimm, a medio camino entre los filósofos griegos y los trovadores orientales, lo moderno y lo antiguo, un poeta con algo de profesor, alguien en quien convivían «el don de producir la maravilla con la científica curiosidad por alumbrar su origen y sus resortes» (Alazraki, 1986:37). La definición resume el espíritu mismo de la antología en lo que tiene de lectura hedonista de textos fantásticos –mosaico de prodigios, gabinete de lo insólito, algazife de portentos- y de reflexión sobre los mecanismos narrativos que los sustentan.

Ahora bien, la *Antología de la literatura fantástica* no se entiende sin tener en cuenta el caldo de cultivo intelectual que cristalizó en torno a la revista *Sur*<sup>111</sup>. El historiador, ensayista y editor mejicano Enrique Krauze advierte sobre la importancia de lo que podríamos llamar la *trastienda de la literatura* cuando afirma que:

[...] se olvida a menudo que la historia de la cultura en un país no es sólo la de sus autores y sus obras. Es también la historia material de esa cultura. Dentro de ella, uno de los capítulos fundamentales es el de la industria editorial. Tendencias, modas,

---

<sup>111</sup> Cfr. Cervera Salinas, V., «A los lectores de Sur», en *Borges en la ciudad de los inmortales*, Sevilla, Renacimiento, págs. 320-342.

altas y bajas en el prestigio de autores y doctrinas, e incluso, más ampliamente, la formación intelectual de generaciones, se explican conociendo dónde estaba, quién tenía, cómo se empleaba el dinero editorial de cada época (Lago, Gómez, 2006:10).

En este sentido, la historia de la *Antología de la literatura fantástica* es, en parte, la historia de la revista *Sur*. Dicho de otro modo, la antología de Borges, Ocampo y Bioy Casares constituye una de las más acendradas manifestaciones literarias de la política cultural que la revista *Sur* proyectó, desarrolló y representó desde 1931. La clara continuidad entre la revista y la antología se fundamenta en una compartida apuesta por la calidad, la variedad, la novedad, el cosmopolitismo y la inteligencia. Al respecto, es ilustrativo rescatar un corto pero evocador artículo que José Bianco escribió en 1976 con el propósito de valorar retrospectivamente la labor de *Sur*, revista donde ocupó el cargo de secretario de redacción entre 1938 y 1961. En el artículo, Bianco afirma: «En *Sur* se juzgaban los textos por la calidad de su expresión» (1977:234). Y añade: «Era una revista bien escrita, o por lo menos escrita en un estilo comprensible. Supo eludir o apaciguar las jergas en boga» (236). Asimismo, pondera la variedad de contenidos y disparidad de puntos de vista que siempre caracterizó a la revista sin que, por ello, dejara de ser una publicación estable, consecuente, seria y ágil que en todo momento rehuyó lo tedioso y lo superficial:

Esta diversidad y a veces disparidad de las ideas, sometidas a un acuerdo general que las trasciende, un acuerdo de orden ético, y que supone el ejercicio del derecho a disentir, permitían que el lector reconociera la existencia de lo contradictorio, aunque adoptara un punto de vista determinado, y que pudiese contemplar la realidad en todas sus formas y categorías. Seleccionar lo mejor en un campo tan vasto ha influido para que *Sur* no pase nunca de largo ante lo excelente (234-235).

Por encima de cualquier otro tipo de consideración, Bianco destaca el papel que la revista jugó como escaparate cultural, poniendo en circulación autores e ideas radicalmente nuevas para el público sudamericano mediante traducciones decorosas de las grandes obras del momento. Vargas Llosa le confesó a Bianco que debía su primer conocimiento de la obra de Faulkner a *Sur*, en cuya revista leyó dos cuentos y en cuya editorial leyó la traducción de *Luz de agosto*. ¿Cuántos autores sudamericanos que más tarde se consagrarían como referentes se formarían en las páginas de anchos márgenes de *Sur*? Fue una escuela. En este sentido, los recientes estudios de Cervera Salinas y

Adsuar Fernández contextualizan la génesis y la primera época de la revista en los años treinta y cuarenta (2014) y de su posterior evolución en una segunda época (2014a) y confirman la idea de un magisterio intelectual que se materializa a través de ensayos y traducciones de alcance internacional. *Sur* fue, también, un púlpito desde el que, a la manera de la *Antología de la literatura fantástica*, se evangelizó a un público inquieto ávido de participar en nuevos modelos narrativos y de pensamiento. La selección de Borges, Ocampo y Bioy Casares y la revista *Sur* ofrecieron un contenido variado, selecto, ejemplar y arriesgado que aportó la necesaria cuota de heterodoxia para la renovación de los anquilosados panoramas, respectivamente, del género fantástico y de la difusión cultural. Si *Sur* descubrió Europa y Estados Unidos antes de que Europa y Estados Unidos descubrieran Sudamérica, la *Antología de la literatura fantástica* descubrió algunas periferias de lo fantástico –las fuentes orientales, pero también la periferia hispanoamericana- antes de que el mismo Borges, Cortázar o los escritores del realismo mágico pudieran en el mapa el nombre del continente como uno de los espacios centrales del género. Auténticas ventanas por las que entraron las corrientes del mundo que airearían los claustros de la cultura argentina y continental. «*Sur* actuó de provocadora en Argentina, ceñida entonces a una literatura extremadamente nacional, casi insular» (Ayerza de Castilho y Felgine, 1993:135). Barnatán señala que gracias a la labor de *Sur* «se tienden también los intercambios con el surrealismo francés y con las vanguardias alemanas, con la nueva novela norteamericana y la poesía de los ingleses» (1995:243). No menos rica ni decisiva para la renovación del género de lo fantástico son los puentes que la antología de Borges, Ocampo y Bioy Casares tendió con tradiciones olvidadas o ignoradas y con lecturas y relecturas refrescantes por lo insólito y lo arriesgado de su perspectiva. Los testimonios sobre la importancia de Victoria Ocampo y *Sur* son numerosos. Para Bioy Casares, *Sur* «fue un desafío para ella, como abrir un camino en la jungla»<sup>112</sup>. Para Cortázar, representó la escuela de las nuevas generaciones de escritores: «*Sur* nos ayudó mucho a los estudiantes que en la década del 30 y 40 tentábamos un camino»<sup>113</sup>. Octavio Paz, en fin, resume su dimensión real: «Victoria es algo más: es la fundadora de un espacio espiritual. Porque *Sur* no es sólo una revista a o una institución: es una tradición del espíritu»<sup>114</sup>. Esta voluntad evangelizadora, de

---

<sup>112</sup> Recogido en «Cronología de Victoria Ocampo», [www.villaocampo.org](http://www.villaocampo.org) [consulta en línea 18/2/2012].

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

puertas abiertas a la novedad, era fruto del profundo sentido cosmopolita que desde su fundación animó la labor de la revista *Sur*. Victoria siempre consideró que «el universalismo o por lo menos la apertura a los demás a través de una revista debía ser forzosamente favorable» (Ayerca de Castilho y Felgine, 1993:136). Para Victoria y para *Sur*, «la decisión de establecer unos puentes culturales constituyó también un acto de fe en la creación sudamericana» (136). En el discurso en homenaje a Victoria Ocampo pronunciado en la sede de la UNESCO el 15 de mayo de 1979, Borges glosa lo que la figura de Victoria Ocampo representó para él y destaca, por encima de cualquier otra herencia ética o intelectual, la honda convicción cosmopolita de la que hará gala en todas y cada una de las antologías que compiló a lo largo de su vida:

El recuerdo de Victoria Ocampo me acompañará siempre. Yo no era nadie, yo era un muchacho desconocido en Buenos Aires. Victoria Ocampo fundó la revista *Sur* y me llamó, para mi gran sorpresa, a ser uno de los socios fundadores. En aquel tiempo yo no existía, la gente no me veía a mí como Jorge Luis Borges, me veía como hijo de Leonor Acevedo, como hijo del Dr. Borges, como nieto del coronel, etcétera. Pero ella me vio a mí, ella me distinguió cuando casi no era nadie, cuando yo empezaba a ser el que soy si es que soy alguien todavía. [...] Yo era el hombre invisible de Wells en Buenos Aires y luego recibí aquel premio internacional. Bueno, ahí votó por mí Roger Caillois y entonces empezaron a verme en Buenos Aires, se dieron cuenta que yo estaba ahí, y todo eso lo debo también a Victoria Ocampo. [...] Y ahora sólo me resta decir que es importante honrar a Victoria, pero que es más importante ser dignos de aquella alta memoria de Victoria Ocampo. Debemos tratar de continuar su labor, debemos tratar de interesarnos no en un solo país, en un solo proceso histórico, sino iniciar esa aventura imposible y generosa de la humanidad, debemos interesarnos en el universo (2011:693-695).

Más allá del sentido agradecimiento por parte de Borges al respaldo de Victoria Ocampo, que le valió, entre otras cosas, la dirección de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, importa destacar la voluntaria filiación de Borges con el hecho central que representó Victoria Ocampo y la revista *Sur*: la asunción del cosmopolitismo como única perspectiva posible en la construcción de un paradigma cultural. Esto es, el universo como patrimonio de todo escritor y lector. La *Antología de la literatura fantástica* se hará eco de este sentido ecuménico que caracterizaba a *Sur* para ofrecer una selección ecléctica en la que prima, por encima de condicionantes geográficos, cronológicos, ideológicos o formales, la calidad de los textos. «*Sur* ha familiarizado al



lector argentino e hispanoamericano con los buenos escritores del mundo, sean cuales fueren su idioma y su país de origen», afirma Bianco (1977:235). Las antologías de Borges suponen, análogamente, un sugestivo recorrido por las literaturas del mundo que pone al lector en contacto no sólo con las voces consagradas del género sino, sobre todo, con las nuevas voces de lo fantástico. Bianco habla de la xenofilia de *Sur*, de su amor por lo extranjero, por lo diferente. La misma nota vibra en la *Antología de la literatura fantástica*, una pasión por ensanchar los límites del género, por hospedar con verdadera felicidad los textos más remotos en el tiempo y el espacio como la señal de identidad cardinal de una estética de lo fantástico y, más ampliamente, de lo literario. He aquí una de las lecciones de la antología: el reconocimiento de *lo otro* como paso previo a la construcción de *lo propio*, la certeza de *lo diverso* como sustento de *lo uno*. Esta convicción cosmopolita le valió a *Sur*, como a Borges, la pronta acusación de extranjerizante, de tener la vista puesta en Estados Unidos y en Europa. «¿Necesito decir», se pregunta al respecto Bianco, «que Europa forma parte de la más antigua tradición argentina?» (1977:235). A esta acusación, lanzada por los defensores de un populismo folclórico, artificial y nacionalista que ignoraba o quería ignorar cualquier influencia exterior, se sumó la de ser una revista conservadora por parte de «la izquierda más radical que veía en ella un refugio de la cultura reaccionaria» (Barnatán, 1995:243). *Sur* publicó un total de 371 números entre 1931 y 1992, si bien en su última etapa, a partir de 1966, fue espaciándose su publicación hasta el punto de que durante los últimos veinticuatro años sólo aparecieron 67 números. Desde un principio la crítica a *Sur* fue desfavorable por considerarla el medio elitista de la oligarquía rioplatense, a la que siempre se acusó de un déficit nacionalista que la estigmatizó sin remisión:

La crítica perdió los estribos. ¡*Sur* es una revista extranjera! La censura no ahorró acusaciones y lo que atrajo mayormente las iras de los periodistas del terruño fueron las fotografías: demostraban que *Sur* había sido concebida para los europeos, ignorantes de la realidad de la América Latina. [...] Para la crítica, Victoria no era otra cosa que una dama de la alta sociedad dándose las de literata. Ante aquella tempestad de fango, Victoria y el equipo de *Sur* quedan anonadados (Ayerza de Castilho, Felgine, 1993:138).

Barnatán compara la figura de Victoria Ocampo con la de otras grandes damas del siglo: «La Ocampo», afirma, «pertenece así a una estirpe de mujeres ricas, cultas,

sensibles, autoritarias y generosas que potencian la cultura del siglo como Gertrud Stein o Peggy Gugenheim» (1995:249). La caracterización es válida, pero no alcanza a esconder lo que el mismo Barnatán señala al hablar de la recepción de *Sur*, fiel reflejo de la personalidad de su fundadora y alma mater: «Molestaba su apariencia lujosa, su cosmopolitismo, su exquisitez e irritaba su altivez» (247). Esto es, la idea de que tanto *Sur* como Victoria Ocampo como aquellos intelectuales que se aglutinaron alrededor de ella y de la revista conformaban lo que Proust habría llamado un *cogollito*, una minoría para minorías. En este sentido vale la pena rescatar el testimonio de Ester de Andreis, la escritora, poetisa y traductora italiana afincada en Barcelona durante la década de 1930 que formó parte del grupo de intelectuales agrupados en torno a Joan Estelrich, Marià Manent, Jordi Rubió, Dionisio Ridruejo y Juan Ramón Masoliver. El retrato que traza de Victoria Ocampo en 1939 abunda en cierta displicencia frívola y *aristocratizante*:

Mientras cenaba con nosotros J. Estelrich nos ha hablado de Victoria Ocampo, a la que conoció cuando estuvo en la Argentina con Cambó. «Es una mujer joven, bonita y rica y le gusta conocer a fondo a todos los intelectuales que pasan por Buenos Aires. No esconde esta afición y tampoco le importa que se sepa que cambia de amante en cuanto se cansa del último. Un día, a O.G. [¿Oliverio Girondo?], que le pedía, después de una larga ausencia, que volviera a acceder a su amor, le dijo: “Amigo mío, para lo que usted quiere, el chico del lift me es más útil”. En aquella época, a su amigo oficial, un joven escritor, lo trataba como a un esclavo y si tenía que repetirle una orden lo hacía en tono despectivo preguntándole si tendría que dársela por carta certificada». Luego nos ha contado: «Una vez, estando yo en Alemania, en casa de Keyserling<sup>115</sup>, mientras comentábamos el carácter de Victoria Ocampo, el conde me dijo, delante de su mujer, indignado y golpeando la mesa con el índice y el medio, como suele hacer cuando quiere ser persuasivo: “He sabido que Victoria dice que tengo boca de tártaro, no tiene derecho a hablar así de una boca que ella ha besado”. Estos chismes que os cuento no creáis que sean indiscreciones mías, todo es del dominio público, pues ella no esconde nada de su vida privada. Quizás crea que su nivel de vida en Argentina le permite comportarse así y, además, escribe tan bien y con ideas tan propias, que está por encima de las convenciones sociales<sup>116</sup>».

---

<sup>115</sup> Hermann Alexander Graf Keyserling, conde de Keyserling (1880-1946), autor de unas polémicas *Meditaciones sudamericanas* (1931) escritas en la tradición de lo que Mainer, en *Falange y literatura*, define como «una concepción intuitiva y determinista de la histórico, apta para la divulgación y llamada a ejercer una profunda huella en las autopercepciones nacionales de 1900 a 1940, que tanto abusaron de la metáfora atrevida, de la frase feliz y de la dramatización del pasado» (2013:510).

<sup>116</sup> Memorias inéditas, entrada del 28 de octubre de 1939.

El retrato –más allá de las inmisericordes reconvenciones a la fatuidad y frivolidad de la fundadora de *Sur*- revela la perspectiva con que pudo recibirse, desde ciertos círculos intelectuales del momento, la figura y la labor de Victoria Ocampo. Ahora bien, ¿hasta qué punto se puede considerar *Sur* como el órgano de expresión de una facción intelectual de signo elitista? En palabras de Bianco, la publicación siempre apeló a la inteligencia de los lectores: «*Sur* no ha hecho concesiones a la vulgaridad, a las ideas hechas, los sentimientos convencionales o la pereza mental del lector». Y añade: «Ha logrado, creo, estimular su inteligencia» (1977:236). La *Antología de la literatura fantástica* participa plenamente de la poética ética y estética de *Sur*, de la que puede y debe considerarse una prolongación que dentro del terreno del formato antológico y del género fantástico. Es una selección que, por ello, estimula en los lectores la inteligencia capaz de reconocer y valorar en su justa medida las trascendentales novedades que aportó tanto al concepto de antología como al género de lo fantástico. Es, por así decirlo, una selección difícil que escoge a los lectores, está pensada para los *happy few*. En este sentido, encaja dentro de un ideal cultural vinculado a la noción de aristocracia intelectual. Como *Sur*, desprende cierto aroma a elitismo. Como *Sur*, tuvo que *inventar*, asimismo, un público que, en consecuencia, se sintió parte de un particular patriciado de lectores cuyos horizontes culturales sobrepasaban lo convencional. Por su carácter minoritario, por su elevada concepción de la cultura e, incluso, por la cuidadísima presentación gráfica –el tamaño rectangular, el limpio encuadre de la caja, la pulcritud de los amplios márgenes y la legendaria flecha verde de la portada, obra del diseñador Eduardo Bullrich-, *Sur* remite, necesariamente, a las grandes revistas culturales europeas que son su modelo y referente, *Revista de Occidente* y *Nouvelle Revue Française* con las que acabó por compartir el prestigio de constituirse en faro intelectual de una generación, a pesar de lo cual nunca consiguió ser viable económicamente. A modo de solución para solventar las paupérrimas arcas de la publicación, Victoria Ocampo decidió empezar a divulgar lo mejor de la literatura contemporánea del momento bajo el sello homónimo *Sur*, que inició su catálogo con el *Romancero gitano* de Federico García Lorca e incluyó, entre otros reconocidos autores, las obras de Albert Camus, Vladimir Nabokov o Carl Gustav Jung y que, en 1960 publicaría la antología *Libro del cielo y del infierno*. Más adelante Victoria Ocampo amplió el espectro editorial y financiero con la fundación de la Editorial Sudamericana, cuya dirección abandonó en 1939 tras el surgimiento de

incompatibilidades entre ella y sus asociados, momento en el que López Llausás y Julián Urgoiti se hicieron cargo de la misma.

Así, se debe a un catalán, el barcelonés Antonio López Llausás (1888-1979), la publicación en Sudamericana de la *Antología de la literatura fantástica*. Perteneciente a una acomodada familia de la burguesía, López Llausás fue el fundador y propietario de la mítica librería Catalonia de Barcelona. Con todo, su actividad no se limitó, durante las décadas de 1920 y 1930, al ámbito de la venta de libros. Ya en 1924 había asumido la dirección y reorganización de la revista *D'ací i d'allà*, primera revista catalana de carácter europeo que tomó como modelo el formato de revistas extranjeras como *Vanity Fair*, *Vogue* o *Harper's*. Por su eclecticismo, su presentación lujosa y sus contenidos fue la mejor guía de usos sociales para la burguesía urbana del momento. Puso en marcha, asimismo, la Editorial Selecta, que con el tiempo, en manos de Josep Maria Cruzet i Sanfeliu, resultaría clave para la recuperación sistemática de los clásicos de la literatura catalana. Pero quizás su mayor contribución al ámbito cultural catalán fue la primera edición del *Diccionari general de la Llengua Catalana* de Pompeu Fabra. Al iniciarse la Guerra Civil, López Llausás optó por el exilio voluntario, dado el carácter republicano y catalanista de su perfil, que hacía prever una más que posible represión pública y privada por parte del régimen franquista. Tras una breve estancia en Colombia, acabó por establecerse en Buenos Aires, donde al amparo de la influyente comunidad española de la ciudad, fue propuesto, por Rafael Vehils, para la dirección de la recién creada Editorial Sudamericana, cargo que asumió, como gerente ejecutivo, junto a Julián Urgoiti, gerente editorial. Como apunta Monegal, «en la época, la vida literaria argentina había sido profundamente modificada por el colapso de la República española. Aun antes de su trágico final, algunas de las editoriales más importantes habían trasladado su sede a Argentina» (1987:315). El desembarco de editoriales y editores propició el desarrollo de históricas empresas culturales como la Colección Austral de Espasa-Calpe o Losada, que «colocaron a Argentina en la primera línea de la industria editorial en nuestra lengua» (315).

Llausás y Urgoiti fueron los responsables del desarrollo, consolidación y exitosa proyección de la editorial. Entre las colecciones destacadas de la editorial cabe reseñar «Laberinto» (en cuyo primer número se publicó la *Antología de la literatura fantástica*), «Horizonte» (en la que aparecieron las traducciones de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner y *Orlando*, de Virginia Woolf, realizadas por Borges) o «Minotauro» (colección pionera que introdujo en el mercado hispanohablante un rico

caudal de obras de fantasía y ciencia-ficción internacionales, con los resonantes aciertos de Ray Bradbury, cuyas *Crónicas marcianas* prologó Borges en 1955 o la publicación de *El Señor de los Anillos* de J.R.R.Tolkien). La segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1965) apareció en el número 100 de la colección «Piragua», iniciada unos años antes, en 1958:

La publicación de la colección Piragua, de libros de bolsillo, que alcanzaría uno de los grandes éxitos editoriales de la historia del libro en Argentina. En ella figuraron los títulos importantes del catálogo, no sólo de Sudamericana, sino también de Emecé, con tiradas iniciales de diez mil ejemplares, que se distribuyeron no sólo en librerías, sino también en otros puntos de venta (Lago y Gómez, 2006:197).

El impresionante desarrollo de la industria editorial en los países latinoamericanos durante la década de 1940 -no sólo Editorial Sudamericana en Argentina sino también, por ejemplo, Fondo de Cultura Económica en Méjico- contrasta con el empobrecimiento que respecto al mismo padeció España. Pep Carrasco, en «Así nació Edhasa», apunta las causas de este desequilibrio:

1) la extraordinaria aportación al mundo cultural hispanoamericano que llevaron a cabo los españoles republicanos exiliados, editores, autores, catedráticos, universitarios, etcétera; 2) la terrible censura franquista, que eliminó totalmente la obra de muchos autores y que prohibió la publicación de obras enteras o impuso inaceptables modificaciones en sus contenidos en las de otros autores; 3) la falta de disponibilidad de divisas para el pago de los derechos a los autores extranjeros que sufrían los editores españoles (Lago y Gómez, 2006:200).

Consciente tanto del vacío cultural que España padecía a nivel editorial como de las posibilidades de negocio que dicho vacío ofrecía, en 1946, López Llausás, tras comprobar que ni su nombre ni sus actividades durante las décadas de 1920 y 1930 habían llamado la atención de la represión franquista, regresa a Barcelona y funda la Editora y Distribuidora Hispano Americana S.A. (Edhasa). En un principio, la nueva editorial se dedica en exclusiva a la distribución de los fondos editoriales de los que López Llausás había obtenido los derechos; de Editorial Sudamericana pero también de Emecé Editores, Fondo de Cultura Económica y Hermes. Esta primera etapa de Edhasa incluyó la distribución de títulos prohibidos en su momento como *España*, de Salvador

de Madariaga o la edición de *El Capital*, de Marx, comentada por prestigiosos economistas españoles del exilio mejicano, publicada por Fondo de Cultura Económica. Es en una segunda etapa cuando Edhasa decide formar un catálogo propio. Será entonces cuando cree la colección «Nebulae», pionera en la edición española de obras de ciencia-ficción contemporánea. Fue en su colección «Narrativas Fantásticas» donde publicó la primera edición española de la *Antología de la literatura fantástica*, en 1983.

Al respecto, vale la pena recordar el juicio retrospectivo de Adolfo Bioy Casares, en 1982, sobre el proceso de gestación editorial de la antología:

Compilamos la *Antología de la literatura fantástica* a espaldas de toda cuestión de derechos, que ignorábamos. López Llausás, que nos compró la selección, nos pagó con mil pesos y nada más nos dijo de los derechos de autor. Después, la Sudamericana reeditó varias veces el libro. Cuando editoriales extranjeras lo pidieron, nosotros no aceptamos las proposiciones, porque no queríamos vernos envueltos en reclamaciones de derechos, que pudieran perjudicar a los actuales dueños de la Sudamericana, que tal vez ignoran la situación del libro, porque López Llausás había muerto y ellos, sus descendientes, no son quizá muy expertos en este asunto. Editori Riuniti, de Roma, los campeones del contrato leonino, se interesaron en la antología. Yo le di largas al asunto. Consulté con mi amiga Gloria López Llovet [nieta de Antonio López Llausás]; expliqué las cosas. Me dijo que más valía *let sleeping dogs sleep* (2006:1558).

Tal es la historia editorial de la *Antología de la literatura fantástica*. La historia de uno de los libros más singulares de la literatura contemporánea. Dentro del *corpus* borgeano de antologías de lo fantástico ocupa, sin lugar a dudas, el puesto de honor. Es la selección que marca el tono del resto de compilaciones. Es la pauta a seguir. Establece el patrón en cuanto a intenciones y contenidos. Fija, en lo teórico y en lo práctico, los rasgos esenciales del modelo borgeano de lo fantástico. Como prototipo, inspira las posteriores antologías e impone el sesgo que las caracteriza y las particulariza dentro del género. Es la recopilación que acierta a encontrar, definir y difundir una *voz antológica* de la que son espléndido eco las selecciones *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Manual de zoología fantástica* (1957), *Libro del cielo y del infierno* (1960), *Libro de sueños* (1976), «La Biblioteca de Babel» (1977-1985), *Libro de las visiones* (1980) y *Libro de las ruinas* (1997), cuyas aportaciones, no obstante, completan y perfilan de forma significativa el modelo inicial que representa la *Antología de la literatura fantástica*.

4.4. **CUENTOS BREVES Y EXTRAORDINARIOS**<sup>117</sup>. Son cuatro las ediciones que existen de esta antología. La primera se publicó en Buenos Aires, en la colección «Panorama» de la editorial Raigal, en 1955. Consta de una «Nota preliminar» firmada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, fechada el 29 de julio de 1953 y 88 textos. La segunda se publicó en Buenos Aires, en la colección «Mundial» de la editorial Rueda, en 1967. Se mantiene la «Nota preliminar» pero añade 5 nuevos textos, hasta un total de 93. La tercera edición se publicó en Buenos Aires, en la editorial Losada, en 1973. Se mantiene la «Nota preliminar» pero añade, esta vez, 17 nuevos textos, hasta un total de 110. La cuarta edición es, en realidad, la traducción que de la edición Losada se hizo al italiano con el título de *Racconti brevi e straordinari* para la colección «La Biblioteca Blu» de la editorial FMR, publicada en Parma-Milán en 1973. Esta traducción supone la primera colaboración efectiva entre Borges y el editor italiano Franco Maria Ricci. De ahí la importancia que reviste. Ambos mantendrían, posteriormente, una larga y fructífera relación que se traduciría en las denominadas *Antologías Borges-Ricci*.

En lo referente a los *paratextos*, la selección emparenta con la *Antología de la literatura fantástica*: el índice no convencional cuyos elementos se ordenan mediante nudo conceptuales que traban los textos entre sí y los títulos sinópticos que identifican y comentan –muchas veces con intención irónica– los textos fragmentarios recogidos en la selección. Prescinde, en cambio, de las sucintas notas biobibliográficas. En relación con el índice trabado, véase la entrada del diario personal de Bioy Casares correspondiente al 2 de agosto de 1953: «Come en casa Borges. Traducimos cuatro *reflexiones* de Kafka y ordenamos los cuentos breves» (2006:85). La anotación, que forma parte del proceso de construcción de la selección, constata la disposición premeditada de los textos por parte de los antólogos de acuerdo a una lectura encadenada que, sin alcanzar el nivel de rigurosa organización de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, consigue sugestivas ligazones.

En cuanto al contenido, reúne textos completos o fragmentarios de extensión breve procedentes de todo tiempo, lugar y género. Al respecto, Borges afirmó que la antología se hizo por aluvión, «recordando lecturas de toda una vida» (Bioy Casares, 2006:1409). Para ello, se rastrearon y recuperaron textos previamente aparecidos en el suplemento cultural *Revista Multicolor de los Sábados* y en la sección de naturaleza

---

<sup>117</sup> Para el contenido de la antología, ver «Apéndice: índices de las antologías».

colectiva «Museo» incluida en las publicaciones *Destiempo* y *Los Anales de Buenos Aires*<sup>118</sup>. Parte de la nómina de autores sudamericanos que figuraba en la *Antología de la literatura fantástica* -Silvina Ocampo, Santiago Davobe, Adolfo Bioy Casares y Manuel Peyrou- se incluye en *Cuentos breves y extraordinarios* y se amplía con los nombres de Marco Denevi, Virgilio Piñera y Marcial Tamayo. La variedad de registros de la selección –relatos, parábolas, fábulas, anécdotas, citas, paradojas, chistes o apuntes tomados de los cuadernos de notas de escritores como Kafka, Hawthorne, Samuel Butler y Somerset Maugham- y la brevedad de los textos recopilados favorecen y aconsejan, más que en ninguna otra de las antologías, una lectura *en zapping*. En su ensayo *Como una novela*<sup>119</sup>, Daniel Pennac (1992) se refiere al derecho de todo lector a leer saltándose páginas, a leer parte de una obra sin preocuparse de su totalidad, a lo que denomina, en definitiva, *picotear*. A la hora de construir esta selección, los antólogos parecen haber ejercido plenamente tales derechos. El resultado es una compilación que remeda la morfología de un puzle de piezas mínimas y reclama, necesariamente, una lectura no continua que sin embargo respete, en la medida de lo posible, el efecto de ligazón que encadena algunas series de textos por parejas o tríos. Al respecto, Borges mismo recomienda la lectura paseada de *Cuentos breves y extraordinarios* para una mayor fruición del contenido: «Tendría que ser más largo. Como es corto, van a leerlo de corrido; entonces parecerá que un cuento equivale a otro. Habría que leerlo de a poco, un cuento por vez», afirma Borges al respecto (Bioy Casares, 2006:142). La «Nota preliminar» indica que los textos de la selección remiten «ya a referentes imaginarios, ya a sucesos históricos» (Borges y Bioy Casares, 2004:7) y se recuerda su heterogénea procedencia y tipología, además de explicitar el criterio de selección seguido: «Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y diversas épocas, sin omitir las generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves» (2004:7). El objeto de la antología, sin embargo, no es la brevedad por sí misma, sino la brevedad como encarnación de la narratividad más depurada. En este sentido, el prólogo declara: «Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo» (7). En la antología, lo breve no es un fin, sino una de las condiciones de lo narrativo, acaso la más apta y la más

---

<sup>118</sup> La sección «Museo» apareció en ambas publicaciones. En *Destiempo*, apareció en cada uno de los tres números de la revista que vieron la luz entre octubre de 1936 y diciembre de 1937. En *Los Anales de Buenos Aires*, en los números 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 bajo el pseudónimo de B. Suárez Lynch.

<sup>119</sup> Pennac, D., *Como una novela*, Barcelona, Anagrama, 1993.



directamente asociada a la lectura como goce: «Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros» (7).

Brevedad, hedonismo y narratividad son, por tanto, los tres ejes sobre los que se sustenta la selección. Es por ello que cabe vincular *Cuentos breves y extraordinarios* con el concepto de resumen y con el género del microrrelato, del que debe considerarse una de las muestras pioneras y fundacionales.

En el prólogo se afirma que lo esencial de lo narrativo está en las piezas que la selección recopila y que lo demás «es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal» (2004:7). La antología apuesta, pues, por un modelo narrativo depurado de toda *escoria* –decorativa, psicológica o digresiva-. Se prefiere lo implícito a lo explícito. Según una ley narrativa donde menos es más, se antepone la evocación a la exposición. Cada uno de los textos de la selección es una mínima puerta de acceso a la parte del relato que el autor no ha explicitado. De la misma manera que todo resumen presupone un trasfondo de cuya extensión o complejidad es compendio, los textos de la selección remiten a lo que hay detrás del texto mismo. Recuérdense, al respecto, las sagas islandesas, caras a Borges, donde operan epigramas sentenciosos que, dichos en el momento justo, resumen y evocan un orbe de hechos, sensaciones o pensamientos que constituyen el trasfondo de un destino humano. En una conferencia sobre la *Divina Comedia*, Borges afirma: «Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre» (1986:20). La noción de resumen forma parte, pues, de la poética borgeana. En el prólogo a *Ficciones*, afirma lo siguiente: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» (2005:429). En el prólogo que antepone a *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, abunda en la idea de la exégesis, de la glosa que descomprime los significados que el texto ha comprimido. A imagen y semejanza de un libro de Thomas Carlyle titulado *Sartor Resartus* –que simula ser la traducción parcial y el comentario de un libro ficticio sobre la filosofía del vestir-, Borges imagina el plan de una obra que constaría de prólogos a libros que no existen pero de los que se ofrecerían supuestas citas ejemplares y apostillas. La obra se justifica dentro de una poética de la exégesis que trabaja sobre textos breves de los que extrae aquellas implicaciones que el texto no muestra: «Hay argumentos que se prestan menos a la escritura laboriosa que a los ocios

de la imaginación o al indulgente diálogo» (2011:13). Cabe recordar la labor análoga de Kafka, experto en la invención de intrincados textos de naturaleza exegética, escuetos apólogos, fábulas, leyendas, mitos o citas como «El silencio de las sirenas», «La verdad sobre Sancho Panza» o las piezas de *Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el verdadero camino*. Todos estos textos figuran en la selección. Ya en la *Antología de la literatura fantástica* aparecía el modelo paradigmático de la literatura exegética de Kafka, la pieza «Ante la ley», que figura, junto a su glosa, en uno de los capítulos de la novela *El proceso*. En el principio del cuento «El duelo», Borges remite de nuevo a esta noción de exégesis que se inclina por el resumen y el comentario y sortea la ejecución extensiva y pormenorizada:

Henry James –cuya labor me fue revelada por una de mis dos protagonistas, la señora de Figueroa– quizá no hubiera desdeñado la historia. Le hubiera consagrado más de cien páginas de ironía y ternura, exornadas de diálogos complejos y escrupulosamente ambiguos. No es improbable su adición de algún rasgo melodramático. Lo esencial no habría sido modificado por el escenario distinto: Londres o Boston. Los hechos ocurrieron en Buenos Aires y ahí los dejaré. Me limitaré a un resumen del caso, ya que su lenta evolución y su ámbito mundano son ajenos a mis hábitos literarios (2005:1051).

En el prólogo a la selección de cuentos de Arthur Machen que realizó para «La Biblioteca de Babel», afirma:

En aquel volumen de su autobiografía que se titula *The London Adventure*, recrea de memoria el admirable cuento «El dibujo en la alfombra», de Henry James; el breve resumen de Machen [incluido en *Cuentos breves y extraordinarios*], aligerado de inútiles rasgos melodramáticos, es harto más conmovedor que el laborioso original (2001:37).

En «La flor de Coleridge», a propósito de una novela de Henry James citada en el ensayo, afirma: «No he leído *The Sense of the Past* pero conozco el suficiente análisis de Stephen Spender» (2005:640). Esta querencia por el resumen, pues, ha de ponerse en relación con otras filias de Borges: el formato enciclopédico, la cita, la reseña, la nota al pie, el prólogo o aquellas biografías sintéticas que el autor argentino redactó para la revista *El Hogar* siguiendo el método de Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias* –la reducción de una vida a dos o tres escenas, la inclusión de detalles circunstanciales que

evocan orbes más complejos-. Por otra parte, no es difícil reconocer la inclinación a la exégesis de Borges en sus recurrentes indagaciones teóricas sobre la cábala hebrea, las sucesivas entonaciones de una metáfora universal o las diversas traducciones que se realizan de obras como la *Odisea* o *Las mil y una noches*. Todo lo cual remite, en última instancia, a una poética de lo *aleph* donde rige la máxima concentración en el mínimo espacio.

En las antologías, este arte del resumen y la exégesis encarna en la selección de lecturas que integran *Cuentos breves y extraordinarios*, de ahí que deba ser considerada una de las referencias fundacionales del género del microrrelato. Andrés-Suárez define el microrrelato como «un texto literario en prosa, articulado en torno a dos principios básicos: hiperbrevedad y narratividad, factor este último que permite distinguirlo de otras modalidades prosísticas desprovistas de sustancia narrativa» (2012:21-22). Entre otras características, este tipo de relatos se define por el uso de la elipsis como recurso para crear una tensión entre «el silencio y la escritura, entre lo no dicho y lo dicho, que está en la misma esencia del género porque, en el microrrelato, lo que se silencia, lo que se sugiere y presupone tiene un peso mayor de lo que se dice o se muestra» (23). La elipsis es un mecanismo que permite la construcción de espacios vacíos que el lector completa mediante un proceso exegético que establece nexos entre lo enunciado y lo evocado y da voz a los silencios del texto. De ahí el papel clave que en los microrrelatos juega la ley de la causalidad, la reconstrucción por parte del lector de los nexos causales que sustentan la narratividad de la trama como sucesión de hechos. Al respecto, cabe recordar la importancia que la causalidad mágica tiene en el modelo narrativo borgeano de lo fantástico, que se traduce en la selección recurrente de textos que problematizan la naturaleza de los nexos causales en torno a los cuales se articula la trama o argumento que relatan. Véanse piezas como «La sombra de las jugadas» -en dos versiones, una de Edwin Morgan y otra de Celestino Palomeque-, «El descuido», de Martin Buber, «La secta del loto blanco», de Richard Wilhem u «Odín», de Borges y Cecilia Ingenieros, todos ellos recogidos previamente en la *Antología de la literatura fantástica* e incluidos en *Cuentos breves y extraordinarios*. Zavala (2000) ha definido los seis presupuestos canónicos que definen el microrrelato como género. En primer lugar, la brevedad o extensión mínima desde la que se aspira a alcanzar la misma complejidad de una obra extensa. En este sentido, recuerda la relevancia pedagógica que a lo largo de la historia han tenido textos extremadamente breves como el aforismo, la parábola, la definición, la adivinanza o el mito, a los que cabría añadir el resumen, la leyenda, la fábula, la cita,

el apólogo, la aporía, la nota, la anécdota o la paradoja. La antología abunda en ejemplos de todos ellos. Véanse, por ejemplo, «Paradoja de Tristram Shandy», de Russell, «Fe, alguna fe y ninguna fe», fábula de Stevenson o «Un mito de Alejandro», de Adrienne Bordenave. En segundo lugar, la diversidad o naturaleza híbrida. En los textos que se definen como microrrelatos convergen distintas disciplinas –la historia, la filosofía, la ciencia- y corrientes –el realismo, el vanguardismo, el fantástico- que resultan en productos mixtos refractarios a toda taxonomía. Al respecto, cabe señalar la importancia de los bestiarios medievales y contemporáneos, obras de carácter colectivo que recogen textos de reducida extensión y formato enciclopédico donde conviven lo fantástico y lo alegórico, la relación histórica y la fábula o el mito. Recuérdese otra de las antologías realizadas por Borges, el *Manual de zoología fantástica*, en colaboración con Margarita Guerrero. En tercer lugar, la complicidad. Es decir, la necesaria relación exegética entre un autor que propone vacíos narrativos obligado por la brevedad y un lector que los completa por medio de la interpretación de las elipsis, alusiones, nexos causales o evocadores pormenores circunstanciales que –como se ha apuntado al hablar del modelo narrativo borgeano- remiten a un complejo orbe no enunciado. Véase, en la antología, «Cómo descubrí al superhombre», de Chesterton, pieza paradigmática de la construcción alusiva, elíptica y causal donde el lector debe interpretar, a partir de los hechos expuestos, la trama de prodigios que el autor ha silenciado. En cuarto lugar, la fractalidad. A juicio de Zavala:

[...] el concepto de unidad es uno de los fundamentos de la modernidad. Así, considerar a un texto como fragmentario, o bien considerar que un texto puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene (como fractal de un universo autónomo) es uno de los elementos penalizados por la lógica racionalista surgida en la Ilustración. Sin embargo, ésta es la forma real de leer que practicamos al final del siglo XX (2000:36).

La fractalidad remite, sobre todo, a un tipo de lectura. La lectura no continua o lectura en *zapping*, que selecciona y recopila los fragmentos que le interesan sin tener en cuenta la convención de la unidad para *recontextualizarlos*, después, en un conjunto nuevo que, paradójicamente, adquiere su sentido como totalidad a partir de la suma de los fragmentos desplazados. Una compilación como *Cuentos breves y extraordinarios* se revela como testimonio del espacio central que dentro de los procesos creativos del presente ocupa el fragmento como unidad de lectura y reescritura. En quinto lugar, la

fugacidad, o dificultad para definir la dimensión y validez literarias de textos bastardos que sin embargo generan, en algunos casos, una respuesta lectora o crítica tan amplia como la generada por obras literariamente validadas. A modo de ejemplo, cabe recordar textos como «Continuidad de los parques», de Cortázar o «El dinosaurio», de Augusto Monterroso. Véase, en la antología, un texto como «Del rigor en la ciencia», de Suárez Miranda, verdadero vórtice de exégesis, piedra de clave de la poética borgeana y pieza anticipatoria por antonomasia del posmodernismo. Se trata, en todos los casos, de textos que validan el alcance y la complejidad de un género más allá de su naturaleza un tanto inaprehensible e indefinible. La misma obra de Borges, hecha de cápsulas narrativas, ensayísticas y poéticas, parece dar cumplimiento a lo apuntado, a juzgar por la colosal implosión de bibliografía exegética a la que sigue dando lugar. En sexto y último lugar, la virtualidad. Los microrrelatos se constituyen en el formato idóneo de la cultura digital, a cuyos requisitos de lectura rápida y horizontal, maleabilidad e interacción se acomoda mejor que cualquier otro formato.

De lo anteriormente expuesto se infiere la trascendencia histórica de una obra como *Cuentos breves y extraordinarios*, que prefigura los trazos peculiares que definen el género del microrrelato. En este sentido, Larrea (2004) vincula el microrrelato con el concepto de fábula abierta de Eco (1981) y enumera la serie de estrategias lectoras que lo gobiernan: *transtextualidad* –es decir, mecanismos de evocación y alusión entre textos-, brevedad y fragmentarismo. Esta antología supone uno de los más significativos puntos de partida de esta manera de leer, escribir y crear. «Lo que suscita la admiración de estos jóvenes españoles», afirma Andrés-Suárez en referencia a los cultivadores contemporáneos del microrrelato, «es tanto la forma de escribir como la de leer de Borges» (2012:75). A su juicio, los microrrelatos contemporáneos españoles son herederos de una poética esencialmente borgeana que:

[...] problematiza «la dificultad para el ser humano de acceder al conocimiento y a la verdad, así como su propensión a elaborar esquemas de conocimiento que no son más que ficciones, meras construcciones culturales condenadas a ser suplantadas por otras. De este modo, estos autores replantean todos los conceptos básicos sobre los que solemos asentar nuestras certezas (realidad e irrealidad, razón y sinrazón, locura y cordura, verdad y mentira, identidad, Dios, tiempo, canon literario, etc.) elaborando, a su manera, una auténtica doctrina del escepticismo (2012:83).

Ahora bien, a pesar de destacar la influencia de la obra de Borges en la labor de los escritores españoles contemporáneos de microrrelatos, Andrés-Suárez no cita, en su antología, la selección *Cuentos breves y extraordinarios*. Olvida, así, el ascendiente que sobre autores posteriores ha tenido una recopilación determinante en el devenir del cuento contemporáneo en español. Así lo entiende Fernández Pérez (2010), quien califica la antología de hito y ubica a Borges junto a Monterroso y Arreola en un conjunto de arquitectos literarios que transitaron, dentro del género del microrrelato, desde la intuición minimalista a la construcción de auténticos programas de escritura y, cabría añadir, de lectura. Pollastri (2010) afirma, por su parte, que la tarea de recopilar textos breves con objeto de configurar antologías del género, encuentra temprano magisterio en *Cuentos breves y extraordinarios*.

Pero quizás la más peculiar aportación de *Cuentos breves y extraordinarios* a la praxis y conceptualización del microrrelato o ficción mínima como género –junto a la defensa de lo narrativo, el componente lúdico o la noción de resumen- sea el concepto de texto apócrifo, hasta el punto de poder afirmar que se trata de un verdadero manual de mistificación literaria que encarna como ninguna otra obra este rasgo capital de la poética borgeana. En la antología figuran un mínimo de quince textos apócrifos. Los antólogos incurren, al respecto, en variadas y lúcidas estrategias de reescritura. En el texto «Vicisitudes del consuelo», la falsa atribución: «Reescribí el cuento de los órganos abstractos o supuestos», afirma Bioy Casares, «lo atribuyo a un señor T. Chang y a un libro imaginario, *A Grove of Leisure* (Shangai, 1882); lo leo a Silvina y (por teléfono) a Borges: es aprobado» (2006:80). En las dos versiones de «La sombra de las jugadas», la paráfrasis: en la versión de Edwin Morgan, de un texto incluido en la colección galesa *Mabinogion*; en la de Celestino Palomeque –autor, por añadidura, apócrifo, que remite a un abogado de la familia Casares-, de una reseña sobre los juegos de mesa aparecida en el *Times Literary Supplement*. En «Un mito de Alejandro», el resumen de uno de los poemas más largos de Robert Graves, «The Clipped Stater», atribuido a un falso autor francés, Adrienne Bordenave, y a una no menos falsa obra, fechada en Pau –solar de los Casares- en 1949. En «El despertar del rey», la ampliación de una anécdota leída en un libro de historia: «Lo atribuimos a “H. Desvignes Doolittle”, de un supuesto libro, *Rambling Thoughts on World History*» (2006:1171). En «El estudioso», la traducción de la traducción, en un ejemplo de la occidentalización que caracteriza el tratamiento de las fuentes orientales en las antologías: Borges se limita a traducir de una versión alemana una carta original en japonés del pintor Hokusai. Álvarez Barrientos (2014), en su

estudio sobre la literatura apócrifa, entiende el falseamiento de los textos como la respuesta a una construcción cultural unívoca y estática que condena toda desviación de la norma de lectura por cuanto comporta una pérdida del verdadero sentido original y aduce la relectura mediante la cual Fernández Mallo se apropió de *El hacedor* de Borges con el fin de reescribirlo, en un auténtico *remake* literario sin precedentes en el ámbito hispano. «La falsificación literaria», defiende, «es una forma estética que se encuentra en un sistema alternativo al aceptado por todos, que busca integrarse en la ortodoxia y el paradigma del canon» (2014:16). Asimismo, señala que el uso del fragmento remite a la idea de ruina, por cuanto es la parte de una totalidad desmembrada. En este sentido, se refiere a mistificadores como Marcel Schwob o el propio Borges, que recurren a una escritura fragmentaria cimentada «en la alusión y en la perspectiva, de modo que una parte genere la ilusión del todo, como en las escenografías teatrales» (54). De manera análoga, cabe pensar en una lectura fragmentaria que desentraña las alusiones del texto con el propósito de reconstruir, desde la ruina parcial, el todo, aquello que en el texto se silencia o esconde, la trama de sombra que las ficciones mínimas saben escamotear al discurso enunciado. No es otra la lectura que reclaman los textos seleccionados para *Cuentos breves y extraordinarios*. Las conclusiones de Álvarez Barrientos abundan en este sentido, en cuanto asocia lo apócrifo y lo fragmentario con la problematización de la realidad y la identidad:

A la vista de lo expuesto, lo apócrifo pregunta de qué está hecha la realidad, qué es lo que la constituye, y, desde el punto de vista de la escritura, heterónimos y apócrifos significan la exaltación del autor, no su desaparición, pues su capacidad creativa se amplifica, al extenderse también a moldear otros autores y dar forma a la realidad fuera del papel. Estas construcciones se apoyan en todo tipo de recursos, pero se caracterizan por la fragmentación en la forma de proporcionar la información, lo que tanto implica provisionalidad como la posibilidad de desarrollarse. Por otro lado, apelar a lo breve y fragmentario, a la ruina, sufre un cambio en la atención de los falsarios, pero siempre desde una consideración positiva, pues primero fue una forma de legitimar el *hallazgo* (amparados en el prestigio de la antigüedad) y después se vinculó, con la práctica literaria de algunos y la reflexiones de Borges, a un modo de escribir propio de la retórica apócrifa. Recuérdese que la ruina es señal de algo más amplio y acabado, lo que la revaloriza como testimonio (387).

Para Castany (2012), la estética del resumen –típicamente borgeana, sustento de la selección *Cuentos breves y extraordinarios*- remite a los presupuestos escépticos que permean la obra del autor argentino. «Ciertamente», afirma, «los grandes escépticos han sido grandes sintetizadores» (2012:334). Al respecto, recuerda la querencia de Borges por el formato enciclopédico, la cita, la paradoja, el oxímoron, el sofisma, la elipsis, la nota o el chiste. Añade que el filósofo escéptico «no sólo resume, sino que también vive de resúmenes, puesto que no tiene tiempo material, quizás tampoco paciencia, para leer todo lo que quiere refutar, es decir, toda la filosofía, toda la ciencia, en fin, toda pretensión de conocimiento» (336). De ahí la tendencia de la filosofía escéptica a la enumeración, a la lista, al catálogo. Piénsese, pues, no en un filósofo escéptico sino en un lector escéptico: ¿qué tipo de libro se adecuará más a su perspectiva de lectura que la antología? «La práctica del resumen», recuerda Castany, «está en relación directa con el género de la miscelánea antigua y humanista» (338). También, cabe añadir, con formatos de naturaleza colectiva como el tratado naturalista griego y latino, la paradoxografía, el bestiario o el gabinete de curiosidades. Conjuntos fragmentarios, elípticos y sintéticos que remedan el conocimiento total o escenifican su carácter utópico. En este sentido, el resumen vehicula la denuncia escéptica de los límites cognoscitivos. «La magia del resumen», concluye Castany, «reside en el hecho de sugerir un mapa del inabarcable e incomunicado continente de la literatura y la filosofía» (338). Si la antología es, por excelencia, el libro que visibiliza la aceptación y reconocimiento de los límites de la capacidad humana para la lectura –por falta de tiempo, por falta de paciencia o por imposibilidad misma de cubrir la totalidad de las fuentes a su alcance-, una antología como *Cuentos breves y extraordinarios*, suma de fragmentos compendiosos, visibiliza y prefigura por excelencia la atomización de los procesos contemporáneos de lectura y creación que patentiza, entre otros, el género del microrrelato.

Italo Calvino (1985) predijo los seis rasgos que caracterizarían la literatura de un futuro que ya es presente y casi pasado: levedad, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. Nada más y nada menos que una literatura del resumen, la precisión y la variedad, de la economía verbal y la implosión significativa, en fin. Textos capaces de *esencializarse* para adecuarse a la falta de tiempo, atención y paciencia de lectores cada vez más abrumados por la inflación del conocimiento y los mil y un estímulos culturales de la sociedad contemporánea sin perder, por ello, la capacidad de sugestión de la mejor



literatura<sup>120</sup>. Entre los ejemplos que propuso como paradigmas de dicha literatura no figura la selección *Cuentos breves y extraordinarios* que, sin embargo, anticipa y materializa a la perfección el programa teórico del escritor italiano. Arca de dijes, museo de lo mínimo, galería de miniaturas, *Cuentos breves y extraordinarios* se instituye, por derecho propio, en paradigma seminal de un quehacer literario.

**4.5. MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA**<sup>121</sup>. Existen dos ediciones –con diferentes títulos– de esta antología. La primera edición, titulada *Manual de zoología fantástica*, fue publicada en 1957 en el número 125 de la colección «Breviarios» de la editorial mejicana Fondo de Cultura Económica. Constaba de 82 textos en orden alfabético<sup>122</sup> precedidos por un prólogo fechado en Martínez, el 24 de enero de 1954. La edición incluye, a modo de pequeños emblemas, algunas ilustraciones de circunstancia en el espacio en blanco que separa unos cuentos de otros. En 1967, a raíz de la edición argentina del *Manual de zoología fantástica* en la editorial Kier de Buenos Aires, se cambia el título por *El libro de los seres imaginarios* y se amplía el número de textos hasta un total de 116. Incluso se reescribe el prólogo, fechado en Martínez, en septiembre de 1967. Ambas ediciones mantienen el índice alfabético. Para la versión norteamericana<sup>123</sup>, publicada en la editorial E.P. Dutton de Nueva York en 1969, se mantuvo el nuevo título. *The Book of Imaginary Beings*, al cuidado de Norman Thomas di Giovanni, traductor y agente literario de Borges durante la década de 1970, formaba parte de un proyecto de obras completas en inglés. El propio Borges, no obstante, en sucesivas ediciones de sus obras completas, expresó su deseo de omitir todos los trabajos realizados en colaboración. Al respecto, no obstante, Adolfo Bioy Casares recogió en sus diarios la opinión de Norman Thomas di Giovanni: «El libro que escribió con Margot Guerrero no es menos de Borges que los otros» (2006:1304). El juicio es doblemente válido. Por un lado, previene una posible minusvaloración de las obras de Borges realizadas en colaboración. Por otro, sitúa en su justa medida la labor de los colaboradores de Borges que, salvo en el caso de Adolfo Bioy Casares, se limitó a

---

<sup>120</sup> Cfr. Revel, J.F., *El conocimiento inútil*, Barcelona, Planeta, 1989.

<sup>121</sup> Para el contenido de la antología, ver «Apéndice: índices de las antologías».

<sup>122</sup> El índice de esta primera edición, sin embargo, presenta, después del último texto, correspondiente a la entrada «El zaratán», dos entradas más: «Los antílopes de seis patas» y «Baldanders», que no cumplen la ordenación alfabética.

<sup>123</sup> En la década de 1960 aparecieron, asimismo, otras ediciones. La francesa, *Manuel de Zoologie Fantastique* (París, Juilliard, 1965), las italianas, *Manuale di Zoologia Fantastica* (Turín, Giulio Einaudi, 1962) e *Il libro degli esseri immaginari* (Roma-Nápoles, Theoria, 1984) y la alemana, *Einhorn, Sphinx und Salamander. Ein Handbuch der Phantastischem Zoologie* (Múnich, Carl Hanser, 1964).

tareas de documentación, de manera que el resultado puede y debe estimarse como plenamente borgeano en cuanto a la redacción, a las intenciones y a la vinculación con el resto de su obra. Cabe destacar, por último, una edición ilustrada a cargo del pintor mejicano Francisco Toledo, publicada en 1984 para conmemorar el cincuenta aniversario de Fondo de Cultura Económica. El resultado fue una colección de 42 acuarelas y tintas. Para González Mateos, «aunque Toledo pintó estas acuarelas para ilustrar el texto, es evidente que no buscó hacerlo en forma literal. A veces sus imágenes son traducciones libres e imaginativas, pero en otros casos la relación es ambigua o remota» (1996:152) y recuerda que «aunque cada acuarela lleva un título que corresponde a un apartado del diccionario, es importante señalar que fueron asignados por la Galería Arvil, dueña de la colección, y no por el propio artista» (152). Emmanuel Carballo<sup>124</sup>, editor de la primera edición del *Manual de zoología fantástica*, hace hincapié en el hecho de que quizás se trata del libro más importante de Borges que se ha publicado fuera de Argentina y destaca, por encima de todo, el carácter ecuménico y hedonista que lo define. En cuanto al método de trabajo que se siguió para construir la selección, señala que fue Borges quien ideó el formato, indexó el contenido y redactó las entradas, y Margarita Guerrero quien, siguiendo sus instrucciones, cotejó y completó las notas del autor argentino en archivos y bibliotecas.

El *Manual de zoología fantástica* supone una reescritura contemporánea de los bestiarios medievales, los tratados naturalistas clásicos y las relaciones paradoxográficas helenísticas, obras colecticias que materializan sus contenidos mediante un lenguaje lacónico y funcional que recurre a la cita, la paráfrasis, la parábola, la fábula, la glosa y el *exemplum* –entre otras técnicas propias de la estética del resumen- para construir textos de extensión breve organizados a modo de enumeración de hechos, enciclopedia de ciencias o diccionario temático. Véanse, en este sentido, las reescrituras de Juan José Arreola (*Bestiario*, 1972) o Antonio Gamoneda (*Libro de los venenos*, 1995). Estas obras y otras –entre ellas, el *Manual de zoología fantástica*- son el epítome de una tradición que viene gestándose desde principios del siglo XV, cuando los bestiarios empiezan a abandonar el sentido doctrinal que originalmente los había caracterizado y se redefinen como recreaciones lúdicas del mundo animal. En la dedicatoria del único bestiario manuscrito que se conserva escrito en castellano, el denominado *Bestiario de Don Juan de Austria* –datado en el s. XV-, el autor, Martín Villaverde, explicita el propósito de la

---

<sup>124</sup> Según consta en Alejo, J., «La zoología fantástica de Borges cumple cinco décadas», [www.fondodeculturaeconomica.com](http://www.fondodeculturaeconomica.com) [consulta en línea 2/2/2014].

obra: «Tracé estas líneas para que Vra. Excellencia con pasallas y mirallas descansa un rato de los muchos que en la guerra a trabajado» (1999:s/p)<sup>125</sup>. Constata la mutación de los bestiarios en libros de recreo personal que transitan por el territorio de lo fantasioso y apenas son excusa para el lucimiento de ilustradores y el goce hedonista de lectores. Se vacían de todo contenido moral para redimensionarse en compendios de lo imaginario e inician, así, la moderna corriente de reescritura con la que cabe enlazar obras como el *Manual de zoología fantástica*. Para Eco, «la relación de *mirabilia* asume una función puramente poética en el autor moderno que recupera las noticias antiguas sabiendo que las listas no remiten a nada existente y son un puro catálogo del imaginario, que sólo se puede disfrutar como *flatus vocis*», (2009:155). En este sentido, el *Libro de los venenos* es un ejemplo esclarecedor. La obra de Gamoneda es una reescritura del sexto libro del tratado *De medica materia*, de Dioscórides, compuesto en el siglo I, según la traducción al castellano realizada por Andrés Laguna en 1555. En el prólogo, Gamoneda se refiere a la alquimia del tiempo, que ha transmutado en materia fabulística y poética lo que en un principio era materia científica:

La ciencia de Dioscórides y Laguna oculta y manifiesta a la vez una fabulosa materia literaria; fabulosa por su belleza y por sus mentiras. Pues bien, tengo que declarar *corrupción* porque yo he desviado la lengua de Laguna al profundizar en su *rhytmica*; tengo que declarar *fábula* porque la ciencia empírica y el galenismo están (al día de hoy, quiero decir) en su natural destino, que es la poesía; y también porque yo he hecho obra de ficción inmoderada al pensar los venenos en los cuerpos y los espíritus (1997:12).

El sexto libro del tratado de Dioscórides –donde se tratan las plantas y fieras que producen ponzoña- se reescribe como si de materia literaria se tratase. A los ojos de Gamoneda –a la luz del paradigma epistemológico desde el que Gamoneda mira las cosas, cabría matizar-, lo que para Dioscórides era verdad ha acabado por convertirse en una hermosa ficción que se deja leer como una novela. Esto es, el tratado naturalista de Dioscórides se lee, con el paso del tiempo y el cambio de paradigma cultural, como una pura invención. Ya pertenece al espacio de *lo fantástico involuntario*: creaciones donde lo fantástico no es deliberado sino resultado de leer o reescribir como fabulaciones lo que ha sido originalmente concebido como documento científico. Esto es, *lo fantástico involuntario* siempre deriva de la recepción de la obra. Requiere de una relectura o de

---

<sup>125</sup> *Bestiario de don Juan de Austria*, Burgos, Siloé, 1999.

una reescritura a raíz de la cual la obra original se poetiza o *se afabula*. Cabe señalar, no obstante, que algunos géneros específicos de la prosa científica de la antigüedad podían incorporar, ya en origen y como recurso plenamente consciente, elementos de carácter heterodoxo –piénsese en las relaciones paradoxográficas, por ejemplo, o en las noticias de certeza negligente con que los etnógrafos aderezaban sus estudios- que los hacían linder con la paraciencia y aun con lo fantástico. El propósito principal de *Manual de zoología fantástica* es recrear el tono privativo de *lo fantástico involuntario* presente en los tratados naturalistas clásicos, en las relaciones paradoxográficas helenísticas y en los bestiarios medievales. Esto es, destilar lo que de poesía o fábula –tanto original como sobrevenida por el paso del tiempo y el cambio de perspectiva lectora- hay en dichas obras para construir una antología que remeda la tranquila e inconsciente convivencia de lo real y lo maravilloso que las particulariza. La selección aspira a restaurar en clave contemporánea la plácida concordia de lo singular y lo normal en busca de un concepto de realidad más fértil:

Podemos advertir que cuando Plinio habla de los grifos, o cuando habla del dragón, o cuando habla del fénix, ya no se debe eso a que Plinio creyera en ellos. Yo creo que la explicación es otra. La explicación es que Plinio quería reunir en un volumen todo lo que se refiere a los animales, y que ahí él reunía lo verdadero y reunía también la fábula, para hacer más completo el texto. [...] No debemos imaginarlo como a un ingenuo, sino simplemente como una persona que tiene un concepto distinto de lo que debe ser una historia natural. [...] Él no creía. Él sabía que existían esas supersticiones y las incluía en su libro también (Arias y Hadis, 2002:117).

Borges se transforma a sí mismo en un Plinio escéptico que narra prodigios en los que no cree porque no hacerlo supondría disminuir la riqueza de la realidad que los incluye. De otro ilustre tratadista clásico, Claudio Eliano, Borges seleccionó, para su «Biblioteca Personal», el tratado *Historia de los animales*. En el prólogo, definió así la labor del naturalista romano:

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 al conocimiento, pero esa voz, en el segundo siglo de nuestra era, comprendía los entes y también todo lo imaginado o fabulado sobre ellos. [...] Al cabo de los siglos, este tratado es a la vez irresponsable y gratisimo. [...]

Nada sabemos de los hechos que tejieron su biografía; queda su voz tranquila narrando sueños (2011:305).

La reescritura que Borges hace de los bestiarios, de los tratados naturalistas y de las relaciones paradoxográficas se insiere, pues, en la línea de Plinio o de Claudio Eliano, autores que hospedaron lo prodigioso con generosa indiferencia y ensancharon el concepto de realidad. Se trata, en definitiva, del mismo tono que Borges hizo notar en las fuentes orientales: la sensación de que el autor refiere hechos del todo maravillosos como si no supiera o simulara no saber que lo son.

Dentro del curso de literatura inglesa que Borges impartió durante más de veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se incluían –en el capítulo dedicado a la antigua literatura anglosajona- los bestiarios. Al presentarlos, Borges glosa la idea de fondo que dio origen al género: la noción del *liber mundo*. Afirma:

Por toda la Edad Media corrió el concepto de que Dios había escrito dos libros, y uno de esos libros era previsiblemente la Sagrada Escritura, la Biblia, dictada a diversas personas de diversas épocas por el Espíritu Santo, y el otro libro era el Universo, todas las criaturas. Y se repitió que el deber de todo cristiano era estudiar ambos libros, el libro sagrado y ese otro libro enigmático, el Universo. [...] Tenían que ser estudiados desde el punto de vista ético (Arias y Hadis, 2002:113).

Esta noción tuvo que impresionar forzosamente a Borges, adscrito a la estética de la lectura. Es de suponer que en los bestiarios medievales vio el resultado de un acto de lectura previo que identificaba la realidad con un libro. De hecho, la metáfora del mundo como un libro que los hombres pueden descifrar es el tema central de uno de sus ensayos, «Del culto de los libros» -*Otras inquisiciones*, 1952-. En este ensayo concurren una larga serie de apreciaciones a propósito de la identificación de la realidad con un libro. Desde la sentencia teleológica de Mallarmé: «El mundo existe para llegar a un libro» (2005:713), hasta la hipótesis mística de Léon Bloy de que somos las capítulos, las palabras y los signos de puntuación de un inmenso texto litúrgico en el ignoramos nuestra ubicación o significación. A propósito de la relación entre las grandes religiones monoteístas y los libros, el ensayo recoge doctrina islámica que hace del Corán atributo de Dios o la doctrina judía de la Cábala. Más desaforada le parece a Borges la idea cristiana: «El pensamiento de que la divinidad había escrito un libro los movió a

imaginar que había escrito dos y que el otro era el universo» (715). El escritor Thomas Browne, una de las inexcusables referencias estilísticas del propio Borges, fue quien amonedó la consecuencia natural de dicha idea, tal como se recoge en el citado ensayo: «Todas las cosas son artificiales, porque la Naturaleza es el Arte de Dios»<sup>126</sup> (716). Un Dios escritor, un Universo libro, un Hombre lector: concepciones que Borges comparte con los autores de los bestiarios medievales y que forman parte de una poética personal que no pudo sentirse indiferente a la noción de una realidad escrita que se deja leer como un libro.

Además de su evidente capacidad de seducción literaria, el interés del *Manual de zoología fantástica* radica en dos aspectos. Uno, en constatar la querencia de Borges por la teratología como uno de los elementos medulares de la literatura fantástica. Otro, en comprobar de qué manera Borges lee la tradición de los bestiarios y en qué medida la conserva y la enriquece.

El *Manual de zoología fantástica* lista los animales fabulosos que usualmente aparecen en los índices de los bestiarios tradicionales. Figuran la anfisbena, la arpía, el fénix, el roc, el basilisco, el catoblepas, el centauro, el dragón, el fastotalon, el grifo, la hidra, el hipogrifo, la mandrágora, la pantera, la quimera, la salamandra, la sirena o el unicornio. Borges, sin embargo, difiere de la tradición de los bestiarios en un punto esencial: omite deliberadamente aquellos animales que pertenecen a la realidad para centrarse, exclusivamente, en los animales de naturaleza fabulosa, los pertenecientes a la historia de las supersticiones, de los sueños o del arte. El resultado es un catálogo estrictamente irreal del que Borges, en el prólogo a la edición de 1957, observa dos características. La primera, la relativa escasez de los animales fabulosos: «Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios» (Borges, 1957:8). La segunda, la acomodación de ciertos monstruos a la imaginación popular frente a la incapacidad de otros para incorporarse en dicho acervo imaginativo. Una distinción que parece remitir a la teoría de los arquetipos formulada por Jung:

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades. Es, por decirlo así, un monstruo

---

<sup>126</sup> *Religio medici*, I, 16

necesario, no un monstruo efímero y casual, como la quimera o el catoblepas (1957:8-9).

La antología, pues, prescinde de lo real para centrarse en lo irreal. Los títulos ya definen cuál será el criterio de selección de la recopilación: zoología *fantástica*, seres *imaginarios*. En este sentido, la reescritura que Borges hace de los bestiarios medievales escora la tradición hacia el campo de la teratología metafísica. Es decir, la antología vincula el concepto de monstruo con *lo fantástico metafísico*, donde lo fantástico está menos en los hechos que en el razonamiento que los sustenta o que estimulan. Se trata de ficciones de orden intelectual. En la selección figuran los ángeles y los demonios de Swedenborg y del judaísmo, el A Bao A Qu, los animales esféricos, los seres térmicos de Steiner, los animales soñados por Kafka, C.S. Lewis y Poe, los animales metafísicos de Condillac y Lotze, los animales de los espejos, la fauna fabulosa de Chino y de los Estados Unidos, el golem, el doble o *fetch*, los Lamed Wufniks, la serpiente Uroboros y los tigres de Annam. En ningún caso se trata de meras pesadillas -espléndidas o atroces- que agrietan la realidad, a la manera de los unicornios o los dragones. Son invenciones de la literatura o la filosofía que comparten un rasgo común: problematizan la definición de conceptos metafísicos como la identidad, el lenguaje, la percepción, la causalidad o la ecuación espacio-tiempo. Su dimensión de horror es más honda, más grave, implica la disolución misma de la realidad. Corresponden a lo que Alazraki ha definido como *lo neofantástico*:

No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural –como se propuso el género fantástico en el XIX-, sino esfuerzos orientados a intuir la y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. [...] Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica (Roas, 2001:276).

Basta citar dos ejemplos entresacados de la voz «Fauna de los Estados Unidos» para entender el tono y la orientación de esta nueva encarnación de lo fantástico de la que Borges, especialmente en antologías como el *Manual de zoología fantástica*, sigue siendo, quizás, el mejor referente:

El *Hidebehind* siempre está detrás de algo. Por más vueltas que diera un hombre, siempre lo tenía detrás, y por eso

nadie lo ha visto, aunque ha matado y devorado a muchos leñadores.

No olvidemos el *Goofus Bird*, pájaro que construye su nido al revés y vuela para atrás, porque no le importa adónde va, sino dónde estuvo (Borges, 2008:107-108).

La reescritura del prólogo de la antología para la edición argentina de 1967 patentiza este viraje hacia lo metafísico, que por lo demás ya estaba apuntada en el contenido de la edición original de 1957:

El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo (Borges, 2008:7).

Estas imaginaciones metafísicas, así como las otras imaginaciones fabulosas que enumera el índice del *Manual de zoología fantástica*, son referidas, a pesar de la irrealdad que las informa, con un riguroso laconismo que nunca cede a la exaltación o al asombro por parte del antólogo. De ahí el grato vaivén que rige la obra, la deleitosa oscilación entre la concisión formal y el prodigio argumental que el autor argentino siempre reclamó como indispensable para la construcción de su concepto del género fantástico. Recuérdese, en lo referente a esta contraposición, la labor de Kafka, de quien Borges afirmó: «Redactó sórdidas pesadillas en un estilo límpido» (2011:265) o la de Olaf Stapledon, de cuya obra maestra *-Hacedor de estrellas, 1937-*, afirmó: «Stapledon construye y describe mundos imaginarios con la precisión y con buena parte de la aridez de un naturalista. Sus fantasmagorías biológicas no se dejan contaminar por percances humanos» (2011:168), rasgos que tanto podrían predicarse de lo fantástico intelectual como rastrearse en su ejemplo paradigmático, el cuento de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

Este laconismo no es más que una característica del formato propio de los bestiarios medievales y los tratados naturalistas clásicos: el formato enciclopédico, basado en una estricta ordenación por *entradas* o *voces* que obliga a un estilo informativo, sucinto y sobrio. El resultado es, hasta cierto punto, de una impersonalidad cuya aridez, como hemos apuntado, parece convenir, mejor que cualquier otra fórmula retórica, a la exposición de hechos maravillosos que integran el *Manual de zoología fantástica*. En este sentido, la antología permite a Borges vincular una tradición de



formato enciclopédico con su propia noción de enciclopedia como correlato formal de la armónica disonancia entre la licencia de un mundo infinitamente variado y el límite de una apariencia finita que remeda un orden inexistente y artificioso. Hibrida las ideas de antología y enciclopedia como modelos de conocimiento reducido a clasificación. En el prólogo a la edición de 1957, Borges señala «la desatinada variedad del reino animal» (1957:7) y sienta el principio de infinitud de todo conocimiento:

Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género<sup>127</sup>, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito (9).

El *Manual de zoología fantástica* recurre a los límites de la enciclopedia y de la antología para tratar de dar forma a una materia ilimitada, acogándose a una tradición de fructíferos autores *enciclopedistas*:

Como todas las misceláneas, como los inagotables volúmenes de Robert Burton, de Frase o de Plinio, *El libro de los seres imaginarios* no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio<sup>128</sup> (Borges, 2008:8).

Una lectura, por lo tanto, típicamente borgeana: fragmentaria, hedonista. Una lectura que, además, permite a Borges la práctica de su habitual escritura plagada de citas, que parece corresponderse plenamente con una obra de voluntad enciclopédica y antológica. En las páginas del *Manual de zoología fantástica*, el cultismo de Borges se multiplica, hasta lo deslumbrante, como en ningún otro lugar de su producción. La transmutación del autor en lector y, con posterioridad, en antólogo de lo leído, favorece la acumulación de referencias canónicas y marginales a la hora de construir los textos que lo componen. El resultado es una serie de escuetos mosaicos literarios donde la intrincada amalgama de citas y alusiones conforman un fascinante recorrido por las regiones más imaginativas de la cultura universal.

---

<sup>127</sup> Marta Paley de Francescato, no obstante, señala, en *Bestiarios y otras jaulas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1977), antecedentes en inglés y en castellano

<sup>128</sup> En otro lugar del prólogo, los antólogos describen el *Manual de zoología fantástica* como *silva* de varia lección. La alusión emparenta la obra con otro de los géneros enciclopédicos y antológicos por excelencia: la miscelánea humanista y barroca de los siglos XVI y XVII.

Parte de la crítica considera la antología *Manual de zoología fantástica* un libro fracasado. Aduce el excesivo rigor formal que lo caracteriza. Yelin recoge la objeción de Gilles Deleuze y Felix Guattari al respecto, en el sentido de que la antología de Borges, lejos de revitalizar la tradición de las colecciones de animales míticos, la fosiliza, dando lugar a una obra ajena al dinamismo que marcan las relaciones íntimas entre el hombre y lo animal, y añade:

Lo cierto es que al leer el *Manual* uno percibe en él, a diferencia de lo que ocurre en los bestiarios de algunos escritores contemporáneos —como *Confabulario* de Juan José Arreola, *Bestiario* de Julio Cortázar, algunos relatos de *La furia* de Silvina Ocampo o de *Laços de familia* de Clarice Lispector— una afirmación de la oposición entre hombre y animal que anula toda posibilidad de pensar lo más productivo del imaginario mítico: esto es, su capacidad de crear zonas de pasaje, devenires transicionales, procesos metamórficos; en suma, de todo aquello que hace que la relación del hombre con los animales pueda ser verdaderamente *fantástica* (Yelin, 2009:745).

A lo que se suma, para Yelin, la significativa elección, por parte de Borges, del término *zoológico*, «máximo exponente de la imposibilidad a que se enfrenta el hombre cuando desea entablar una *relación* con los animales» (2009:745), término en torno al cual gravita el prólogo de la primera edición de 1957. Es cierto que una aproximación epidérmica al *Manual de zoología fantástica* puede conducir a la falsa impresión de hallarse ante un texto que fosiliza la tradición de los bestiarios y los tratados naturalistas clásicos, pero cabe la posibilidad de otra lectura, más perspicaz, sobre la base de la mencionada noción de enciclopedia. Un acercamiento a la obra que tenga en cuenta la voluntad de los autores de recuperar las antiguas nociones de enciclopedia y antología con el fin de dotarlas de un nuevo sentido como posibles soluciones formales y conceptuales del conflicto contemporáneo, e intrínsecamente borgeano, entre la licencia de lo infinito y el límite de lo finito. Desde determinada perspectiva, el resultado peca de cierto estatismo preciosista, de cierta belleza baldía en su perfección, de una posible carencia de intimidad con el ámbito de lo prodigioso, del que Borges parece preferir ser, antes que explorador, mero notario. Nótese, sin embargo, que los propios antólogos renuncian a la composición de un libro sobre los procesos metamórficos en el prólogo de la edición de 1957, donde declaran: «Deliberadamente, excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobisón, el *werewolf*, etc.» (Borges,

1983:9). Como se indica en el prólogo a la edición de 1967, se prefiere equiparar la selección con el iridiscente arte combinatorio de un caleidoscopio. Por otra parte, la imagen de un zoológico, con su discordia entre la pululación de los animales que lo integran y el rígido perímetro que los guarda, parece corresponder a esa misma voluntad de contrastar la licencia con el límite a la que nos hemos venido refiriendo. La honda pasión de Borges por celebrar la infinita variedad del universo desde una lectura hedonista del mismo pero, a la vez, la pasión no menos honda por darle a esa variedad infinita una forma finita que la modele. El *Manual de zoología fantástica* es un libro hecho por lectores y para lectores. Cuando la profesora Yelin reclama a los autores de la obra una mayor profundización en todo aquello que hace que la relación del hombre con los animales pueda ser verdaderamente *fantástica* olvida lo esencial: que la intención de la antología no es inquirir la relación del hombre con los animales, sino con las *lecturas* sobre animales. Lupi (1972) se ha referido a esta antología como una taxonomía del desorden. La selección, en efecto, acumula referencias librescas en las que poco o nada tiene que ver la relación del hombre con las especies animales y, por el contrario, todo o mucho la relación con las especies literarias, con las seculares imaginaciones a las que la recopilación quiere dar un orden que certifica, en su fracaso, la intratable variedad de la zoología fantástica. A propósito del secular arte de la zoología fabulosa, Sarriguarte Gómez (2010) ha señalado la extraordinaria influencia que ha ejercido sobre los artistas plásticos la concepción teratológica de *Manual de zoología fantástica* y cita, al respecto, la relectura pictórica que de la antología hizo el artista de vanguardia Francesco Clemente. Como en el caso de Francisco Toledo, las ilustraciones resultantes, sumadas a los textos, *leídas* conjuntamente, enriquecen la selección y la aproximan, más aún si cabe, a los bestiarios tradicionales, donde palabra e imagen se asociaban en un todo indisoluble. Las miniaturas medievales hallan en las obras de Clemente y Toledo una respuesta contemporánea que prolonga y actualiza el sentido de un género que en manos de Borges revive desde el espacio de la especulación filosófica. Arte combinatorio de lo monstruoso, concisa teratología para lectores avezados, la selección *Manual de zoología fantástica* encuentra su razón de ser en una insólita encrucijada de lo medieval y lo posmoderno. Constituye un archivo de las fabulosas especies animales que han poblado las provincias más feraces de la imaginación humana. «Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito» (Borges, 2008:7), se afirma en el prólogo de la

edición argentina. Libro abierto, infinito y proteico, su suerte corre pareja a la de la imaginativa invención de los hombres.

**4.6. LIBRO DEL CIELO Y DEL INFIERNO**<sup>129</sup>. Sólo existe una edición, que se publicó en Buenos Aires, en la editorial Sur, en 1960. Consta de un prólogo firmado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, fechado en Buenos Aires el 27 de diciembre de 1959 y de 135 textos, precedidos por un epígrafe extraído de la *Divina Comedia*, de Dante: «Io non Enea, io non Paolo sono / me degno a ciò, né io, né altrii crede» («Infierno», II, 32-33). Hay edición italiana –de lujo, numerada–: *Cielo e Inferno*, publicada en 1972 en Parma por FMR, con prólogo de Roger Caillois y traducción de Antonio Porta y Marcelo Ravoni. Bioy Casares se atribuye la invención del título definitivo de la antología, para la cual se barajaron, en su momento, otros títulos que fueron finalmente desechados: *El libro de los premios y los castigos* y *Postrimerías*. El primero se desestimó porque los antólogos consideraron que sugería otro libro o «un estilo alambicado y hermético» (Bioy Casares, 2006:471) que no correspondía a la intención de la antología y el segundo porque, en opinión de Borges, «nadie sabe qué significan» y, en opinión de Bioy Casares, «nadie compraría el libro» (2006:471). Osvaldo Ferrari (2005) entiende el título de la selección como una clara referencia a la obra *Matrimonio del cielo y del infierno* (1790-1793), del poeta y grabador inglés William Blake. Asimismo, el título también podría relacionarse con el poema «Del infierno y del cielo» (1942)<sup>130</sup>, de Borges, incluido en la antología. Pudo sugerírsele, también, el cuento «Informe del cielo y del infierno» (1959), de Silvina Ocampo. La historia editorial de *Libro del cielo y del infierno* arranca a principios de la década de los cuarenta. Borges y Bioy Casares habían venido trabajando en la recopilación personal de textos referentes a la idea del cielo y del infierno. Hacia 1945, habían reunido, al azar de sus respectivas lecturas, una ingente cantidad de material sobre el tema y pensaron en la creación y publicación de una antología que propusieron a la editorial Claridad, a la sazón dirigida por el español Antonio Zamora (1896-1976), fundador de la misma en 1922 e impulsor de las revistas *Los Pensadores* (1922-1926) y *Claridad* (1926-1941), órganos oficiosos del pensamiento y la literatura argentina de tendencia socialista en torno a los cuales se aglutinaría el denominado Grupo de Boedo. Así pues, el editor español era un viejo conocido de Borges, integrante, en la década de los veinte, del Grupo de Florida o

---

<sup>129</sup> Para el contenido de la antología, ver «Apéndice: índices de las antologías».

<sup>130</sup> Escrito en 1942 pero publicado dentro del poemario *El otro, el mismo* (1964).

Martín Fierro, cuyo ideario estético pudo entenderse, en cierto momento, como opuesto a la función social del arte defendida por los miembros del Grupo de Boedo. Para Ferreira de Cassone, sin embargo, la supuesta rivalidad entre ambos grupos no responde a distinciones rigurosas sino a «un invento de dos jóvenes escritores *martinfierristas*, Ernesto Palacio y Roberto Mariani, para crear una seudopolémica que, como las que se hacían en las revistas europeas, llamara la atención de los lectores y aumentara la popularidad de la revista» (2002:54). Ahora bien, el hecho de que Borges y Bioy Casares ofrecieran la publicación de una antología tan sumamente libresca, lúdica y elitista a un editor como Zamora, tan socialmente comprometido, constata –desde la anécdota, si se quiere- que la manida rivalidad entre los miembros de Boedo y Florida pocas veces o nunca llegó al desencuentro personal. En este sentido, la relación entre Borges y Zamora representa un tardío epílogo que ayuda a contextualizar en su justa medida la oposición entre ambos colectivos. Sea como fuere, Claridad no llegó a publicar la antología. En 1958, cuando se rehízo la selección con el propósito de ofrecérsela, esta vez, a la editorial Sur, Bioy Casares recordaba así la relación con Antonio Zamora:

Procuramos encontrar un nuevo título para la antología que llevaremos a Sur. *Libro del cielo y del infierno* sería quizá el mejor título, pero en 1945 o 1946 propusimos el libro –no éste; uno mucho más copioso, con el mismo título- a Claridad. Entonces firmamos un contrato con el dueño, Zamora, un gallego de clavel en el ojal; trabajamos con Borges; Wilcock tradujo cuentos largos, y entregamos una antología de alrededor de mil páginas, por las que Zamora nos pagó mil pesos y una suma módica al traductor. Nunca publicó el libro. Pensamos que aquel exiguo pago y ese trabajo no exhumado se compensan, y que estamos libres de compromisos. De hecho, creemos que el contrato está vencido; además de que el libro de ahora no es el de entonces –sobre la base primitiva, hemos realizado una selección nueva, suprimiendo los textos más extensos y agregando muchos textos breves-; pero acaso Zamora, al enterarse de nuestras intenciones, quiera publicar la antología primitiva o la nueva (2006:471).

Así pues, cabe puntualizar que la antología *Libro del cielo y el infierno* tuvo dos momentos. En un principio, se trataba de una voluminosa recopilación de material indiscriminado que los antólogos tenían organizado para su publicación a principios de la década de los cuarenta, cuando la ofrecieron y entregaron a Claridad. Hay testimonios de que la selección obró en poder de la editorial. En 1954, Bioy Casares apuntó en su diario personal una lista de libros pendientes de publicación entre los que se incluye la

selección: «En Claridad: el *Libro del cielo y del infierno*, antología seleccionada por ambos», afirma (2006:109). Es de suponer que la antología, entregada a Claridad en 1945 o 1946, padeció un considerable letargo, dado que a mediados de los años cincuenta todavía no se tenía prevista su publicación. En 1956, Bioy Casares afirma haber hallado entre sus papeles «el compendio del *Libro del cielo y del infierno* (que preparamos en 1953, para Sur, sobre la base de una antología mucho mayor, entregada hace años a Claridad)» (2006:156-157). En 1956, apunta: «Hojeamos y ordenamos el *Libro del cielo y del infierno*» (2006:390). De todo lo cual, se deduce que a principios de los cincuenta se estaba trabajando sobre la recopilación original preparada para Claridad con la intención de rehacerla para Sur, si bien la entrega de esta segunda versión de la antología se vio demorada hasta finales de la década. En el prólogo, se alude a la existencia de estas dos versiones de la antología:

Este libro es la reencarnación de otro más extenso, más lento y acaso menos exigente que hace años compilamos: algo de resignada biblioteca o de archivo impersonal había en él: cada uno de los diversos libros sagrados que la humanidad ha compuesto nos había legado una considerable cuota de páginas; felizmente aquella obra nunca se publicó (2002:11).

En otras palabras, la antología en cuestión sufrió un severo proceso depurativo que la redujo considerablemente. «El criterio que hoy nos guía es distinto. Hemos buscado lo esencial, sin descuidar lo vívido, lo onírico y lo paradójico» (2002:11), se afirma en el prólogo. Para la segunda versión, los antólogos prefirieron un nuevo criterio de selección donde la brevedad y la intencionalidad de los textos cobraba un papel mucho más relevante que en la primera versión, cuando *Libro del cielo y del infierno* respondía a una noción de la antología como almacén que poco o nada tiene que ver con la compleja poética de la antología que sustenta y da sentido a la labor de Borges en dicho campo. En 1957, rehecha la antología, Borges pudo afirmar, después de leerla junto a Bioy Casares: «Es un libro excelente» (2006:351). La selección resultante configura, junto a la *Antología de la literatura fantástica* y la posterior *Cuentos breves y extraordinarios*, una espléndida trilogía caracterizada por el sólido acuerdo de lectura entre Borges y Bioy Casares, que se traduce en contenidos de procedencia, formato y temática común, así como un tratamiento afín de los *paratextos* a partir de dos ejes: el recurso del montaje de los textos según nexos conceptuales que acaban por organizar un índice trabado no convencional y la invención de títulos sinópticos que inciden sobre la

dirección de lectura de los fragmentos que presentan o los glosan en clave irónica. Estas tres selecciones se pueden considerar un conjunto homogéneo dentro de las naturales diferencias que las particularizan. En este sentido, es significativo el juego de lo apócrifo que las vincula, por ejemplo. Véanse, en *Libro del cielo y del infierno*, algunas falsas atribuciones que desde lo lúdico problematizan las nociones de autoría en favor de los derechos de lectura y recreación. Así, uno de los textos de la antología, «La Alucinación de la muerte», se presenta como un fragmento de la obra *Negations* (1889), de Enoch Soames. El lector puede consultar la *Antología de la literatura fantástica* para descubrir que Enoch Soames es el protagonista de uno de los cuentos seleccionados, «Enoch Soames», de Max Beerbohm. En este cuento, Enoch Soames es el autor de una obra simbolista titulada *Negaciones*, en cuyo prefacio el autor se refiere a la vida como un tejido, metáfora con la que se cierra el supuesto fragmento seleccionado para *Libro del cielo y del infierno*. La complejidad intertextual que alcanza la trama de atribuciones entre una y otra selección puede desconcertar a lectores poco perspicaces o incluso pasar desapercibida por la dificultad que encierra. Se trata de un ingenioso y agudo artificio conceptual que cabe definir como barroco. Otro texto, el titulado «Porvenir Esférico», se atribuye a un apócrifo I. A. Ireland. En la *Antología de la literatura fantástica*, I. A. Ireland aparecía como autor de «Final para un cuento fantástico». En la nota que precede a dicho texto, se puede leer: «Afirma ser descendiente del afamado impostor William H. Ireland, que improvisó un antepasado, William Henrye Irelaunde a quien Shakespeare habría legado sus manuscritos» (Borges, Ocampo, Bioy Casares, 1989:209). En el texto de *Libro del cielo y el infierno*, se habla de aquella puerta que los bienaventurados, según Orígenes, atravesarán el día del Juicio Final. En el texto de la *Antología de la literatura fantasma*, de la puerta que atraviesa un fantasma dejando atrás, encerrado, solo y sin posibilidad de escape, a su hasta hace poco compañero de habitación. Otro autor apócrifo, George Loring Frost, figura en ambas antologías con sendos textos: «Un creyente» y «Aplicación», el segundo de los cuales se atribuye a una de las obras –*The Sundial*, 1924– que aparecen en la nota que precede al primero. En *Libro del cielo y del infierno* figuran hasta trece textos apócrifos. Abundan en fantasmagorías que erosionan y confunden los límites convencionales entre autor, personaje y lector. Como señala Castany (2012), quizás Borges sea la construcción como precursor que de él sigue haciendo la posmodernidad. La manera como se deslizan los planos de la ficción y de la realidad en las antologías justifican dicha construcción y remiten, sin ir más lejos, a ciertas obras de Italo Calvino como *Si una noche de invierno*

*un viajero...* En este sentido, véase el texto «Facsimiles», atribuido a P. Zaleski, falso autor de un falso libro titulado *Mémoires d'un bouquiniste de la Seine*. ¿Recordará el lector que este P. Zaleski no es otro que aquel príncipe Zaleski que protagoniza la serie de cuentos publicados por M. P. Shiel en 1895 y titulados, genéricamente, *Prince Zaleski*? El príncipe Zaleski, apoteosis del modélico Dupin de Poe, no tiene otros lujos que París y los libros. ¿Extraña, pues, descubrir que es autor de unas memorias como vendedor de libros de ocasión en la *rive gauche* del Sena? «Corregimos pruebas del *Libro del cielo y del infierno*», apunta Bioy Casares en septiembre de 1960, cuando él y Borges estaban ultimando los detalles de la antología para Sur, «ponemos fechas, al pie de los textos. Libro apócrifo, potencial y acaso entretenido: *El juego de las atribuciones falsas o Autores y libros apócrifos, en la obra de Borges y Bioy*» (2006:686). Dicho libro figuraría, junto a las antologías realizadas por Borges, en una posible Historia Universal de lo Apócrifo cuyo eje conceptual podría ser el esbozado por Álvarez Barrientos:

[...] un interés más amplio que tiene que ver con la lógica de los simulacros y el papel de lo falso en nuestra cultura –hoy denominada «cultura de la falsificación»–, así como con preguntas más difíciles de responder como qué es falso y qué verdadero en nuestro mundo contemporáneo, cuando los conceptos deslizan sus significaciones, se tiende a la relativización absoluta (en clamoroso oxímoron) y la diferencia entre realidad y ficción, realidad e ilusión es cada vez menor [...] Lo falso y lo auténtico ya no se oponen del modo radical en que lo hicieron, ambos conceptos sirvieron para asegurarse la validez del conocimiento y, por tanto, para ofrecer una teoría, una política y una estética de la verdad y lo verdadero, todo lo cual desembocaba en identidades claras y definidas, en la actualidad cada vez más difuminadas (2014:383-384).

Las tramas *paratextuales* a través de las cuales se articulan los apócrifos de las antologías crean una serie de vacíos epistemológicos y ontológicos que erosionan la materia de que están hechas la realidad y la identidad. En estos espacios vertiginosos donde ficción y realidad convergen y permutan sus atributos, *lo fantástico metafísico* toma cuerpo y se adensa. Las selecciones, por tanto, recopilan textos fantásticos y son a su vez un texto fantástico por sí mismas. Esto es, la arquitectura misma de la antología es un *texto* del género y ha de leerse como tal. Los apócrifos que atribuyen categoría de autor real a personajes literarios como el príncipe Zaleski o Enoch Soames son, más allá del texto en sí, tramas *paratextuales* que mediante el manejo del título, del autor y de la referencia bibliográfica construyen un espacio que propicia lo fantástico. El *Libro del*



*cielo y del infierno* registra otras tramas *paratextuales*. Véase el caso de «La redención por una fórmula». El texto –supuesto extracto de un catecismo del siglo XVII- se abre con la siguiente declaración: «No hay otro dios que el Dios y Mahoma es su apóstol» (2002:177). En un principio, los antólogos pensaron atribuir la autoría del fragmento a «algún comunista a quien tengamos rabia» (Bioy Casares, 2006:386). Esta sutil malicia de vincular el comunismo con la cartilla del catecismo pretendía completarse con la atribución del fragmento a un falso Rafael Alberti Arrieta, autor apócrifo que funde los nombres del poeta y activista político español Rafael Alberti Merello y el poeta y crítico argentino Rafael Alberto Arrieta. Esta trama *paratextual*, finalmente, derivó en otra no menos ingeniosa y subversiva. El fragmento se presentó como extracto de un apócrifo *Catecismo de la fe musulmana*, publicado en Tetuán, en 1619, atribuido a un personaje histórico, el jesuita Jerónimo Martínez de Ripalda (1536-1618), autor de un muy real y difundido catecismo católico de especial penetración en Sudamérica. Al respecto, es Borges quien comenta la oportunidad de este apócrifo: «No está mal. Ripalda aparecerá como un técnico de catecismos» (Bioy Casares, 2006:388). Bioy Casares, *pasticheur* de notable intención irónica, pergeña los textos «El mayor tormento» para *Cuentos breves y extraordinarios* y «Camino de la perfección» para *Libro del cielo y el infierno*, ambos supuestos extractos de una obra *Ensueños*, publicada en 1773 y atribuida a un Falso Swedenborg, en los que remeda con acierto el estilo del místico sueco.

En otro orden de cosas, la antología remite al Borges *amateur* de infiernos. En el prólogo, se afirma: «Tal vez nuestro volumen deje entrever la milenaria evolución de los conceptos de cielo y de infierno» (2002:11). En este sentido, la antología se vincula con otros textos borgeanos referidos a las nociones de cielo e infierno: «La duración del infierno» -ensayo incluido en *Discusión*, 1932-, «Emanuel Swedenborg» -conferencia incluida en *Borges oral*, 1979-, el prólogo a los libros místicos de Emanuel Swedenborg editados por la New Jerusalem Church, la reseña al libro de Leslie P. Wetherhead *After Death*, el prólogo a la poesía completa de William Blake para la colección «Biblioteca Personal» y algunos apuntes sueltos desperdigados en el tumulto de su obra miscelánea. Estas referencias conforman un capítulo modesto pero significativo del interés general de Borges por las posibilidades imaginarias de la especulación teológica y metafísica. Conviene recordar, al respecto, el epílogo de *Otras inquisiciones*: «Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso» (2005:775). También, la noticia sobre las disciplinas

filosóficas de Tlön: «Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica» (2005:436). Asimismo, el pasaje donde Borges contrasta el género fantástico con la filosofía y la teología:

Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis- confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddhas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmortal) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres (2005:280).

Castany (2012) vincula esta peculiar perspectiva borgeana con una tradición anglosajona caracterizada por una decidida «tendencia a valorar estéticamente las ideas filosóficas» (134) y cita el caso de Thomas de Quincey, de cuya obra afirmó Borges que aunaba el goce estético y el intelectual. A propósito de la filiación escéptica del autor argentino, añade lo siguiente: «Teniendo en cuenta que el escéptico utiliza cualquier medio, racional o no, con el objeto de empujarnos a la incredulidad, podemos considerar que este uso ficcional o poético de la teología y la metafísica es una estrategia escéptica más» (268). En este sentido, el *Libro del cielo y del infierno* constituye una de las más sólidas muestras del alcance ficcional o poética de las nociones teológicas. En la reseña del libro de Weatherhead, Borges corrobora su escepticismo esencial: «Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa y no creo» (2005:281). En el ensayo «Modos de G.K. Chesterton», Borges dice del autor inglés que es «uno de los pocos cristianos que no sólo creen en el cielo sino que están interesados en él y que abundan, a su respecto, en inquietas conjeturas y previsiones» (2011:386). Es desde la

falta de creencia en el cielo y el infierno desde donde Borges es capaz de aproximarse a dichos conceptos en clave poética o ficcional. La antología se revela como el cuaderno de notas de un escéptico que a lo largo de la vida apunta con esmero y paciencia todas las noticias que encuentra sobre aquello en lo que no cree. Responde a un ideal de libro variado que se deja leer desde el placer. «El escéptico», afirma Castany, «lee, estudia o piensa por placer, no porque espere hallar la verdad» (2012:119). En «La duración del infierno», Borges afirmará: «Sea el Infierno un dato de la religión natural o solamente de la religión revelada, lo cierto es que ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder» (2005:236). En *Libro del cielo y el infierno* se recogen buena parte de las fascinadas lecturas que se han hecho de ambos establecimientos. De ahí que funcione como testimonio de la capacidad de sugestión estética que ambos conceptos han generado en ámbitos ajenos a lo teológico. Recuérdese la miscelánea *Borges A/Z*, donde el autor argentino define la literatura fantástica como un aprovechamiento de «las posibilidades novelescas de metafísica» (VV.AA, 1988:189). A la luz de esta antología, cabría añadir, a lo apuntado, las posibilidades novelescas, no menos fecundas, de la teología.

Para Borges, la noción de infierno es inseparable de la noción de tiempo. No le interesa «la mitología simplicísima de conventillo» (2005:236) que describe los tormentos sino la posibilidad de que éstos sean eternos, es decir, se prolonguen infinitamente en el tiempo. El horror del infierno no deriva de la escatología: «El atributo de eternidad es el horroroso» (236). También en la antología la noción de cielo y de infierno se vincula con la noción de tiempo. Véase la serie de textos sobre la falta de correlación entre el transcurso del tiempo en el paraíso y en el mundo: «El tiempo del pájaro», sobre la delicadísima cantiga CIII de Alfonso el Sabio, y los fragmentos dedicados a los viajes ultraterrenos de Mahoma y San Brandán titulados «Los tiempos del cielo y de la tierra no guardan relación». Esta vertiente metafísica del infierno, que en *Libro del cielo y del infierno* queda patente en la abundancia de textos procedentes del ámbito de lo filosófico, convive con una vertiente topográfica y etnográfica que se solaza en la descripción de la arquitectura y costumbres de los espacios infernales y celestiales. No faltan, en la selección, textos al respecto: los minuciosos catálogos de infiernos y paraísos revelados de César Cantú o las escrupulosas relaciones de Emanuel Swedenborg, a propósito de las cuales afirma Borges:

Para sugerir la inefable unión del alma del hombre con la divinidad, los sufíes del Islam se vieron obligados a recurrir a alegorías prodigiosas, a imágenes de rosas, de embriaguez o de amor carnal. Swedenborg pudo renunciar a tales artificios retóricos, porque su tema no era el éxtasis del alma arrebatada y enajenada, sino la puntual descripción de regiones ultraterrenas pero precisas. [...] Swedenborg prefiere el rigor y -¿por qué no decirlo?- las eventuales prolijidades del explorador o del geógrafo que registra reinos desconocidos (2011:173).

Refiriéndose a las metáforas con que un místico como San Juan de la Cruz pretendía comunicar su inefable unión con la divinidad, afirma:

[...] en la obra de Swendenborg no hay nada de eso. Es la obra de un viajero que ha recorrido tierras desconocidas y que las describe tranquila y minuciosamente.

Por eso su lectura no es exactamente divertida. Es asombrosa y gradualmente divertida. [...] Swdenborg insiste varias veces sobre los hechos. Repite la misma idea. No busca analogías. Es un viajero que ha recorrido un país muy extraño. Que ha recorrido los innumerables infiernos y cielos y que los refiere (2011:228).

Borges hace de Swedenborg un árido notario que registra sin mayor asombro la topografía y la etnografía del cielo y del infierno, a la manera de los tratados naturalistas clásicos y las relaciones paradoxográficas. De otro ilustre *amateur* de infiernos que, curiosamente, no figura en la antología, el poeta y grabador William Blake, elogió su parejo destino de explorador ultraterreno: «No salió nunca de Inglaterra, pero recorrió, como Swedenborg, las regiones de los muertos y de los ángeles. Recorrió las llanuras de ardiente arena, los montes de fuego macizo, los árboles del mal y el país de tejidos laberintos» (2011:356). En «La duración del infierno», alaba los inventivos y evocadores pormenores geográficos y etnográficos de otros infiernos:

[...] el infierno sabiano, cuyos cuatro vestíbulos superpuestos admiten hilos de agua sucia en el piso, pero cuyo recinto principal es dilatado, polvoriento, sin nadie; [...] el infierno de Bernard Shaw (*Man and Superman*, páginas 88-137), que distrae vanamente su eternidad con los artificios del lujo, del arte, de la erótica y del renombre (205:236).

A la escatología de un *infierno sensorial* –rudimentaria escenografía de llamas y aullidos-, Borges opone un *infierno intelectual* vinculado a la noción de tiempo y un

vívido infierno escéptico que, frente al infierno nebuloso de la fe religiosa, se concreta en evocadores pormenores circunstanciales que la imaginación de los hombres ha ido enriqueciendo a lo largo de la historia. La antología recopila textos que abundan en esta perspectiva. Reúne referencias de variadísima procedencia. Extractos de Santo Tomás de Aquino o San Agustín alternan con las consabidas fuentes orientales. Narraciones de *Las mil y una noches* se entremezclan con apologías de Plotino y Voltaire. Al girar una página, severos textos de John Milton, Jeremy Taylor o John Bunyan enlazan con las relaciones paradoxográficas de Sir John Mandeville o un breve *conte cruel* de Silvina Ocampo. Poemas de Robert Browning o Miguel de Unamuno se cruzan con los tensos dísticos de Angelus Silesius. Los melancólicos epitafios de Adán y Eva comunicados por Mark Twain, con las heterodoxas hipótesis antropológicas de Steiner y Fechner. Sin embargo, el más ilustre *amateur* de infiernos que registra la historia de la literatura, Dante, no aparece en la selección. «El *dolente regno* de la *Comedia* no es un lugar atroz», afirma Borges, «es un lugar en el que ocurren hechos atroces» (2001:59) donde la justicia divina opera en forma de espléndidas sanciones y laureles. Esto es, el infierno de Dante no es un concepto valioso en sí mismo. Como tal, se limita a cifrar la teología medieval de su tiempo. Carece del profundo alcance ético o intelectual de los infiernos de Emanuel Swedenborg o William Blake. «A partir de Swedenborg», se señala en el prólogo, «se piensa en estados del alma y no en un establecimiento de premios y otro de penas». La antología, pese a todo, se sabe incompleta y requiere la colaboración de los eventuales lectores: «El azar de las lecturas, el tiempo y tu notoria erudición, oh lector, nos revelarán, lo sabemos, cielos aún más generosos e infiernos aún más justos y crueles» (2002:11). Bitácora del trasmundo, aviso para navegantes ultraterrenos, noticia de lo por venir, el *Libro del cielo y el infierno* encuentra incomparable acomodo en el seno de un paradigma escéptico entregado de lleno a las fascinaciones involuntarias de lo doctrinal y constituye un amenísimo compendio del hedonismo cognoscitivo de Borges.

**4.7. LIBRO DE SUEÑOS<sup>131</sup>**. Existe una única edición de esta antología, publicada en Buenos Aires, en 1976, por Torres Agüero Editor, dentro de la colección «La Flecha de Zenón». Consta de un prólogo firmado por Jorge Luis Borges fechado en Buenos Aires el 27 de octubre de 1975 y de 113 textos. La edición corrió al cuidado del propio

---

<sup>131</sup> Para el contenido de la antología, ver «Apéndice: índices de las antologías».

Borges y de su sobrino, Miguel de Torre Borges. En la portada figura una ilustración del artista argentino Oscar Smoje. Aunque es la primera de las antologías del *corpus* que Borges firmó en solitario, el autor argentino reconoce en el prólogo que presenta la selección la labor y colaboración de Roy Bartholomew en los siguientes términos: «Quiero dejar escrita mi gratitud a Roy Bartholomew, sin cuyo estudioso fervor me hubiera resultado imposible compilar este libro» (2008a:9). Cabe recordar, al respecto, la participación de Roy Bartholomew en *Borges, el memorioso* (Buenos Aires, 1982), recopilación de los diálogos sostenidos por Borges con Antonio Carrizo. En abril de 1975, el editor Luis María Torres Agüero, a instancias de Miguel de Torre Borges, había propuesto a Borges la dirección de la colección «La Flecha de Zenón». Bajo ese título de inconfundible sabor borgeano, la colección pretendía publicar ediciones de obras al cuidado de Borges y Miguel de Torre Borges. Se inauguró con *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (Buenos Aires, 1975), selección de prólogos de Borges donde por primera vez se otorgaba carta de naturaleza a uno de sus géneros predilectos. Meses antes, en febrero de 1975, y según testimonio de Bioy Casares (2006:1497), Luis María Torres Agüero también habría propuesto a Borges unas memorias cuya publicación no llegó a materializarse. La colección no publicó más volúmenes. Miguel de Torre Borges, no obstante, contribuyó con dos imprescindibles referencias a la *memorabilia* borgeana. La miscelánea *Borges, fotografías y manuscritos* (Buenos Aires, 1987), editado por Renglón, con prólogo de Adolfo Bioy Casares, que recopila una amplia muestra de material gráfico y el libro de recuerdos titulado *Apuntes de familia. Mis padres, mi tío, mi abuela* (Buenos Aires, 2004), editado por Alberto Casares, que reúne evocadoras semblanzas de Guillermo de Torre, Norah Borges, Jorge Luis Borges y Leonor Acevedo de Borges. También Luis María Torres Agüero y Roy Bartholomew han contribuido al imaginario borgeano con dos obras singulares. El libro *Adrogué*, homenaje a uno de las referencias topográficas míticas de la infancia del autor argentino, editado por Ediciones Adrogué (Buenos Aires, 1977), con prólogo de Roy Bartholomew y diagramación de Luis María Torres Agüero y una edición ilustrada del *Martín Fierro* en la colección «Miniaturas del Andarín», de Torres Agüero Editor (Buenos Aires, 1975), con cincuenta y siete láminas del artista Gabriel di Toto, portada a cargo de Oscar Smoje y edición al cuidado de Roy Bartholomew. En 1985, la editorial FMR de Parma-Milán, publicó una traducción de la antología con el título de *Libro de sogni*, en versión a cargo de Tilde Riva, como número treinta y dos de la colección de lecturas fantásticas «La Biblioteca di Babele», dentro de la fructífera colaboración entre

Borges y Franco Maria Ricci. En 2005, la misma editorial publicó *Sogni. Omaggio a Jorge Luis Borges*. Se trata de una edición limitada, de lujo –el volumen se presenta en carpeta forrada de seda negra e inscripción en plata grabada a fuego–, con catorce ilustraciones de Cristóbal Toral. La edición es una antología de la antología que selecciona textos de la *Eneida*, la *Odisea*, la *Iliada*, el Génesis y hasta otros veinte autores de la compilación original: Joseph Addison, Roy Bartholomew, Charles Baudelaire, Tito Lucrezio Caro, Lewis Carrol, Samuel Taylor Coleridge, Alfonso el Sabio, José Maria Eça de Queiroz, J. A. Ferrando, H. A. Giles, Paul Groussac, Nathaniel Hawthorne, Ts'ao Hsüeh-ch'in, Franz Kafka, Rabbi Nisim, Giovanni Papini, Platone, Plutarco y François Rabelais.

*Libro de sueños* representa, dentro del *corpus*, un caso particular. De alguna manera, supone una selección a medio camino entre las recopilaciones pertenecientes a la etapa de consolidación de Borges como autor y como lector referencial –entre 1940 y 1960– y las denominadas *Antologías Borges-Ricci*, que vieron la luz cuando la *marca Borges* estaba plenamente consagrada a nivel internacional. Aislada, sólo parece hallar el lugar que le es propio cuando Franco Maria Ricci, consciente del altísimo valor de la selección, la decide recuperar para incluirla en «La Biblioteca de Babel». De las primeras selecciones conserva vagamente el uso creativo de los *paratextos*, pero el montaje de los textos de acuerdo a nudos conceptuales es prácticamente nulo. No se observa, al repasar el largo índice, la sólida trabazón intertextual que caracterizaba a las selecciones realizadas en colaboración con Bioy Casares. Sí conserva, en cambio, la buena invención de títulos sinópticos en clave exegética, muchas veces irónica, para los textos fragmentarios que contiene la compilación. A diferencia de las antologías que realizará para Ricci, mucho más sobrias en cuanto al número de textos que las integran, *Libro de sueños* se encuadra en la línea de *Cuentos breves y extraordinarios*, *Manual de zoología fantástico* y *Libro del cielo y del infierno*: compendios donde la cantidad y la heterogeneidad de los textos seleccionados conforman verdaderas misceláneas librescas donde convergen fuentes de todo tiempo, lugar, género y condición. Se trata de selecciones realizadas por aluvión que recogen el desagüe de cientos de lecturas acumuladas a lo largo de la vida de los antólogos, de manera que constituyen, en toda regla, retratos íntimos de sus preferencias personales en materia de libros.

En *El mundo bajo los párpados*, Siruela apunta: «La historia de los sueños nunca ha sido escrita» (2010:13). Y añade:

Es una lástima que así como existe una abundante bibliografía sobre la historia de nuestro mundo diurno, con sus acontecimientos más notables, no exista también *otra* historia sobre los hechos más singulares del mundo de los durmientes, pues como dijo una vez Hegel: «si reuniéramos los sueños de un momento histórico determinado veríamos surgir una exactísima imagen del espíritu de ese periodo» (14).

*Libro de sueños* se perfila como uno de los posibles fundamentos críticos para esa historia del onirismo aún no escrita. También, como un retrato, si no de un periodo sí de un lector, Borges, en cuya obra el tema de los sueños se revela como una de las vetas especulativas más hondas, ricas y constantes. En la conferencia sobre el tema de la pesadilla que ofreció en el Coliseo de Buenos Aires el 15 de junio de 1977, Borges llega a afirmar lo siguiente: «Los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua» (1990:53). La antología cifra la fascinación de Borges por los sueños como materia literaria. Recoge un numeroso y versátil muestrario que certifica la profunda y decisiva influencia que los sueños han venido ejerciendo sobre asuntos que en muchas ocasiones no se limitan al territorio de lo estético. Véase los textos «La muerte de un presidente», «El sueño del canciller» o «El sueño del petróleo» que, respectivamente, se refieren a la muerte de Lincoln, la guerra entre Prusia y Austria de 1866 y la política del presidente iraní Mossadegh. Asimismo, véase la amplia selección de textos extractados de la Biblia y otros libros sagrados, fragmentos que remite al concepto de *lo fantástico involuntario*. Al respecto, Siruela recuerda la *historicidad* que caracteriza a algunos sueños:

Esta idea puede resultar a primera vista extraña, incluso absurda, y sin embargo la conciencia de la historicidad del onirismo no es una hipótesis nueva ni aislada, ya que grandes filósofos y ensayistas se han sentido intrigados por ella. George Steiner, por ejemplo, asume intelectualmente en un artículo – recogido en *Pasión intacta* (1997)<sup>132</sup> – que los sueños «se convierten en materia de la historia», y enumera varios casos que fueron tratados en su momento como sucesos históricos dignos de todo crédito: los sueños bíblicos, los sueños de las *Vidas paralelas* de Plutarco, los sueños archivados con celo por los astrólogos de las cortes medievales y renacentistas. Para Steiner, cada uno de esos jirones secretos arrancados de la vida onírica secular dejan de pertenecer a la esfera privada una vez que se registran por escrito, una vez que se interpretan y comienzan a filtrarse por los finos y

---

<sup>132</sup> «La historicidad de los sueños», en Steiner, G., *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997, págs. 239-267.



sutiles conductos del lenguaje y pasan a formar parte de los códigos particulares de cada cultura (2010:13-14).

*Libro de sueños* documenta los diversos cauces expresivos –la profecía, la historia, la literatura, etcétera- que los sueños adoptan en su tránsito desde el mundo de lo onírico al mundo de lo real, donde se objetivan en textos que se convierten en materia de lectura, interpretación o crítica. La antología los registra y certifica el comercio recíproco entre sueño y vigilia, sus muchas rutas de paso. «El arte de la noche ha ido penetrando en el arte del día», afirma Borges en el prólogo (2008a:9). *Libro de sueños* es un secreto museo del arte de la noche:

La invasión ha durado siglos; el doliente reino de la *Comedia* no es una pesadilla, salvo quizá en el canto cuarto, de reprimido malestar; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La lección de la noche no ha sido fácil. Los sueños de la Escritura no tienen estilo de sueño; son profecías que manejan de un modo demasiado coherente un mecanismo de metáforas. Los sueños de Quevedo parecen la obra de un hombre que no hubiera soñado nunca, como esa gente cimeriana mencionada por Plinio. Después vendrán los otros. El influjo de la noche y del día será recíproco; Beckford y De Quincey, Henry James y Poe, tienen su raíz en la pesadilla y suelen perturbar nuestras noches. No es improbable que mitologías y religiones tengan un origen análogo (Borges, 2008a:9).

Los sueños tienen, pues, su morfología y su desarrollo: hay una historiografía de los sueños. «Cada siglo, cada cultura tiene su propio *estilo* de soñar», señala Siruela (2010:14). Análogamente, cada lector tiene, también, su propio *estilo* de soñar. El de Borges es, indudablemente, la pesadilla. «Hay un tipo de sueño que merece nuestra singular atención. Me refiero a la pesadilla» (2008a:8), afirma en el prólogo a *Libro de sueños*. En su conferencia sobre el tema de la pesadilla, Borges afirma: «Los sueños son el género; la pesadilla, la especie» (1990:35) y se lamenta, al respecto, de haber leído muchos trabajos de psicología «en los que no encontré textos de poetas, que son singularmente iluminativos» (1990:45). En el prólogo a *Vathek*, de William Beckford, define la pesadilla como «el tigre del género» (2011:329). Para Borges, las pesadillas son ficciones de la noche y recuerda una posible etimología que vincularía la palabra inglesa *nightmare* con el término alemán *märchen*, que vale por fábula o cuento de hadas. Así, la pesadilla se convierte en uno de los más recurrentes sustratos de lo fantástico. La antología pretende identificar el peculiar sabor de la pesadilla, dar con su *tono* exacto

que la particulariza respecto a otros tipos de sueño. En este sentido, la selección se instituye como *praxis* de uno de los conceptos medulares del modelo borgeano de lo fantástico: *lo siniestro*, aquello que las lenguas germánicas nombran con «las voces intraducibles *eery*, *weird*, *uncanny*, *unheimlich*» (Borges, 2008a:9), a propósito de lo cual, en el prólogo a *Vathek* de la «Biblioteca Personal», afirma:

Vaga ceniza del olvido y de la memoria, los sueños de la noche son lo que van dejando los días; la pesadilla nos depara un sabor singular, del todo ajeno a la vigilia común. En determinadas obras de arte reconocemos ese inequívoco sabor. Pienso en el doble castillo del canto cuarto del Infierno, en las cárceles de Piranesi, en ciertas páginas de De Quincey y de May Sinclair y en el *Vathek* de Beckford (2011:329).

En otro prólogo a *Vathek*, esta vez para la colección de lecturas fantásticas «La Biblioteca de Babel», afirma:

Creo, sin embargo, que *Vathek* pronostica, siquiera de un modo rudimentario, los satánicos esplendores de De Quincey y de Poe, de Charles Baudelaire y de Huysmans. Hay un intraducible epíteto del dialecto escocés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (*unheimlich* es alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*; que yo recuerde, a ningún otro libro anterior (2001:59).

La antología se instituye, en este sentido, no sólo como un excelente y amplio muestrario en muchos de cuyos textos se encarna el sabor de *lo siniestro*, sino también como una inexcusable referencia a la hora de entender el proceso de construcción de *lo siniestro* en el ámbito de lo literario. Es decir, el modo en que el peculiar sabor de *lo siniestro* transita de lo onírico a lo ficcional y se transforma en uno de los sustratos de la literatura fantástica junto a las posibilidades imaginarias de conceptos como el tiempo o la causalidad. En el prólogo a *Libro de sueños*, Borges trata los sueños, las pesadillas y la encarnación literaria de *lo siniestro*, por lo que supone la mejor teorización conocida sobre uno de los temas axiales de la poética borgeana de lo fantástico. Borges empieza por rescatar aquel ensayo de Joseph Addison<sup>133</sup> –incluido en la propia antología, junto a textos de Petronio y Góngora que abundan en la misma intuición- en el que se afirma

---

<sup>133</sup> «Sobre los sueños», en *The Spectator*, núm. 487, Londres, 18 de septiembre de 1712.

que, durante el tiempo del sueño, el soñador es, a la vez, teatro, auditorio, autor y actor de lo representado:

Esa curiosa tesis, que nada nos cuesta aprobar para la buena ejecución de este prólogo y para la lectura del texto, podría justificar la composición de una historia general de los sueños y de su influjo sobre las letras. Este misceláneo volumen, compilado para el esparcimiento del curioso lector, ofrecería algunos materiales. Esa historia hipotética exploraría la evolución y ramificación de tan antiguo género (Borges, 2008a:7).

A partir de las consabidas nociones de variedad y hedonismo, la antología se propone como umbral de una eventual historia del género onírico para la que esboza los rudimentos de una taxonomía que divide los sueños por el estilo y por la raíz. El estilo divide los sueños en sueños proféticos, satíricos o alegóricos. La raíz, en sueños fruto del sueño o naturales y sueños frutos de la vigilia o sueños artificiales. A esta última categoría pertenecen, entre otros, «los puros juegos de Carroll y Kafka» (2008a:7). En el prólogo a las obras completas de Carroll, Borges recordará la fructífera relación de los escritores ingleses con los sueños:

La literatura inglesa y los sueños guarda una antigua amistad; Beda el Venerable refiere que el primer poeta de Inglaterra cuyo nombre alcanzamos, Caedmon, compuso su primer poema en un sueño; un triple sueño de palabras, de arquitectura y de música, dictó a Coleridge el admirable fragmento de «Kubla Khan»; Stevenson declara que soñó la transformación de Jekyll en Hyde y la escena central de Olalla. En los ejemplos que he citado el sueño es inventor de poesías; son innumerables los casos del sueño como tema y entre los más ilustres están los libros que nos ha dejado Lewis Carroll. Continuamente los dos sueños de Alicia bordean la pesadilla (2011:120-121).

Las lúdicas pesadillas de Alicia se vinculan con la problematización del tiempo y de la identidad. En algunos pasajes de sus aventuras el tiempo es reversible: el efecto precede a la causa. La Reina Blanca sangra antes de pincharse y recuerda noticias que todavía tienen que ocurrir. En otros, el tiempo se detiene en el mismo punto. En casa del Sombrero Loco siempre son las cinco de la tarde, la ceremonia del té es constante y eterna. En *A través del espejo*, Alicia descubre que su existencia depende de que el Rey Rojo siga soñando, descubre que es el sueño de *otro*. El tema del ser soñado, perversión del *esse est percipi* de Berkeley, es uno de los motivos de la selección, donde aparecen

textos recurrentes del *corpus* de antologías como el de Alicia o «La última visita del caballero enfermo», de Papini. También se incluyen, en la compilación, la historia del poema de Caedmon y del «Kubla Khan» de Coleridge, de quien, asimismo, se recoge el texto sobre el durmiente que atraviesa en sueños el Paraíso y recoge una flor que, al despertar, tiene en la mano. Ambos textos se corresponden, respectivamente, con los ensayos «El sueño de Coleridge y «La flor de Coleridge», donde se discuten los límites entre el mundo de los sueños y el mundo de la vigilia.

La teoría de *lo siniestro* de Borges también parte de una idea de Coleridge. En el prólogo de *Libro de sueño*, recuerda que el poeta inglés distinguió claramente los procesos de la vigilia –donde las imágenes son la fuente de los sentimientos- de los procesos del sueño –donde, inversamente, los sentimientos son la fuente de las imágenes-: «Si un tigre entrara en este cuarto», aduce Borges a modo de ejemplo de lo dicho por Coleridge, «sentiríamos miedo; si sentimos miedo en el sueño, engendramos un tigre» (2008a:8). Es evidente que la imagen del tigre parece adecuarse con perfección a la idea de pavor, pero no hay ninguna razón para suponer que la idea de pavor que se apodera de un soñador deba corresponderse, necesariamente, con imágenes que en la vigilia suelen vincularse con dicho sentimiento. Pudiera darse el caso de que un soñador vinculara el sentimiento de pavor que lo embarga durante el sueño con una imagen que en la vigilia no guardara relación con dicha emoción. Esto es, que durante el sueño, el pavor se objetivara en elementos de la vida común que, en consecuencia, se tornaran pavorosos. O, lo que es lo mismo, que figuras cualquiera de la vida cotidiana y familiar del soñador devinieran formas del horror, posibles objetivaciones de *lo siniestro*, del singular y privativo deje de las pesadillas. «No hay una sola forma en el universo que no pueda contaminarse de horror», concluye Borges (2008a:9). Y añade: «De ahí, tal vez, el peculiar sabor de la pesadilla, que es muy diversa del espanto y de los espantos que es capaz de infligirnos la realidad» (9). Para Borges, Coleridge descubrió que en los sueños aquello que resulta decisivo no son las imágenes sino «la impresión que producen los sueños» (1990:45). Esa impresión, como una capa oscura, puede cubrir cualquier objeto de la vida cotidiana, volviéndolo horrible. En consecuencia, en Borges, *lo siniestro* es la sensación que se deriva de la falta de continuidad entre un objeto común y el horror que provoca. Tal discontinuidad es uno de los más firmes sustentos de lo fantástico y, en última instancia, se relaciona con la causalidad mágica, puesto que no hay un motivo aparente para pensar que un objeto cualquiera esté en relación de causa y efecto con la idea de horror. Esta teorización de *lo siniestro*, escondida en el prólogo de una antología

tardía, no parece haber llamado como se merecería la atención de los lectores y críticos de Borges. Sin embargo, es del todo definitorio de lo fantástico en Borges. Máxime si se atiende a la enumeración de objetos cotidianos que el autor argentino aporta a modo de ejemplos de figuras comunes susceptibles de hospedar el horror: «Un busto de mármol, un sótano, la otra cara de una moneda, un espejo» (2008a:9). Espejos, junto a máscaras y laberintos, conforman el núcleo de *lo siniestro* en la vida y la obra de Borges:

Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto [...] Mi otro gran pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. [...] Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras (1990:43-44).

En cuanto a esa *otra cara de la moneda*, ¿no remite, forzosamente, a la moneda de «El Zahir»? En el principio del cuento, se afirma: «En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos» (2005:589). El Zahir es la metaforización más acabada de la noción de *lo siniestro* como encarnación objetual. En el cuento, el Zahir es, sucesivamente, un tigre, un ciego, un astrolabio, una brújula, una veta en el mármol de una columna, el fondo de un pozo y, en Buenos Aires, una moneda invisible de tan familiar como resulta. Los sucesivos avatares del Zahir irradian el peculiar horror de la pesadilla —ese tono privativo que definen los epítetos *uncanny* o *unheimlich*— y acaban por contaminar y opacar el universo entero. En el final de «El Zahir», el protagonista afirma, en un último destello de lucidez:

Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir? (2005:595).

Los objetos donde encarna *lo siniestro* anulan los límites entre la realidad y los sueños y restauran la ominosa sustancia onírica de que está hecho el universo. Suele vincularse la obra de Borges con una literatura fantástica de orden metafísico pero el Zahir es el primero de los muchos objetos de este tipo que hacen de la narrativa de

Borges, además, una de las más desatendidas exploraciones contemporáneas del cuento de terror puro. Hay otros, no obstante. En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», un cono hecho de «un metal que no es de este mundo» (2005:442) cuyo peso abrumador no guarda la debida relación de continuidad de causa y efecto con su reducido tamaño. De esta pieza el narrador afirma:

En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo (2005:442).

El pormenor de la marca en la palma de la mano, el reprimido malestar que provoca un objeto familiar vuelto extraño. He aquí el sabor de la pesadilla. En «El libro de arena», el horror encarna en otro objeto cotidiano, un volumen cualquiera que, no obstante, desvirtúa la relación de causalidad entre espacio y contenido:

Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad (2011b:510).

En «El disco», es un disco con un solo lado. En «Tigres azules», unas piedras azules que constituyen «un obscuro milagro» (2011b:526) de las que el protagonista del cuento teme que «contaminaran las cosas y particularmente los dedos que insistían en manejarlos» (530). Tales piedras «destruyen la ciencia matemática» (530) porque su número no guarda una constante relación de causalidad con su cantidad. La apoteosis de la objetivación de *lo siniestro* puede ser la biblioteca de «La Biblioteca de Babel», donde el ordenamiento cotidiano de todo archivo se exalta a pesadilla definitiva y acaba por usurpar la forma exacta del universo. A la luz de lo hasta aquí apuntado, la inclusión en *Libro de sueños* del cuento «Ulrica», de Borges, lo redimensiona y lo reformula como una espléndida *ficción de la noche* que proyecta en la decoración de un cuarto –en el espejo, en el papel pintado de la pared, «a la manera de William Morris, de un rojo muy profundo, con entrelazados frutos y pájaros» (2011b:438)- todo el íntimo pavor de una pesadilla cabal y alcanza el peculiar sabor de *lo siniestro*. Dentro de los textos

recogidos en el corpus de antologías de lo fantástico, no obstante, la pieza ejemplar de lo siniestro no aparece en *Libro de sueños* sino en la *Antología de la literatura fantástica*. Se trata del cuento de Manuel Peyrou titulado «El busto», donde la objetivación del horror en una figura familiar que se torna siniestra y acaba por contaminar cuanto la rodea «como café derramado» (1989:374) alcanza su paradigma.

En última instancia, cabe referir *lo siniestro* a las consideraciones de Freud (1919) sobre lo ominoso, en las cuales recoge la definición del epíteto *unheimlich* acuñada por Schelling: es ominoso «todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (2013:61). Para Freud, los miedos secretos, las represiones ocultas pueden salir a la luz cuando se proyectan sobre objetos o personas de la vida cotidiana cuya naturaleza convencional pervierten hasta el punto de hacerlas vaso de *lo ominoso* o *lo siniestro*<sup>134</sup>. Análogamente, en la obra de Borges, lo siniestro resulta de la proyección no causal del horror de una pesadilla sobre un objeto o persona cualquiera, cuya naturaleza convencional se torna siniestra y susceptible, a su vez, de inficionar el universo. Ahora bien, Freud señala cómo, a diferencia de lo que ocurre en el ámbito vivencial, en el ámbito de la ficción «existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real» (69). Es decir, que cabe la posibilidad de razonar los recursos de que se vale un autor con el propósito de lograr materializar *lo siniestro* a nivel ficcional. En este sentido, el prólogo y la selección de lecturas de *Libro de sueños* se revelan como incuestionable eje para una teoría y *praxis* de *lo siniestro* en la obra de Borges.

En el epílogo a *Historia de la noche* (1977), Borges afirma: «Un hecho cualquiera –una observación, una despedida, un encuentro, uno de esos curiosos arabescos en los que se complace el azar- puede suscitar la emoción estética. La suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima, en una fábula o en una cadencia» (2009:521). En el mismo epílogo, Borges observa:

De cuantos libros he publicado, el más íntimo es éste. Abunda en referencias librescas; también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad. Cabe decir lo mismo de Robert Burton, cuya inagotable *Anatomy of Melancholy* –una de las obras más personales de la literatura- es una suerte de centón que no se concibe sin largos anaqueles (2009:521).

---

<sup>134</sup> Para las precisiones sobre la traducción al español del término alemán original, véanse las versiones que el propio Freud recoge en su ensayo «Lo siniestro» (1919): *sospechoso, de mal agüero, lúgubre y siniestro*. Cfr. Freud, S., *Obras completas*, vol. XVII, Madrid, Amorrortu, 2013, pág. 60.

Análogamente, podría hablarse de todos aquellos sueños que a lo largo de la historia han encontrado proyección en toda suerte de textos cuya paciente recopilación parcial hace, de una antología como *Libro de sueños*, uno de los más íntimos retratos de la imaginación humana.

**4.8. LAS ANTOLOGÍAS BORGES-RICCI<sup>135</sup>.** La relación entre Borges y el editor italiano Franco Maria Ricci se tradujo, en el campo de las antologías, en la publicación de tres selecciones: «La Biblioteca di Babele, collana di letture fantastiche», *Libro delle visioni* y *Finimondi*, que suponen el encuentro de las *marcas Borges y Ricci* –dos voces reconocidas y reconocibles, tanto en su momento como en la actualidad- en un proyecto común donde convergen la sensibilidad de Borges como lector omnívoro de literatura fantástica y la distinción de Ricci como editor bibliófilo de rarezas artísticas. En este sentido, las antologías que realizaron en colaboración recogen lo mejor de ambas voces en libros únicos que nacen de un compartido interés por los caminos menos ortodoxos de la literatura y del arte.

La colección de lecturas fantásticas «La Biblioteca de Babel» -única colección literaria dirigida por Borges fuera de su país- la integran 33 volúmenes publicados en Parma-Milán por la editorial FMR entre los años 1975 y 1985, 29 de los cuales fueron seleccionados por el autor argentino. Cada uno de los volúmenes consta de un prólogo firmado por Jorge Luis Borges y de una breve selección de textos. Los cuatro volúmenes restantes fueron iniciativa de Ricci. Se trata de la antología *Libro de sueños*, del diccionario borgeano *A/Z*, al cuidado de Gianni Guadalupi -en la versión española, de Antonio Fernández Ferrer-, de la colección *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, escrita en colaboración con Bioy Casares y, por último, de un volumen homenaje al ochenta cumpleaños de Borges titulado *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*, donde además de una cronología, una sucinta bibliografía y una entrevista a Borges realizada por María Esther Vázquez, se incluían tres cuentos por entonces inéditos -«Veinticinco agosto, 1983», «Los tigres azules» y «La rosa de Paracelso», más tarde integrados en la colección *La memoria de Shakespeare*- y «Utopía de un hombre que está cansado», de la colección *El libro de arena*. La edición original de «La Biblioteca de Babel» –que, en un principio, iba a llamarse «La Biblioteca de la Sombra»- conoció una versión

---

<sup>135</sup> Para el contenido de las antologías ver «Apéndice: índices de las antologías».



española, publicada en Madrid por la editorial Siruela entre los años 1983 y 1988 y una versión argentina, publicada en Buenos Aires por la editorial Ediciones Librería de la Ciudad, entre los años 1978 y 1979. La edición argentina sólo publicó seis de los volúmenes de la colección original, mientras que la edición española publicó la colección completa, aunque alterando la numeración de la colección original. En 1993, Ricci publicó una selección de la colección original que sólo incluía los veintinueve volúmenes seleccionados por Borges y tenía un nuevo diseño a cargo del artista Tullio Pericoli, quien, para la ocasión, realizó una galería de treinta y un retratos a color de cada uno de los autores, recogida en un volumen especial titulado *Suite dei ritratti di Tullio Pericoli*, al cuidado de Gianni Guadalupi. De las portadas de la edición original se encargó la artista gráfica italiana Marcella Boneschi.

La selección *Libro de las visiones* –a día de hoy, todavía inédita en español<sup>136</sup>– se publicó en Milán, en 1980, como número veintiséis de la colección «I segni dell'uomo» de la editorial FMR. Consta de un prólogo firmado por Borges –dictado en Buenos Aires en abril de 1977– y de 14 textos que conforman una sucinta galería de visiones ilustres. El volumen se completa con una selección de cincuenta láminas que reproducen retratos funerarios polacos de los siglos XVI y XVII, acompañados de un estudio de Marius Karpowicz que contextualiza esta rica iconografía.

La selección *Libro de las ruinas*, por su parte, se publicó a título póstumo en Milán, en 1997, como número cuarenta y seis de la colección «I segni dell'uomo» de la editorial FMR. Consta de un prólogo firmado por Jorge Luis Borges –dictado en Buenos Aires en septiembre de 1978– y de 30 textos sobre desastres naturales o ficticios tratados por la literatura a lo largo de la historia. El volumen se completa con una selección de treinta y nueve láminas que reproducen pinturas sobre catástrofes obra del pintor John Martin (1789-1854), acompañadas de extensas notas explicativas y de un estudio sobre la figura de dicho artista a cargo de William Feaver, si bien en un principio Ricci había pensado en reproducciones de la obra de otro artista, el pintor Monsú Desiderio, de quien se prescindió, como el mismo Ricci detalla en el prólogo a la antología:

Ambos [Borges y Ricci] nos pusimos manos a la obra, él recopilando y comentado los textos, yo reuniendo la iconografía: los cuadros de Monsú Desiderio, firma misteriosa del siglo XVII napolitano que figura en toda una serie de lienzos en la que abundan derrumbes, desolaciones, ruinas, incendios y diluvios.

---

<sup>136</sup> El prólogo fue publicado en Borges, J.L., *El círculo secreto*, Buenos Aires, Emecé, 2003, págs. 143-151.

Pero fue justo en ese punto, conforme iba indagando en las colecciones y en los depósitos de Nápoles y descubría un acabose tras otro cuando, de varia procedencia, llegaron, como un susurro primero e implorantes después, unánimes advertencias de que no me ocupara de ese pintor cuya reputación de mal agüero ha perdurado a través de los siglos. [...] Pasaron los años, y ese mismo numen me sugirió la idea de reemplazar a Monsú Desiderio por John Martin, cuya vena catastrófica, acaso por inspirada entre las nieblas de Inglaterra, y no junto a las convulsiones del Vesubio, no parece tan temible (2007:13).

A la colaboración entre Borges –encargado de aportar los textos que integran cada selección- y Ricci –que hacía lo propio con la iconografía de los volúmenes- cabe añadir la labor de María Esther Vázquez, quien recuerda así la composición de ésta y las otras antologías que resultaron de la relación entre el escritor argentino y el editor italiano:

Como Borges no podía hacer la tarea solo, me pidió que lo ayudara. Me dictaba los prólogos de los libros que elegía, yo individualizaba los textos y enviaba todo a Italia. No fue sólo en los treinta y dos títulos de «La Biblioteca de Babel» en los que tuve el honor de trabajar a su lado para Ricci. Además de *El Congreso* (retitulado por Ricci *El Congreso del mundo*), hicimos *El libro de las visiones*, una lindísima antología de las visiones literarias del otro mundo, y organizamos este último volumen que a tantos años de distancia acaba de aparecer, *Finimondi* [...] El extenso prólogo de Borges me fue dictado en setiembre de 1978 [se refiere al prólogo a *Libro de las ruinas*]. Ha pasado tanto tiempo, casi veinte años, y todavía recuerdo la emoción con que el escritor me hacía leer y releer «El incendio de Londres», de Pepys, o «El crepúsculo de los dioses», de Snorri Sturluson, o la terrible descripción de Voltaire del terremoto de Lisboa (1997).

Las *Antologías Borges-Ricci* forman parte de una extensa colaboración entre el autor argentino y el editor italiano que principia en 1971, cuando Ricci propuso a Borges y Bioy Casares, por carta, la elaboración de una antología de cuentos fantásticos que nunca llegó a realizarse. En septiembre de ese mismo año, también por carta, Ricci les propuso un segundo proyecto: una antología de microrrelatos. «Le leo [a Borges] la carta de Ricci, en que nos pide material para un libro de setenta cuentos de una página (o menos) cada uno. Le parece una tarea difícil: “Los otros libros se hicieron recordando las lecturas de toda una vida” (refiriéndose a *Cuentos breves* y al *Libro del cielo y del infierno*)» (Bioy Casares, 2006:1409). Un año después, en 1972, Ricci se encargaría de la

publicación en edición de lujo de la antología *Libro del cielo y del infierno* dentro de la colección «Morgana», en versión de Antonio Porta y Marcelo Ravoni, con prólogo de Roger Caillois. Ese mismo año Ricci viajó a Buenos Aires para conocer en persona a Borges:

Ricci, de hecho, viajó a la Argentina en el año 1972 con el solo objetivo de conocer al gran escritor argentino. Entonces, éste aún era director de la Biblioteca Nacional, y le mostró al refinado editor italiano su *laberinto*, según Ricci me contó durante una entrevista que le hice en Milán hace unos años: «Me llevó por algunos pasillos, hasta que nos asomamos por un balcón desde el cual se veía la sala de lectura de la biblioteca, y me dijo: “Este es el centro del laberinto y yo soy el minotauro que espera ser matado y liberado”. Aludía al regreso de Perón, que seguramente lo iba a echar, lo cual, afirmó, “en un cierto sentido me libera, pero también me mata”. Entonces le dije: “Yo lo libero, y si quiere venir a Italia, me alegraría mucho invitarlo”» (Jesús Rodríguez, 2008).

Fernández Ferrer rememora así dicho encuentro:

En 1973 Ricci decidió no limitarse a la relación epistolar y viajó hasta Buenos Aires para materializar el soñado encuentro con el escritor; por fin, bajo la cúpula de la sala de lectura de la antigua Biblioteca Nacional, Borges, director por aquel entonces, se le presentó recitando los versos en los que Dante declara se apasionada conformidad para emprender, guiado por su maestro Virgilio, el viaje propuesto [...] El estupefacto editor no tardó en comprobar que esa cita no correspondía a una simple coquetería erudita sino, por el contrario, a la colaboración y amistad entre ambos enunciados proféticamente, en su más puro estilo, por un Borges siempre promotor entusiasta de proyectos editoriales (2001:9).

En 1973, Ricci publicó la traducción de *Literaturas germánicas medievales*, una selección realizada por Borges en 1966 en colaboración con María Esther Vázquez, con el título de *Brume, dei, eroi*. Se trata de una edición de lujo acompañada de ilustraciones y publicada en Milán-Parma como número cinco de la colección «Morgana» de la editorial FMR, en versión de Gianni Guadalupi y Marcelo Ravoni y prólogo de Giovanni Mariotti. El mismo año también publicó en Milán-Parma la traducción de *Cuentos breves y extraordinarios*, con el título de *Racconti brevi e straordinari*, en versión de Gianni Guadalupi, como número doce de la colección «La Biblioteca Blu» de la editorial FMR. Al año siguiente, en 1974, publicó en Milán-Parma *Il Congresso del*

*Mondo*, traducción del cuento de Borges titulado «El congreso», como número catorce de la colección «I segni dell'uomo» de la editorial FMR, acompañado de ilustraciones del antiguo tantrismo indio y un estudio sobre esta escuela mística a cargo de Raniero Gnoli. Finalmente, en 1985, se publicaría en Milán la traducción de *Nueve ensayos dantescos*, con el título de *Nove saggi danteschi*, en versión de Gianni Guadalupi e Sergio Mancini y con prólogo de Giorgio Petrocchi, como número diez de la colección «Morgana» de la editorial FMR. En 1977, Borges visita Italia por primera vez, invitado por Ricci. Recorre numerosas ciudades y asiste a un sinnúmero de recepciones, entrevistas y encuentros, como el que tuvo lugar en Milán, en casa del poeta Eugenio Montale. Para Santos Unamuno (1996), este viaje consagra a Borges, en Italia, como la figura central de un culto hiperbólico que lo mitifica como gurú intelectual, por encima de las voces disidentes que denuncian tanto los tópicos de la *vulgata crítico-borgeana* como algunas declaraciones no del todo cómodas sobre las políticas de izquierda. La relación entre el autor argentino y el editor italiano –dentro de la cual las *Antologías Borges-Ricci* constituyen el capítulo más significativo– suponen la espléndida culminación de la recepción de la obra borgeana en Italia, recepción que se inicia en 1955 con la traducción al italiano de *Ficciones* bajo el título de *La biblioteca di Babele*, en versión de Franco Lucentini para la editorial Einaudi de Turín y que tiene uno de sus momentos de inflexión en el ensayo «La sfida al labirinto» (1962)<sup>137</sup> de Italo Calvino, donde el escritor italiano estudia y asume la imagen borgeana del laberinto como cifra y estímulo de una nueva literatura que dé cuenta de la complejidad del mundo sin caer en la irracionalidad de que hacían gala ciertas tendencias narrativas de aquel momento como el *nouveau roman*. A juicio de Santos Unamuno, «Italia, no sólo emuló a Francia en su interés por el escritor argentino, sino que desde muy pronto se anticipó al resto de países europeos en cantidad y calidad de traducciones<sup>138</sup>» (1996:s/p). En este sentido, entre las traducciones pioneras de la obra de Borges aparecidas en Francia en los años cuarenta y las ediciones de alta bibliofilia de Ricci en los años setenta y ochenta puede trazarse un

---

<sup>137</sup> Calvino, I., «El desafío al laberinto», en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Madrid, Siruela, 2013.

<sup>138</sup> En este sentido, es destacable la profusión de ediciones de lujo de la obra de Borges o de obras relacionadas con Borges, en la senda abierta por la labor de Ricci. Cfr. *Manuale di zoologia fantastica*, con seis aguafuertes de Enrico Baj, Verona, Gino Castiglioni & Alessandro Corubolo, 1973, con 80 ejemplares firmados por el grabador y numerados, *Siete poemas sajones. Seven Saxon Poems*, Impressions by Arnoldo Pomodoro, Verona, Plain Wrapper Press, 1977, 100 ejemplares en edición de lujo o *Norah*, edición con 15 litografías de Norah Borges encontradas en Milán por Alberto Vigevano, trad. de Domenico Porzio, prólogo de Borges, que incluye un texto de D. Porzio, «Visita a Borges», Milán, Il Polifilo, 1977, 500 ejemplares.

arco que va del descubrimiento internacional de la gran voz narrativa de Borges a la consagración definitiva de Borges como paradigma de lector exigente, minoritario, heterodoxo y profético, símbolo por excelencia de cierta aristocracia intelectual de la cual también era y es representante ejemplar el propio Ricci.

Formalmente, las *Antologías Borges-Ricci* se caracterizan por la presentación exquisita. El diseño de las portadas, la calidad del papel empleado, el uso de los tipos Boldoni y la inclusión de láminas a todo color hacen de ellas uno de los más acabados ejemplos de la alta bibliofilia moderna en la que Ricci sigue siendo uno de los máximos referentes. Por otra parte, y a diferencia de antologías anteriores, no se han realizado por aluvión, como en el caso de *Cuentos breves y extraordinarios*, *Libro de sueños* o *Libro del cielo y del infierno*, donde el lector tiene cierta sensación de recorrer un prodigioso almacén de lecturas donde los antólogos, generosamente, han vaciado los textos de toda una vida. Se trata, como en el caso de la *Antología de la literatura fantástica*, de una serie de selecciones muy ajustadas al criterio rector que las sustenta. El *Libro de las visiones* y el *Libro de las ruinas* son, en este sentido, dos espléndidas variaciones sobre uno de los temas recurrentes del Borges antólogo: el tiempo. Ahora bien, si en las otras selecciones el tiempo era una de las nociones metafísicas en cuyas alarmas se solazaba intelectualmente el hedonismo cognoscitivo del Borges más escéptico, en este díptico se perfila un Borges menos fríamente especulativo que opta por textos trascendentales o elegíacos. Se dirían antologías de vejez, que pretenden inquirir el misterio del tiempo desde una perspectiva más íntima, menos teórica. Se dejan leer como una melancólica reflexión sobre los estragos del tiempo y sobre las esperanzas y zozobras del hombre como ser *de* y *en* el tiempo. «Las ruinas son un símbolo evidente de declinación y de la perdición fomentadas por el Romanticismo. Diríase que nuestra época sólo es capaz de la tragedia y de la elegía. La pesadilla es mucho más atractiva que el sueño» (1997:17), afirma Borges en el prólogo del *Libro de las ruinas*. Y en el prólogo del *Libro de las visiones* afirma haber reunido textos que «describen ámbitos ultraterrenos y temores o esperanzas humanas» (2003:147). La nueva perspectiva sobre la noción de tiempo resulta más evidente si se atiende a la presentación de los textos seleccionados. Valga como ejemplo el tratamiento que de las recurrentes fuentes orientales se hace en el *Libro de las ruinas*. En una de sus particulares piruetas de literatura comparada, Borges empareja dos antiguos textos chinos -«Despedida sin familia», de Du Fu y «La ciudad de Kunyang», de Su Shi- con dos textos barrocos sobre las ruinas de Roma -«Nostalgie

romaine», de Du Bellay y «A Roma sepultada en sus ruinas», de Quevedo- y concluye lo siguiente:

Incluimos dos poesías chinas, una de la dinastía Song y otra de la dinastía Tang. A la melancolía de las ruinas de dos ciudades se agrega, para nosotros, la melancolía de ayer ignorados, casi infinitamente remotos, y la lejanía geográfica. En el caso de Roma, la elegía deplora una ciudad que sigue viva para nosotros; en el caso de las dos piezas orientales, los nombres mismos son irreales. El pasado postula otro pasado aún más perdido (1997:21).

En otro lugar, hace lo propio con un texto extractado del *Libro de las mil y una noches* -«La ciudad de azófar», en versión de Burton- con una oda barroca -«Canción a las ruinas de Itálica», de Rodrigo Caro- para afirmar que ambas son, sustancialmente, la misma pieza:

En ese largo río que constituye el *Libro de las mil y una noches* y que constantemente fluye, el casi inmóvil relato que se titula «La ciudad de azófar» significa una curiosa excepción. Se trata, en realidad, de una elegía comparable a la de Rodrigo Caro. La elegía de un castillo en el desierto, la elegía de un castillo muerto. La única acción es la vasta melancolía de ese recinto de sepulcros y epitafios (1997:22).

En el *Libro de las visiones*, compara las versiones que ofrecen el undécimo canto de la *Odisea* y el sexto canto de la *Eneida* de un mismo episodio que Borges ya había seleccionado para la antología *Libro de sueños*. Lo que importa, sin embargo, no es la recurrencia del texto seleccionado sino el cambio de la perspectiva con que se lo lee, el sesgo melancólico con que el autor argentino presenta el texto:

En ambos textos aparecen las puertas de los sueños: la de cuerno, que es la de los sueños proféticos, y la de marfil, por la que pasan los sueños vanos. Se ha acusado a Virgilio de invalidar la visión del Imperio haciéndola corresponder a la última. Un comentarista inglés del siglo XVIII propone esta solución: Eneas vuelve por la puerta de marfil, porque ésta lo restituye a nuestro mundo en el que todo es ilusorio, hombres e imperios (2003:144).

En estas antologías finales Borges selecciona textos de siempre pero los relea desde otra perspectiva, más melancólica, menos abrumada de artificio filosófico, más

*humana*, si se quiere. El tiempo, en la lectura que hace Borges de los textos que integran el *Libro de las ruinas* y el *Libro de las visiones*, parece conquistar un espacio íntimo y terrenal que lo aleja de la dimensión abstracta que ocupaba en anteriores antologías del *corpus*. Borges lo saca del museo de los arquetipos metafísicos para concretarlo en una serie de dolientes manifestaciones que dan cuenta de su realidad física y de su ligazón trascendente con las certidumbres y zozobras del hombre.

Este mismo tono elegíaco, como de despedida, se observa en «La Biblioteca de Babel», donde abundan las referencias a las primeras lecturas que de los autores que selecciona hizo Borges en su infancia y adolescencia. «Yo tendría once o doce años cuando leí, en un barrio suburbano de Buenos Aires, *Lo trágico cotidiano* y *El piloto ciego*, en una mala traducción española», afirma en el prólogo a la selección de textos de Papini (2001:21). «En Ginebra, hacia 1916, bajo el impulso de los volcánicos libros de Carlyle, emprendí el solitario estudio del idioma alemán», afirma en el prólogo a la selección de textos de Meyrink, cuya novela *El golem* leyó entonces (29). A propósito de los textos de Pedro Antonio de Alarcón que selecciona, afirma: «En mi infancia trabé conocimiento con los relatos elegidos ahora; el tiempo no ha borrado el buen espanto de aquellos días» (51). «Hace casi setenta años», rememora en el prólogo a los textos de Poe, «sentado en el último peldaño de una escalera que ya no existe, leí “The Pit and the Pendulum”» (84). Sobre los textos de Wells, afirma: «Lamento haber descubierto a Wells a principios de nuestro siglo: querría poder descubrirlo ahora para sentir aquella deslumbrada y, a veces, terrible felicidad» (113). La colección de lecturas «La Biblioteca de Babel» se presenta, de este modo, como una antología del adiós que hace las veces de resumen y cierre de un canon personal del género donde se retoman algunas de las constantes del modelo borgeano de lo fantástico. Puede leerse como un testamento estético. También, como un recuento de afinidades electivas. Tiene la buena nostalgia de las miradas retrospectivas. Como el *Libro de las ruinas* y el *Libro de las visiones*, no deja de ser, de alguna manera, una variación sobre el tiempo, donde el Borges antólogo recupera a los autores y textos que han perdurado con mayor intensidad en su memoria de lector. Es una lista final, un catálogo crepuscular que, sin embargo, tiene la frescura y el entusiasmo de los primeros descubrimientos. Dentro de las *Antologías Borges-Ricci* es, sin duda, la que ha sentado las bases para la consagración definitiva del fetichismo borgeano, de la mítica de Borges como aristócrata de la lectura heterodoxa. En este sentido, Fernández Ferrer indica la conveniencia de poner en relación las selecciones de «La Biblioteca de Babel» con las de otra colección de carácter antológico, testamentario

y poco o nada ortodoxo, la «Biblioteca Personal», que la muerte del autor argentino dejó inconclusa, además de señalar la radical naturaleza borgeana que reflejan las lecturas escogidas para el proyecto de Ricci:

La propia selección de autores y textos de «La Biblioteca de Babel» [...] supone un verdadero reto frente a tediosos academicismos. ¿Quién, sino Borges, habría sido capaz de rescatar de los anaqueles más remotos y olvidados de la biblioteca babélica las crónicas de Planilandia deliradas por Charles Howard Hinton en sus *Scientific Romances*? ¿Qué otro lector nos hubiera podido regalar las maravillas de *Sueño en el Pabellón Rojo*, ya anticipadas por la *Antología* de 1940? ¿Hay mejores fármacos para la imaginación de los habitantes de la actual Babel? (2001:14).

En efecto, «La Biblioteca de Babel» es, como el resto de antologías del autor argentino, una impecable miscelánea de insólitos hedonismos literarios. Los prólogos que preceden a las lecturas seleccionadas encierran, además, una serie de notas teóricas que recuperan y, en algunos casos, enriquecen los rasgos capitales del modelo borgeano de lo fantástico desarrollado en las anteriores compilaciones. Corroboran, pues, la firme continuidad de un paradigma narrativo que arranca en 1940 con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*. En definitiva, documentan la fidelidad que como lector mostró Borges hacia una determinada poética de lo fantástico en la que insistió a lo largo de las ocho antologías que dedicó al género. En esta antología final confluye la reivindicación de las fuentes orientales, el imperativo de una construcción narrativa rigurosa, la discordia entre prodigio y escepticismo, la querencia por Kafka, la primacía de lo fantástico en las letras sudamericanas.

Cabe recordar que el Oriente, en la poética de Borges, siempre es una lectura occidental del Oriente. Esto es, una construcción artificial que superpone a la realidad un imaginario hecho a base de referencias librescas y traducciones: «Descubrir cada tanto tiempo el Oriente es una de las tradiciones de Europa», se afirma en el prólogo a *Las mil y una noches* según la versión de Galland (2001:118). Ya en una conferencia de *Siete noches* había afirmado: «Un acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales es el descubrimiento del Oriente» (1990:57). Lo que más interesa a Borges de la literatura occidental es la naturalidad con que en ella conviven lo prodigioso y lo real. Así lo hace saber en el prólogo a los textos de P'u Sung-Ling que selecciona para el volumen correspondiente de «La Biblioteca de Babel»:



A diferencia de Edgar Allan Poe y de Hoffmann, P'u Sung-Ling no se maravilla de las maravillas que refiere. Más lícito es pensar en Swift, no sólo por lo fantástico de la fábula, sino por el tono de informe, lacónico e impersonal, y por la intención satírica (2001:86).

Esta diferencia entre *lo fantástico realista* y *lo fantástico irreal* es una de las cuestiones recurrentes en los prólogos de «La Biblioteca de Babel». Así, en el prólogo a los cuentos de Papini, Borges afirma: «A semejanza de Poe, que sin duda fue uno de sus maestros, Giovanni Papini no quiere que sus relatos parezcan reales» (2001:22). Y añade: «Desde el principio el lector siente la irrealidad del ámbito de cada uno. He mencionado a Poe; podríamos agregar que esa tradición es la de los románticos alemanes y la de *Las mil y una noches*» (22). En el prólogo a los cuentos de Bloy, Borges insiste en la misma dirección: «Wells logra siempre que sus invenciones más fantásticas parezcan reales, por lo menos durante el decurso de la lectura; Bloy, como Hoffmann y como Poe, prefiere hacerlas maravillosas desde el principio» (28). En última instancia, la distinción entre *lo fantástico realista* y *lo fantástico irreal* implica la distinción entre dos estilos narrativos. *Lo fantástico realista* se corresponde con una rigurosísima construcción del relato que tiene por objeto vencer el escepticismo de los lectores y hacer verosímil el prodigio que narra. *Lo fantástico irreal*, por el contrario, prescinde de toda petición de credulidad y entra de pleno en el orbe de lo prodigioso. «La literatura fantástica», dice Borges en el prólogo a los cuentos de Machen «es de ejecución más ardua, ya que el lector no debe olvidar que las fábulas narradas son falsas» (2001:36). Y añade que en Machen «el horror físico contrasta con el rigor y la severidad de la prosa, nunca efusiva como en Poe o en Lovecraft, su discípulo» (34). Al respecto, recuerda el magisterio de Stevenson —uno de los maestros de Machen—: «Stevenson fue un artífice del estilo. Creía que el ejercicio de la prosa es más difícil que el del verso» (2001:79). También aduce el caso de *El diablo enamorado*, de Cazotte: «Está redactado en razonable y clara prosa francesa, pero su fábula es fantástica» (2001:38). La irrealidad de la novela *El golem*, de Meyrink, le da pie para afirmar: «A diferencia de su contemporáneo, el joven Wells, que buscó en la ciencia la posibilidad de lo fantástico, Gustav Meyrink la buscó en la magia y en la superación de todo artificio mecánico» (2001:31). De la labor narrativa de Kipling, afirma: «Su imaginación, su delicada artesanía (*craftsmanship*), su economía verbal y su probidad son parejamente admirables» (2001:75). Y añade: «En muchos de sus cuentos abordó lo sobrenatural, que siempre se revela gradualmente, a diferencia de

los cuentos de Poe» (75). Del cuento «La mujer alta», de Alarcón, señala que «en su primera mitad corre el abur de parecer una irresponsable serie de improvisaciones» pero que «a medida que transcurre, comprobamos que todo, hasta el desenlace dantesco, está deliberadamente prefigurado en las páginas iniciales de la obra» (2001:51). De las narraciones incluidas en *Las mil y una noches* llega a afirmar que se someten a un orden secreto de repetidos dibujos: «El sueño tiene sus leyes» (2001:119). Finalmente, Borges evoca la primera lectura que hizo de un texto de Kafka en los siguientes términos:

No olvidaré mi primera lectura de Kafka en cierta revista profesionalmente moderna de 1917. Sus redactores —que no siempre carecían de talento— se habían consagrado a inventar la falta de puntuación, la falta de mayúsculas, la falta de rimas, la alarmante simulación de metáforas, el abuso de palabras compuestas y otras tareas propias de aquella juventud y acaso de todas las juventudes. Entre tanto estrépito impreso, un apólogo que llevaba la firma de Franz Kafka me pareció, a pesar de mi docilidad de joven lector, inexplicablemente insípido. Al cabo de los años me atrevo a confesar mi imperdonable insensibilidad literaria; pasé frente a la revelación y no me di cuenta (2001:54).

Para Borges, Kafka es, además, el inventor de *lo fantástico psicológico*, género dentro del género para el que, no obstante, señala un precursor anterior: «Bartleby el escribiente», de Melville, que incluye junto a otras piezas del escritor norteamericano en uno de los volúmenes de «La Biblioteca de Babel», donde afirma:

En la segunda década de este siglo, Franz Kafka inauguró una especie famosa del género fantástico; en esas inolvidables páginas lo increíble está en el proceder de los personajes más que en los hechos. Así, en *El proceso* el protagonista es juzgado y ejecutado por un tribunal que carece de toda autoridad y cuyo rigor él acepta sin la menor protesta; Melville, más de medio siglo antes, elabora el extraño caso de Bartleby, que no sólo obra de una manera contraria a toda lógica sino que obliga a los demás a ser sus cómplices (2001:46).

En Lord Dunsany *lo fantástico realista* y *lo fantástico irreal* conviven sin desmedro. En este sentido, Borges afirma: «Todos los cuentos de Lord Dunsany son los de un soñador» (2001:135). En el final del prólogo, no obstante, refiriéndose a una parte de los cuentos seleccionados para el volumen, añade: «El ambiente de estas piezas es de antigua y fresca leyenda o de cuento de hadas; ello ciertamente no ocurre con las dos

últimas de esta serie» (136). En las mencionadas piezas –«El bureau d'Échange de Maux» y «Una noche en una taberna», que ya había seleccionado para la *Antología de la literatura fantástica*- «lo sobrenatural está en un solo hecho, que es, o parece ser consecuencia de cotidianas rutinas» (137), a la manera de Wells, o se trata de una pieza dramática breve y de atmósfera insípida donde «lo fantástico se reserva para los minutos finales e irrumpe con horror cuando nadie, ni los protagonistas ni el auditorio, podían prever la catástrofe» (137). Esto es, construye un ambiente «deliberadamente plebeyo» (137) que anula las defensas escépticas del espectador o el lector mediante un cuidadoso ajuste de los efectos narrativos, como sucedía en otra de las piezas preferidas por el autor argentino, «La pata de mono», de Jacobs, también incluido en aquella primera y legendaria edición de la *Antología de la literatura fantástica* de 1940, cuando Borges dio inicio a una andadura como antólogo de lo fantástico que encuentra en la selección de lecturas de «La Biblioteca de Babel» un insuperable cierre que certifica su espléndido magisterio como referente de lo fantástico: «Siempre», afirma Borges en el prólogo a la serie de cuentos argentinos que seleccionó para uno de los volúmenes de la antología «las letras argentinas difirieron en algo de las que dieron al castellano los demás países del continente» (2001:130). Y añade: «Ya son muchos los escritores que se inclinan hacia la literatura fantástica y que no ensayan una mera transcripción de la realidad» (137). De todos, Borges sigue siendo el primero. Así lo evidencia el soberbio conjunto de antologías del género que tiene su colofón en «La Biblioteca de Babel».

**4.9. OMISIONES, MARCO TEÓRICO Y ESCEPTICISMO DE LO FANTÁSTICO.** En la sucinta reseña dedicada a la antología de cuentos policiales *Tales of Detection. A New Anthology*, de Dorothy L. Sayers –aparecida en la revista *El Hogar* el 19 de febrero de 1937, Borges afirma:

Esta novísima compilación de Miss Sayers forma el volumen 928 de la *Everyman's Library* y abarca una veintena de piezas. Es lógico empezar por las omisiones, que suelen constituir - ¿quién lo ignora?- el encanto más indudable de las antologías. En ésta debo saludar con todo entusiasmo la falta, la buena falta, de Maurice Leblanc, de Fletcher, de Edgar Wallace y de S. S. Van Dine. Deploro, en cambio, la de Shiel, la de Ellery Queen, la de Phillips, la de Arthur Conan Doyle (2011:773).

No se trata de un caso aislado. En la labor de Borges como recensor literario, la preocupación por las inclusiones y omisiones que se dan en toda antología es un rasgo recurrente. Así, en la reseña dedicada a la selección de cuentos breves *Modern Short Stories*, de John Hadfield –aparecida en la revista *Sur* en septiembre de 1939-, el autor argentino afirma:

Veinte composiciones de veinte muy diversos autores integran este libro manual. Conrad y Kipling lo inauguran; Bates y William Saroyan calamitosamente lo cierran. Conrad está representado (y un tanto calumniado) por *The Lagoon*; Kipling, por *The Miracle of Puran Bhagat*, que nadie puede confundir con sus obras maestras –con *The Gardener*, con *The Finest Story in the World*, con los dos cuentos sobre Pablo de Tarso, con *In the House of Suddhoo*-. [...] Ni Wells, ni Faulkner, ni Ernest Bramah, ni Dunsany están en este libro. Descubro, en cambio, una inverosímil persona que se llama la señora Stacy Aumonier (2011:573).

En la reseña dedicada a *The Albatross Book of Living Prose* –aparecida en *El Hogar* el 1 de abril de 1938-, Borges afirma:

Los compiladores de este volumen no están libres de culpa. Inexplicablemente han omitido a Arnold, a Lang, a Kipling, a Chesterton, a Bernard Shaw, a Lawrence de Arabia, a T. S. Eliot. (En cambio, están hospedando unas páginas d Charles Montagu Doughty, hombre majestuosamente ilegible, que a pesar de su libro descomunal *Arabia deserta* –seiscientas treinta mil palabras- goza de alguna fama, por obra de un elogio atolondrado del mismo Lawrence). Tampoco han demostrado un continuo acierto en la selección de piezas representativas. Unas son demasiado breves; otras –fragmentos de un relato o de una novela- son casi indescifrables sin el contexto (2011:933-934).

Finalmente, en la reseña dedicada a *The Best Short Stories of 1938 (English and American)*, de Edward J. O'Brien –aparecida en *El Hogar* el 6 de enero de 1939-, el autor argentino afirma:

[...] Cuarenta y cuatro autores colaboran en este libro: ninguno quiere asemejarse a Chesterton, a Poe, a Kipling ni, tal vez, a James.

El hecho es significativo. Desde *Las mil y una noches* hasta Franz Kafka, el argumento ha sido primordial en el cuento breve. Con alguna excepción (Manhood, Eric Knight, Sarah Gertrude Millin) los escritores de este libro eluden o reducen el

argumento. (Sospecho que los cohibe el temor de parecerse a los narradores populares, que son puro argumento). Se resignan, alguna vez, a presentar una situación, pero no a desarrollarla ni a resolverla (2011:1032).

Las reseñas citadas evidencian un hecho: el análisis que Borges hace de las inclusiones y omisiones que se dan en toda antología delata su propia poética. En la primera reseña, el autor argentino denuncia la ausencia de una serie de escritores que considera parte de su canon del género policial. En la segunda, prácticamente lista el posible índice de una antología personal de los cuentos de Kipling. En la tercera, después de aportar otro canon –esta vez, a propósito de la prosa en inglés-, critica la labor como editores de los antólogos y señala el deficiente uso que hacen del fragmento como unidad de sentido. En la cuarta y última de las reseñas mencionadas, en fin, realiza una defensa del argumento como eje de la construcción narrativa que coincide con lo expuesto en el prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares. En este punto conviene recuperar la noción de la antología como traducción que se ha desarrollado en un capítulo anterior. A la luz de la teoría hermenéutica de Gadamer, se conceptualizó la antología como traducción –esto es: como una versión, entre muchas posibles- de una época, un género, un movimiento, un tema, un autor o una obra, y se concluía que, de la misma manera que en la traducción de un texto la versión resultante deja de lado otras posibles versiones, toda antología –como traducción, como versión- supone desestimar otras posibles selecciones igual de válidas. Todo este material desechado conforma un denominado *territorio de sombra* cuyo análisis revela, indirectamente, la poética del antólogo. Borges, como lector, al señalar las omisiones que a su entender presentan las antologías que reseña, revela tanto la poética de los antólogos como la suya propia. De la misma manera, el lector podrá señalar en las selecciones del autor argentino aquellas omisiones cuyo análisis ayude a revelar, indirectamente, rasgos significativos de la poética borgeana de lo fantástico.

En este sentido, Rodríguez Monegal señala la omisión de textos vinculados con la escuela surrealista en la *Antología de la literatura fantástica* y relaciona esta ausencia con el desencuentro de Borges y los surrealistas en la cuestión del argumento como eje de la construcción narrativa:

Su mayor punto de desacuerdo está en la cuestión del argumento. Breton parece no interesarle la trama en absoluto, prefiriendo lo que él llama *le hasard* –el encuentro casual de sus

personajes, como se ilustra en su novela *Nadja*, de 1928- y rechazando toda concatenación excesivamente rigurosa para los hechos. Por otro lado, Borges muestra una preocupación casi aristotélica por el argumento, tanto como recurso estructural de la narración y como clave teleológica para el mundo (1987:319).

Así, la omisión de los surrealistas –también, de los románticos alemanes y los simbolistas franceses- revela, indirectamente, la filiación de Borges con una poética del relato sustentada en el argumento que rechaza todos aquellos textos donde se descuida el rigor de una arquitectura narrativa en favor de textos informes en los que prima una poética de lo inconsciente, de lo espiritual o lo sensorial. Nótese, en las antologías que compiló Borges, la omisión absoluta de Hoffmann y, en los paradigmáticos casos de Lugones, Poe o Villiers de L'Isle-Adam, la parcialidad de una selección que sólo atiende a las piezas más analíticas de dichos autores en detrimento de aquellos relatos más específicamente simbolistas. De Lugones, se prefieren los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, lacónicas relaciones de prodigios de contrastada probidad circunstancial que son la excepción de una obra marcada por la efusión esteticista. De los cuentos de Villiers de L'Isle-Adam, precursor de los desafueros decadentistas, una pieza como «La esperanza», austera radiografía de la psicología de la crueldad que en el correspondiente prólogo de «La Biblioteca de Babel» califica de «una de las obras maestras del cuento» (2001:108) en oposición a «Vera», la pieza «más fantástica y la más cercana al mundo onírico de Poe» (109). En la reseña de *Edgar Allan Poe*, de Edward Shanks –aparecida en *El Hogar* el 2 de abril de 1937-, resume el valor de la obra del escritor norteamericano en estos términos:

Queda su teoría poética, hartamente superior a su práctica. Quedan nueve o diez cuentos indiscutibles: «El escarabajo de oro», «El doble asesinato de la rue Morgue», «El tonel de amontillado», «El pozo y el péndulo», «El caso del señor Valdemar», «La carta robada», «El descenso al Maelström», «El manuscrito encontrado en una botella», «Hop-Frog». Queda el ambiente peculiar de esas narraciones, inconfundible como un rostro o una música. Queda el *Relato de Arthur Gordon Pym*. Queda la invención del género policial. Queda M. Paul Valéry. Todo ello basta para la justificación de su gloria, pese a las redundancias y languideces que sufre cada página (2011:795).

La reconvencción de orden técnico que cierra la valoración y la nula referencia a cuentos que tradicionalmente han venido formando parte del *canon Poe* –algunos textos

referenciales como «La caída de la casa Usher», «Ligeia» o «Sombra», a los que parece aludir Borges al hablar de *languideces*- son suficientemente claras al respecto. Para el autor argentino, el surrealismo, el simbolismo y el romanticismo carecen en general de la noción de relato como artificio, no responden a la intelectualización del quehacer narrativo que sustenta la poética borgeana. Nótese las significativas referencias a Valéry o al género policial. Del primero, llegó a afirmar que era «un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden» (2005:687). Del género policial –en la hermosa discusión que al respecto sostuvo con Caillois en las páginas de la revista *Sur* en abril y mayo de 1942-, afirma:

Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de juego razonable, de juego lúcido (2011:618).

Asimismo, en el prólogo a los cuentos de Poe en «La Biblioteca de Babel», le atribuye la noción del arte como una operación de la inteligencia y afirma: «Su mejor prosa debe buscarse en el cuento fantástico, al que agrega una premeditación y un rigor que hasta entonces no eran propios del género» (2001:82).

Ahora bien, si hay una omisión destacable en los índices de las antologías de literatura fantástica que Borges compiló es, sin duda, la de la escuela gótica. Louick la señala dentro de «la exclusión de ciertos escritores y ciertas tendencias de la literatura fantástica» (2001:417) junto a Ambrose Bierce o Hoffmann y afirma:

De este modo, la *Antología de la literatura fantástica* se percibe como un ajuste de cuentas; [...] recuerda cuáles eran, en la época, los clichés del género, es decir los autores y elementos esperados y esperables, indispensables en toda antología de lo fantástico, que los compiladores omitirán deliberadamente (417).

En este sentido, y en la medida de lo posible, cabe elaborar un discurso que clarifique si la omisión de la escuela gótica en las antologías compiladas por Borges es un mero índice de la heterodoxia de dichas selecciones respecto a las recopilaciones al uso de la época –como parece sugerir Louick- o si, por el contrario –como en el caso de

los surrealistas, los románticos y los simbolistas-, la omisión de los autores y textos de la escuela gótica revela, indirectamente, rasgos significativos de la poética borgeana de lo fantástico. Es decir, si responde a motivos menos epidérmicos que enlazan con una perspectiva personal del género. Aunque en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* se cita a Horace Walpole -uno de los fundadores de la escuela gótica- como precursor del género, se afirma lo siguiente de su obra más representativa: «*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto» (1989:5). En el mismo prólogo, en la sección dedicada a la taxonomía temática del género, se listan los motivos del vampiro y del castillo, de los que a continuación se afirma: «Su paso por la literatura no ha sido feliz» (11). En la sección que cierra el prólogo, los antólogos listan las deliberadas omisiones que los lectores encontrarán en la selección. No faltan, entre los nombres citados, Sheridan Le Fanu y M. R. James, inexcusables referencias de la *ghost-story*, encarnación victoriana de la escuela gótica. En principio, pues, se podría afirmar, sin temor a equivocarse, que Borges rechaza por completo las producciones de dicha corriente literaria de lo fantástico. ¿Cómo encajar en este rechazo, entonces, el interés con que el autor argentino comenta –y selecciona en dos volúmenes canónicos para «La Biblioteca de Babel» y la «Biblioteca Personal»- la novela *Vathek* (1786), de William Beckford, una de las obras más representativas de la escuela gótica? En el ensayo «Sobre el *Vathek* de William Beckford» -incluido en *Otras inquisiciones* y, con mínimas variaciones, como prólogo del volumen correspondiente al autor inglés en «La Biblioteca de Babel», Borges explicita las razones de la admiración que siente por *Vathek*, «novela a cuyas últimas diez páginas William Beckford debe su gloria» (2005:729). Es en esas diez páginas cuando el protagonista de la novela, el califa Vathek, alcanza el Alcázar del Fuego Subterráneo, escenografía gótica arquetípica en la que se cumple su fatal destino. «Saintsbury y Andrew Lang declaran o sugieren que la invención del Alcázar del Fuego Subterráneo es la mayor gloria de Beckford. Yo afirmo que se trata del primer Infierno realmente atroz de la literatura», dice Borges (2011:730-731), que vincula la arquitectura de esta estancia infernal con la obra de Piranesi *Carceri d'invenzione*: «aguafuertes alabadas por Beckford que representan poderosos palacios, que son también laberintos inextricables» (731). En otro lugar –prólogo a la edición de *Vathek* incluida en la «Biblioteca Personal»-, Borges vincula la narración de Beckford con «la influencia tutelar de *Las mil y una noches*» (2011:330) y alaba «la invención y la buena ejecución de la fábula» (330). Así pues, Borges encuentra en la obra de Beckford



una narración rigurosamente construida que comparte el grato sabor imaginativo de *Las mil y una noches* y la vertiginosa escenografía del infinito de Piranesi. En las páginas finales de *Vathek*, Borges también encuentra el primer ejemplo de uno de los conceptos capitales de su poética de lo fantástico: *lo siniestro*. Al analizar la antología *Libro de sueños* ya se ha explicitado la estrecha filiación de *Vathek* con dicho concepto, así como con el concomitante concepto de pesadilla. Basta añadir, a lo allí apuntado, la siguiente apreciación, donde Borges prodiga ejemplos de *lo siniestro* –*uncanny*, *unheimlich*–, el epíteto que «denota el horror sobrenatural» (2005:731) y del que *Vathek* es, para el autor argentino, la primera muestra de la historia de la literatura:

Stevenson («A Chapter on Dreams») refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; Chesterton (*The Man Who Was Thursday*, VI) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Poe, en el «Manuscrito hallado en una botella», habla de un mar austral donde crece el volumen de la nave como el cuerpo viviente del marinero; Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena (2005:731).

Todas las referencias mencionadas remiten a un ideal de lo fantástico donde el horror no deriva, en última instancia, de una impresión sensorial sino de un proceso especulativo. Lo fantástico está en el especioso razonamiento al que inducen. Su horror pertenece al ámbito de lo mental, no de lo físico. Como el infierno final de *Vathek*, son puros terrores intelectuales. En definitiva, Borges abduce la obra de Beckford con el fin de vincularla al concepto de lo fantástico metafísico propio de su poética. O, dicho de otra manera, Borges lleva a cabo una lectura heterodoxa de lo gótico desde el ángulo de lo intelectual. Por lo tanto, no puede hablarse de una omisión de la escuela gótica en las antologías realizadas por Borges sino de una reformulación de los presupuestos que la sustentan y que, en última instancia, remiten a la noción de *lo sublime*.

Remo Bodei, en su estudio sobre *lo sublime*, se refiere a un «cono de sombra de la Ilustración» (2011:45) que define como:

[...] la región oscura de la sensibilidad de la época, marcada por la elegía de Edward Young *The complaint; or night thoughts on life, death, and immortality* (1742-1745), poema que conoció una amplia difusión en toda Europa (por ejemplo, en la

biblioteca de Monaldo Leopardi había dos ediciones por lo menos) o por el poema «The grave» (1743) de Thomas Blair, por no hablar de las *Works of Ossian* (1760-1765) de James Macpherson, con su descripción de la noche, la niebla, el desolado mar del Norte, con sus cielos tempestuosos; el viento que gime entre los árboles evocando la voz de los muertos, los torrentes que braman en los brezales y los cementerios y abadías en ruinas al claro de la luna (45-46).

Borges, en el prólogo que escribe para otra de las obras pioneras de la escuela gótica –*El diablo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, que selecciona para uno de los volúmenes canónicos de «La Biblioteca de Babel»-, también se refiere a este *cono de sombra* del Siglo de las Luces:

Dividir en siglos la historia no es menos arbitrario, tal vez, que dividir en puntos el espacio o en instantes el tiempo, pero esas unidades son arquetipos que nos ayudan a imaginar y cada siglo nos propone una imagen coherente. El admirable siglo XVIII fue el siglo de Voltaire y de la Enciclopedia, pero fue también el siglo de Swedenborg y de su rebelde discípulo, William Blake. Quizá no huelgue recordar que fue el siglo de Osián, del apócrifo Osián y de la epopeya celta, que inauguró el vasto movimiento romántico. Ese ambiguo carácter se refleja en el *Diable amoureux* de Jacques Cazotte (2001:38).

Bodei, cuando indica las huellas del prerromanticismo ilustrado, se refiere a una serie de autores ortodoxos que operan en el ámbito de lo sensorial. Young, Blair y Macpherson son los inventores de una escenografía visual de paisajes desolados y de ruinas evocadoras, así como de la sensibilidad necesaria para apreciarlas y ver en ellas esa exaltación extrema de lo bello que es *lo sublime*. Borges, significativamente, opta por un prerromanticismo que opera en el ámbito de lo intelectual. Swedenborg y Blake no proponen paisajes visuales funerarios o agrestes sino complejas construcciones donde *lo sublime* no resulta de una impresión sensorial sino de un arduo proceso mental fruto de nociones abstractas. De alguna manera, Borges se posiciona en aquello que podría definirse como *lo sublime intelectual*, como opuesto a la ortodoxia de *lo sublime sensorial*. En este sentido, cabe recordar las referencias de Borges a Piranesi o el interés del autor argentino por las figuras del siglo XVIII más intelectualmente oscuras como Christopher Smart, a quien dedica una reseña en *El Hogar* el 7 de abril de 1939 en la que señala: «Christopher Smart es una de las pocas excepciones (o curiosidades) del siglo XVIII» (2011:1056). A Borges –en cuya poética la conquista y reducción a medida del

universo es una constante- no podía dejar de interesarle una proeza intelectual como la llevada a cabo por Smart en el poema *Rejoice in the Lamb* (1757), donde «convoca las criaturas angelicales, humanas, animales, vegetales y minerales del universo para celebrar con él, que está loco, la gloria del Señor» (1056). Los esplendores del Alcázar del Fuego Subterráneo del *Vathek* también corresponden a *lo sublime intelectual*. Su arquitectura piranesiana, su vinculación con el concepto de *lo siniestro*, operan sobre la mente, no sobre los sentidos. Su horror, en definitiva, es metafísico o especulativo, no físico o sensitivo. En 1713, el conde de Shaftesbury –autor tempranamente inscrito en el *cono de sombra* de la Ilustración- abre el camino de *lo sublime* cuando declara que en los paisajes de la naturaleza agrada lo salvaje -«the wilderness pleases»<sup>139</sup>, afirma- y que ante la inmensidad del mundo que lo rodea, el ser humano siente que todo pensamiento se aniquila -«all thought is lost»<sup>140</sup>, escribe-. Algunas voces significadas del Barroco ya habían advertido los efectos de la revolución copernicana. Así, Pascal, cuando declara su miedo a los espacios infinitos que cercan al ser humano. O el poeta inglés John Donne, quien en el poema *An Anatomy of the World* (1611) declara «'Tis all in pieces, all coherence gone». La obliteración de la armonía renacentista entre el microcosmos del ser humano y el macrocosmos del universo está en la base de lo sublime, que a juicio de Bodei puede definirse como un intento por reconstruir la coherencia y el pensamiento perdidos:

[...] el esfuerzo titánico por destruir las relaciones de depresión (también en el sentido literal de ser aplastado hacia abajo) realizado por una humanidad que intenta curar la herida narcisista de no hallarse ya en una posición privilegiada en el universo. Por eso, lo sublime entra a formar parte, con pleno derecho, de la constelación de los mitos de la Modernidad, encaminados a exaltar el protagonismo de la especie humana (2011:38).

Es en este intento donde la sensibilidad del ser humano se centra en *lo salvaje* con el fin de medirse a las fuerzas que lo oprimen para experimentar el horror del límite y saberse vencedor:

---

<sup>139</sup> Cooper, Anthony Ashley, tercer conde Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, times* (Londres, 1713), Gloucester, 1963, pág. 122.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 98.

En lo sublime, la expansión del alma (*enlargement of the soul*) en contacto con el obstáculo móvil e incesantemente reproducido por la imaginación se transforma en una actitud que podría traducirse como la variante laica de la fórmula *non praevalerunt*: aunque me deje atraer por la amplitud y el poder de las fuerzas de la naturaleza, no me rendiré a ellas; por el contrario, yendo en busca de la oposición, sacaré fuerzas e incluso placer del riesgo de perderme y de la posibilidad de ser derrotado (38).

Corresponde a Edmund Burke la traslación de este sentimiento al plano de lo estético en su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), donde conceptualiza *lo sublime* como una categoría distinta de lo bello en cuanto lo bello se refiere a emociones puras y sosegadas y *lo sublime* a aquellas otras emociones de naturaleza turbia que consiguen, sin embargo, la extrema exaltación de las pasiones mediante las cuales el ser humano alcanza la vibración más intensa de sus sentidos y satisface su voluntad de sentirse vencedor de las fuerzas que lo rodean. Tal es la tesis central de su tratado: «Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir» (2010:66). He aquí el cimiento del programa literario de la escuela gótica, que concretará las tesis de Burke en la serie de novelas que revolucionaron el panorama narrativo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Porque el tratado de Burke es, sobre todo, una guía práctica de *lo sublime* que detalla con la minuciosidad de un escenógrafo teatral los recursos que pueden contribuir a la necesaria intensificación de las emociones. Estudia a fondo los efectos sensoriales que inducen el alma a sentir el terror que la sublimará. Los escritores de la escuela gótica traducirán la propuesta de Burke en rocambolescas tramas donde protagonistas tan perdidos como Pascal ante los vacíos espacios siderales enfrentan una sucesión de peligros extremos en escenarios donde arquitecturas solemnes, portentosas ruinas o agrestes paisajes se constituyen en tenebrosos espejos de psiques desatadas que alcanzan los contradictorios confines del sentimentalismo y la perversión. La ópera de tinieblas que alza Burke en su tratado encuentra, en las obras de Beckford, Cazotte y Walpole sus primeros directores de escena. La apoteosis, no obstante, se dará con las contribuciones ejemplares de Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis y tendrá su

canto de cisne en la obra de Charles Robert Maturin<sup>141</sup> y la *ghost-story* victoriana que cultivaron autores como Le Fanu o M.R. James. Todos ellos –junto a las muchas y a veces excelentes imitaciones que generaron- son los grandes ausentes de las antologías de lo fantástico que Borges recopiló. Cabe, no obstante, insistir en el hecho de que tal omisión no comporta una negación de lo gótico o, para ser más exactos, de la literatura de lo sublime sino una lectura personal de lo sublime que enlaza al Borges lector y creador con una tradición que, partiendo del mismo punto que la tradición canónica, se desarrolla en una dirección diferente. En otras palabras, mientras que los autores de la escuela gótica canónica se adscriben a una interpretación sensorial de *lo sublime*, las lecturas y las creaciones de Borges se inscriben en una interpretación intelectual. Esta corriente heterodoxa parte igualmente de Burke, pero no toma en cuenta el estudio que hace de los efectos que incumben a los sentidos sino los que conciernen al intelecto. En especial, aquéllos derivados de las nociones de infinito y de poder. Las apreciaciones de Burke sobre el infinito como efecto de *lo sublime* son especialmente significativas:

Otra fuente de lo sublime es la infinidad; si ésta no pertenece más bien a lo último. La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. [...] La sucesión y la uniformidad de las partes son lo que constituye el infinito artificial. La sucesión es un requisito para que las partes puedan prolongarse tanto y en tal dirección, como para que sus frecuentes impulsos sobre los sentidos impresionen la imaginación con una idea de progreso más allá de sus límites reales. La uniformidad se explica porque si las figuras de las partes hubieran de cambiar, la imaginación encuentra en cada cambio un obstáculo; en cada alteración nos encontramos ante el fin de una idea y el principio de otra; por lo cual resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es lo único que puede dotar del carácter de infinito a los objetos limitados. Creo que es en este tipo de infinito artificial donde hemos de buscar la causa de que una rotunda provoque su noble efecto (Burke, 2010:103-105).

A lo cual, se deben añadir algunas consideraciones suplementarias. Sobre la falta de límites: «En esbozos de proyectos, a menudo he visto algo que me complacía mucho más que los mejores terminados» (2010:108). Sobre la dificultad: «Cuando una

---

<sup>141</sup> Para un ajustado panorama de la escuela gótica, ver los prólogos de Juan Antonio Molina Foix a las ediciones de Lewis, M.G., *El monje*, Madrid, Cátedra, 2008 y Raddcliffe, A., *El romance del bosque*, Madrid, Cátedra, 2012, así como los capítulos correspondientes en Llopis, R., *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Fuentetaja, 2013.

obra parece haber requerido una fuerza y un trabajo inmensos para llevarse a cabo, la idea es grande» (108). Sobre la magnificencia: «Una profusión de cosas, que son espléndidas o válidas en sí mismas, es magnífica. [...] El número es ciertamente la causa» (109). Los trampantojos de Piranesi –en los que Borges ve la fuente del Alcázar del Fuego Subterráneo de *Vathek*-, ¿no cumplen punto por punto con las apreciaciones de Burke citadas? Por otra parte, la misma poética del *aleph* de Borges, ¿no parece una fiel *praxis* de dichas apreciaciones? En la obra del autor argentino abundan, como se ha indicado en capítulos anteriores, las figuras elegantes que tratan de reducir a medida lo infinito. El infinito artificial de Burke –es decir, la simulación de lo infinito mediante figuraciones engañosas- subyace en las enumeraciones, recurso capital de la poética borgeana, y en el concepto mismo de antología. Las apreciaciones de Burke a propósito del concepto de poder no resultan menos elocuentes: «No conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder» (2010:93). La idea de terror que inspira el poder, a juicio de Burke, será tanto más intensa –y, en consecuencia, tanto más se aproximará a lo sublime- cuanto más envuelto esté dicho poder en la oscuridad. Es decir, la autoridad requiere, para ser sublime, de ocultación:

Aquellos gobiernos despóticos, que se fundan en las pasiones de los hombres y principalmente en la pasión del miedo, mantienen a su jefe alejado de la mirada pública tanto como pueden. La religión, en muchos casos, ha practicado la misma política. Casi todos los templos paganos eran oscuros. Incluso en los templos bárbaros de los americanos, el ídolo se sigue conservando hoy por hoy en la parte más oscura de la barraca destinada a su culto. Para este fin también, los druidas celebraban todas sus ceremonias en el seno de los más oscuros bosques, y a la sombra de los robles más viejos y frondosos. Nadie parece haber comprendido mejor que Milton el secreto de realzar o poner cosas terribles, si se me permite la expresión, más en evidencia, mediante una oscuridad acertada (2010:87).

En la querencia de Borges por las sociedades secretas de todo tipo y condición resuena esta noción del poder oculto como fuente de *lo sublime*. Recuérdese que uno de sus autores de cabecera, Thomas de Quincey, publicó en 1824 un ensayo titulado «La sociedad secreta perfecta». Asimismo, se advierten tintes borgeanos en la asimilación que, a juicio de Bodei, hace Leopardi de los presupuestos burkeanos sobre el infinito como fuente de *lo sublime*:

La categoría de lo sublime encierra en Leopardi una paradójica coincidencia de opuestos, un conflicto irresoluble y una implicación recíproca entre lo finito y lo infinito, el aquí y el en otra parte, el presente y el pasado, la imaginación y el pensamiento, la forma y lo informe, la exclusión y la inclusión de los que es percibido por los sentidos. Y es precisamente esta tensión la que evoca el infinito: cuanto más nítido es el límite, más atrae éste –por contraste- el infinito (2011:57).

Es decir, la misma tensión que resulta de la conflictiva relación entre licencia y límite que permea la poética borgeana. Los perfilados límites de la esfera *aleph* o de la antología sólo sirven para evocar con mayor intensidad la presencia del infinito que tratan de acotar. Leopardi, por lo tanto, junto a Piranesi, Beckford, Swedenborg o Blake son algunos de los autores representativos de *lo sublime intelectual*, que se maneja en la especulación abstracta de conceptos como el infinito, el poder, la magnificencia o la vastedad, mediante ejercicios de exaltación puramente mentales. Por el contrario, *lo sublime sensorial* –que encarna en los horrores canónicos de la escuela gótica al uso- se complace en una serie de turbios efectos sensoriales cuyo solo objeto es evocar la idea de catástrofe física para alcanzar la consabida exaltación extrema del ánimo. Para Bodei la escuela estética de *lo sublime* tiene que ver, principalmente, con la idea de naturaleza o con su correlato civilizado, el paisaje:

La gran época de lo sublime natural se sitúa, en el terreno filosófico, entre *Los placeres de la imaginación*, de Addison (1711), y la *Crítica del juicio*, de Kant (1790), y alcanza su culminación con Burke en 1757. Se trata, pues, de un periodo relativamente breve, si bien en el terreno poético y pictórico goza, por el contrario, de una vida algunas décadas más larga. A saber, se extiende desde el primer romanticismo literario alemán de Friedrich Schlegel hasta Victor Hugo, y desde los cuadros de William Blake y Johann Heinrich Füssli hasta los de Kaspar David Friedrich y William Turner. (2011:125).

Ahora bien, ¿quiere decirse con ello que *lo sublime* ha pasado a convertirse en una categoría histórica que ha desaparecido del panorama estético contemporáneo? Para Bodei, tan sólo ha mutado para adaptarse a los tiempos y reaparece –desvinculado ya de la idea de naturaleza y paisaje- ligado a nuevos ámbitos:

En el mundo occidental, el sustancial rebajamiento del horizonte de las expectativas a la duración de la existencia

biológica de los individuos y sus descendientes inmediatos no ha podido eliminar o reprimir más que hasta cierto punto la necesidad de algo más elevado. Sin embargo, ha hallado salida, especialmente en el siglo XX, aunque sea en formas desviadas o atenuadas de lo sublime: en el plano histórico, en la mística de la guerra y en los regímenes totalitarios (2011:137).

Recuerda, en este sentido, la *estetización de la política* que a juicio de Walter Benjamin (1936) se ha producido en el mundo occidental y la «organizada modalidad de lo sublime político de masas» (2011:138) característica de los totalitarismos. Pero donde mejor encarnan a nivel narrativo y filosófico las ideas de *lo sublime intelectual* –junto a esta *estetización* de la política a la que se refieren Benjamin y Bodei– es en la obra de Kafka. En su obra encuentran acomodo, renacen y se combinan los conceptos del poder oculto, de las jerarquías inaccesibles, de las postergaciones infinitas, de las arquitecturas desaforadas y de las conductas irracionales. *El castillo* y *El proceso* son *estetizaciones* del poder velado y sus periferias –la ley, la burocracia, la jerarquía, la política–. Los protagonistas de estas fábulas alcanzan lo sublime por medio del horror angustioso que los acomete al saberse víctimas de una autoridad irreconocible e inaccesible que comparte los atributos de una sociedad secreta. En «Kafka y sus precursores», Borges se refiere a estas organizaciones como «instituciones atroces» (2005:712). En «Un mensaje imperial» o «Una confusión cotidiana», el infinito artificial burkeano se concreta en postergaciones sucesivas e indefinidas. En «De la construcción de la muralla china», a la idea de postergación infinita se suma la escenografía de una construcción piranesiana donde la magnificencia y la vastedad del esfuerzo para alzarla contrastan con la falta de un propósito final. En «Prometeo», «El escudo de la ciudad» o «El buitre», aparecen aquellos «mitos sombríos» elogiados por Borges (2011:712). En «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio», las conductas fantásticas que sobrepasan toda lógica y enturbian la razón, tenebrosos paisajes psicológicos donde el intelecto experimenta el mismo horror que antaño al contemplar escabrosos panoramas naturales. En «Una cruz», «Chacales y árabes», «Once hijos» e «Informe para una academia», lo prodigioso se encarna con una incómoda naturalidad en la más gris de las cotidianidades, los portentos –animales que razonan, animales cuya monstruosidad no despierta alarma ninguna– se refieren con el tranquilo sosiego de las fuentes orientales y parecen justificar el apelativo de «padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que las de su encanto» (Borges, 2001b:114). Sólo se han citado, a modo de ejemplo, los cuentos seleccionados por Borges para el volumen dedicado a Kafka de



«La Biblioteca de Babel», piezas que, a juicio del autor argentino, dan «íntegramente la medida de tan singular escritor» (2001:56). En el prólogo a esta compilación, Borges afirma a propósito de la obra de Kafka: «Hombres, no hay más que uno en su obra: el *homo domesticus* –tan judío y tan alemán–, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio o en un asilo de lunáticos, en la cárcel» (2001:56). Tan *pascaliano*, se diría que es ese hombre kafkiano, tan predispuesto a sufrir los terrores de *lo sublime intelectual* desde su posición de exiliado. Así pues, Borges enlaza con el recorrido intelectual de *lo sublime* a través de la obra de Kafka, el autor axial de su modelo de lo fantástico, y del interés por las obras de Swedenborg, Blake, Beckford –figuras centrales del cono de sombra de la Ilustración- o de Piranesi – con quien comparte el mito arquitectónico del laberinto-, además de la recreación que como lector y creador hace de las nociones constitutivas de lo sublime según Burke, especialmente de la noción de infinito. Si bien en las antologías de lo fantástico que recopiló, por lo tanto, no figuran autores canónicos de la ortodoxia gótica sí figuran, y en primerísima fila, los autores de esa heterodoxa escuela gótica que persigue lo sublime no desde las efusiones sensoriales sino desde los más complejos y arduos procesos mentales. Al respecto, es significativa la elección de una obra como *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, para la «Biblioteca Personal». En el prólogo a esta novela, Borges afirma:

Su vasta obra, no pocas veces alegórica, exhala angustia y magia. El influjo de Poe y de la novela gótica ha sido declarado por él. Otros han hablado de Kafka. ¿Por qué no aceptar sin desmedro alguno de Buzzati, ambos ilustres magisterios? Este libro, que acaso es su obra maestra [...] está regido por el método de la postergación indefinida y casi infinita, caro a los eleatas y a Kafka (2011:270).

En la novela de Buzzati, la noción de infinito artificial señalada por el autor argentino convive con la arquitectura gótica más ortodoxa, con la idea de una potencia oculta y amenazadora –los tártaros del título- cuya presencia efectiva se posterga de manera indefinida y con una *estetización* de la milicia y la política que recupera cierta épica cara a los totalitarismos nostálgicos de lo imperial. Es, en definitiva, un ejercicio ejemplar de *lo sublime intelectual* contemporáneo. Debe inscribirse en el mismo territorio narrativo que transitan novelas como *En el mar de las Sirtes*, de Julien Gracq, *La otra parte*, de Alfred Kubin o *El palacio de los sueños*, de Ismaíl Kadaré. Obras

aisladas que, no obstante, conforman un peculiar espacio de lo fantástico moderno que sutil pero significativamente –bajo el magisterio de Kafka- recupera los conceptos más abstractos de la escuela gótica para, como el mismo Borges, indagar los límites de la pesadilla y *lo siniestro*.

Así pues, a partir de la omisión de los autores canónicos de la escuela gótica en las antologías de lo fantástico compiladas por Borges, se ha podido elaborar un discurso que razona las causas de dicha ausencia y *recontextualiza* la lectura de lo gótico que hace Borges dentro de la corriente de *lo sublime intelectual*, concepto que, junto a otros que se han venido desarrollando a lo largo del presente capítulo –como *lo siniestro* o *lo fantástico involuntario*- configuran un poliédrico modelo borgeano del género que se completa, se potencia y alcanza su máximo significado cuando se inscribe en el marco teórico del denominado *cuento materialista fantástico* tal como lo desarrolla el crítico Rafael Llopis.

Barcia, en el prólogo a su antología de cuentos fantásticos de Lugones, apunta la falta de acuerdo crítico a la hora de consensuar una definición del adjetivo *fantástico* o de la locución *literatura fantástica*. Frente a la constelación de definiciones muchas veces opuestas y hasta excluyentes, afirma: «En nuestros días está faltando sensatez a los teóricos y van camino de una nueva decadencia de la escolástica, entretenidos con distinciones capilares» (1988:20). A modo de ejemplo, aduce el caso paradigmático de Borges: «Bastaría tomar el caso de Borges y analizar el uso abarcador que da al adjetivo *fantástico* y a la expresión *literatura fantástica* en sus ensayos» (19). No puede dudarse de que existe, en efecto, una *escolástica de lo fantástico* que apura hasta límites un tanto laberínticos las distinciones y las precisiones sobre el significado del término *fantástico* y se complace en una espiral de etiquetas, taxonomías y definiciones que en ocasiones sólo conduce a una perniciosa inflación de la gramática de lo prodigioso. Sin embargo, no todos los esfuerzos que se han producido en esta dirección son estériles, ni mucho menos. Debe reconocerse, al respecto, la relevancia que para el mejor entendimiento del género han tenido algunas aproximaciones a partir de las cuales la crítica ha clarificado aspectos morfológicos y conceptuales de lo fantástico sin los que la teorización del mismo habría resultado imposible. A pesar de todo, la caracterización del género de lo fantástico no parece alcanzar un acuerdo de mínimos. Molina Porras, en su reciente antología del cuento fantástico del Realismo español y a propósito de uno de las obras referenciales de la literatura fantástica española –*La mujer alta*, de Pedro Antonio de Alarcón-, afirma lo siguiente: «Un breve análisis de esta conocida creación alarconiana

me servirá para aclarar lo que caracteriza a este género. Hacerlo así me exime de tener que informar de la interminable controversia que en torno a la definición de lo fantástico ha mantenido la crítica» (2006:20). Martínez, en otra reciente antología dedicada a los cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano, afirma por su parte que «en cuanto al concepto de literatura fantástica hay que decir que sigue siendo ambiguo, incluso en nuestros días» (2011:18). Phillips-López, asimismo, en su antología sobre el cuento fantástico modernista hispanoamericano, indica que «es a partir de mediados del siglo XX cuando pueden fijarse los orígenes de una auténtica prodigalidad crítica encaminada a delinear los contornos de lo fantástico en su específica manifestación narrativa» (2003:11). En su ejemplar antología de la literatura fantástica española de 1969, Guarner afirma:

En el siglo XX, y en especial hacia su segunda mitad, el género conoce una creciente industrialización. En casi todos los países surgen cultivadores, algunos de ellos autores ilustres. La literatura fantástica se enriquece y se disgrega en infinidad de subgéneros, difíciles de delimitar, que comprenden variedades tan distintas entre sí como el cuento de terror, el relato propiamente fantástico, la utopía, la ciencia-ficción, o esta recientísima especialidad que se ha dado en llamar *politic-fiction*. Además toma conciencia de un claro valor psicoanalítico y deviene el objeto de estudios teóricos, ensayos y antologías de todas clases. Como todo género menor que tras años de oscuridad adquiere sus cartas de nobleza, llega a sufrir una evidente inflación (1969:7-8).

Finalmente, Roas, define así el estado de la cuestión:

El interés crítico por la literatura fantástica ha generado en los últimos cincuenta años un considerable corpus de aproximaciones al género desde las diversas corrientes teóricas: estructuralismo, crítica psicoanalítica, mitocrítica, sociología, estética de la recepción, deconstrucción. Como resultado de ello, contamos con una gran variedad de definiciones que, tomadas en su conjunto, han servido para iluminar un buen número de aspectos del género fantástico; aunque también es cierto que muchas de estas visiones son excluyentes entre sí, al limitarse a aplicar los principios y métodos de una determinada corriente crítica. Es por esto que todavía no contamos con una definición que considere en conjunto las múltiples facetas de eso que hemos dado en llamar literatura fantástica (2001:7).

La crítica francesa fue pionera en la teorización de lo fantástico. Se ha indicado que los estudios Castex (1951), Vax (1960) y Caillois (1965) vinculan «lo fantástico a las convenciones realistas» y a «los análisis teóricos fundados en la oposición entre el orden de lo sobrenatural (anormal, inexplicable) y el de lo natural (normal, explicable)» (Phillips-López, 2003:12). Cabe recordar, no obstante, que también se deben a la crítica francesa la temprana institucionalización de dos de las figuras más representativas de la literatura fantástica moderna en sendos números monográficos de la revista *L'Herne* consagrados a Borges (1964) y Lovecraft (1969) y las primeras taxonomías conceptuales y temáticas que intentaron caracterizar los límites y motivos del género. Destaca, en este sentido, el prólogo que Caillois escribió para su monumental *Anthologie du fantastique* (1966), donde se diferencia con acierto lo fantástico de lo maravilloso, aquel territorio donde impera un orden de leyes propias –coherentes en su alteridad- que imposibilita cualquier transgresión respecto a una realidad consensuada. A menudo –especialmente entre la crítica hispana- se ha desatendido la importancia de la escuela anglosajona de teóricos de lo fantástico:

La crítica anglosajona (Rabkin, Hume, Cornwell, etc.) tiende a incluir en lo fantástico las representaciones textuales de mundos que en forma más o menos acusada aparezcan total o parcialmente como ajenos y distintos al mundo cotidiano e histórico representado en las ficciones mimético-realistas. Este ámbito, que a menudo recibe también el marbete de literatura maravillosa, agruparía subgéneros como la novela gótica, la ciencia-ficción, la *ghost-story* o los cuentos de hadas. Por su lado, la crítica europea continental, y también la hispánica, suele tomar como principal referencia el seminal trabajo de Tzvetan Todorov (1970) y asignar a la literatura fantástica una categorización propia y autónoma, equivalente a lo que los anglosajones llamarían *low fantasy*, y distinta tanto de la maravillosa o *high fantasy* como de la realista (Martínez, 2011:18).

Los ingleses, no obstante, fueron pioneros, antes que los franceses, en cuanto a la teorización de lo fantástico. A día de hoy, los fundamentos de la escuela gótica siguen siendo prácticamente desconocidos para el lector hispano. Falta un estudio de conjunto que agrupe las decisivas contribuciones –a medio camino entre la crítica y la filosofía del gusto- de Addison (*The Pleasures of Imagination*, 1712), Aikin («On the Pleasure Derived from Objects of Terror» y «Enquiry into Those Kinds of Distress Which Excite Agreeable Sensations», 1773), Drake («On Objects of Terror», 1798) o Radcliffe («On

the Supernatural in Poetry», 1826). Al respecto, son imprescindibles los panoramas históricos de Summers (1937) y Praz (1930, 1972). También faltan estudios de conjunto sobre territorios fecundísimos del fantástico anglosajón como el *pulp* o el *weird*. Los estudios de Joshi (1990, 2001, 2012) dan cuenta de la génesis, desarrollo y directrices de una escuela casi desconocida a nivel crítico en el ámbito hispano que, sin embargo, viene ejerciendo una influencia decisiva en los narradores contemporáneos del género. En su antología de cuentos fantásticos Rogelio Llopis (1968) señala la diversidad de criterios existentes entre la escuela anglosajona y la continental en cuanto a lo fantástico. Rafael Llopis (2013) ve en este divorcio crítico el interés específico de la crítica anglosajona por lo terrorífico frente al amplio eclecticismo de lo fantástico que caracteriza la concepción continental e hispanoamericana. Con Todorov (1970), la teoría de lo fantástico adquiere la madurez a partir de la cual se multiplicarán los estudios críticos sobre el tema. En su momento, favoreció una implosión de la teorización de lo fantástico desde muy diversas perspectivas. Barrenechea (1972) y Martínez (2009) inciden en la cuestión gnoseológica como eje conceptual de lo fantástico; Cixous (1972), en la relación de lo fantástico con el psicoanálisis y el concepto de *lo siniestro* freudiano; Campra (1981), en la infracción de los límites como función de lo fantástico; Bessière (1974), en la transgresión de los códigos culturales de una época que implica toda narración del género; Bellemin-Noël (1972), en el discurso de lo fantástico; Hahn (1997, 1998) y Roas (2001, 2006) ofrecen excelentes panoramas de lo fantástico decimonónico en, respectivamente, los ámbitos hispanoamericanos y español. A Roas también se debe una personal definición de lo fantástico (2011) que incide particularmente en las definiciones más actuales y un selectivo compendio del estado de la cuestión que desbroza con rigor un espacio tan congestionado como el de la teorización de un género proteico por excelencia. A pesar de las matizaciones críticas que ha venido recibiendo casi desde el momento mismo de su aparición, el trabajo de Todorov sigue siendo un punto de inflexión que debe tenerse muy en cuenta. En especial, su noción de la duda explicativa como motor del relato fantástico y su taxonomía del género, que distingue entre lo maravilloso –narraciones donde se describen mundos alternativos regidos por leyes propias-, lo extraño –donde los hechos inusuales se acaban explicando de acuerdo a las leyes racionales que rigen la realidad- y lo fantástico –donde las leyes racionales que rigen la realidad no consiguen explicar los hechos prodigiosos y se produce, en consecuencia, un cuestionamiento de la realidad misma, cuyo sostén epistemológico entra en crisis-. Menos acertada parece su noción

del psicoanálisis como sucesor natural de los temas de lo fantástico. De entre las teorías más recientes de lo fantástico, no obstante, cabe destacar tres. En primer lugar, la aguda relectura que del realismo mágico y su relación con lo fantástico hace Fernández (1991) en la que tiende sólidos puentes entre dos corrientes históricamente opuestas. En segundo lugar, la noción de *neofantástico* desarrollada por Alazraki (1990a), que se define en base a tres puntos principales como son a) el mundo como máscara, b) la búsqueda de la perplejidad y c) la querencia por los sentidos oblicuos y metafóricos. Por último, *lo fantástico posmoderno*, que asume los postulados de la narrativa posmoderna en lo referente a la realidad como *relato*, esto es, como *construcción* o *representación*, «lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión, de nosotros mismos» (Roas, 2011:153). Es en dicha corriente contemporánea donde cabe inscribir *lo fantástico postpoético* (Fernández Mallo, 2006, 2010), que sitúa como eje del género la indiferenciación de los *relatos* científico y fantástico y supone, a día de hoy, la escuela de lo fantástico más importante del ámbito hispano.

Sorprende un tanto, no obstante, que en los panoramas y estados de la cuestión de teoría de lo fantástico realizados en el ámbito hispano no se tenga en cuenta la obra de quien pasa por ser uno de los pioneros absolutos en el estudio del género en nuestro país, el crítico Rafael Llopis. A su múltiple labor se debe la recuperación y dignificación moderna del género en valiosísimas obras seminales que constituyen una referencia para todo lector contemporáneo. Así, la antología *Cuentos de terror* (1963), teoría y *praxis* de una de las parcelas más fecundas de lo fantástico como es la narración terrorífica, la antología *Los mitos de Cthulhu* (1969), que descubrió y puso voz a la escuela fantástica lovecraftiana, de profunda y duradera impronta en el ámbito del fantástico europeo, las colaboraciones periódicas en la revista *Nueva Dimensión* (1968-1983), órgano difusor de los subgéneros de lo fantástico en el ámbito nacional y los prólogos a obras de autores como Lovecraft (1971, 1981), M. R. James (1973) y Machen (1987), donde desarrolla una serie de conceptos teóricos sobre el género que acabarían por integrarse en la que es, sin duda alguna, su gran obra, la *Historia natural de los cuentos de miedo* (1973, revisada y ampliada en 2013 con la colaboración de José Luis Fernández Arellano), a la que debe añadirse una coda en forma de artículo, «El cuento de terror y el instinto de la muerte» (1985). También es autor de narraciones fantásticas y de un inclasificable volumen a medio camino entre el ensayo y la ficción, titulado *El novísimo Algazife o Libro de las Postrimerías* (1980), que recrea en clave paródica los motivos y mitos vertebradores de lo fantástico universal. Molina Porras resume la significación y trascendencia de Llopis

en el contexto de un opaco panorama social, literario y emocional al que su labor aportó una revulsiva cuota de novedad:

Para los que éramos jóvenes en los setenta releer la reciente reedición de *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974) supone un ejercicio de justicia. Sin la labor de su autor, Rafael Llopis, y de unos pocos críticos y traductores, especialmente Francisco Torres Oliver y José Luis Guarner, nuestra educación literaria y sentimental hubiera sido otra. Algunos pueden haberlo olvidado pero hay que recordar que cuando apareció este espléndido estudio, daba sus últimos coletazos la censura y que, por poner algunos ejemplos, no podíamos leer en su integridad las obras de Antonio Machado o Blanco White, que académicamente se estaba reivindicando *La Regenta* como una novela central de nuestras letras o que, al fin, los peninsulares estaban conociendo la obra de los grandes narradores hispanoamericanos que escribían en castellano y que todavía resultaban unos perfectos desconocidos. Una de las ventanas, que aireaba aquel panorama sombrío y lo llenaba de aire, la abría Rafael Llopis. Sin su labor hubiera sido difícil que conociéramos a figuras como Sheridan Le Fanu, William Beckford o a Montague R. James, máxime cuando géneros como el terror, la ciencia ficción, el tebeo o la novela policiaca eran minusvaloradas (incluso marginados) por la crítica sesuda y seria. Entregarse a la lectura de Poe, Wells o Robert Crumb era, sencillamente, perder el tiempo. Que Llopis dedicara en 1974 un amplio y riguroso análisis a los cuentos de miedo o que hubiera editado tres años antes los de Lovecraft en una editorial de prestigio como Alianza, confirmaba que podíamos mantener esos vicios literarios sin que estuviéramos cometiendo un pecado intelectual. Ese mérito no se lo puede discutir nadie (2013:391).

La *Historia natural de los cuentos de miedo* constituye un panorama crítico de la evolución orgánica del género desde una perspectiva que participa por igual de lo psicoanalítico, lo sociológico y lo filosófico con objeto de alcanzar una síntesis teórica que explique el desarrollo y la peculiar morfología de la literatura fantástica. Conviene puntualizar, como paso previo, que para Llopis el término *cuento de terror* o *cuento de miedo* se incardina dentro del más amplio de *literatura fantástica*, de manera que las valoraciones que realiza sobre aquél son de directa aplicación a ésta. «El terror gótico fue la fuerza que históricamente abrió las puertas de la literatura a la fantasía» (2013:254), afirma, para añadir, a continuación, que el terror es «el contenido primero y esencial» de todo el género (254). En este sentido, recuerda a Lovecraft cuando en su estudio sobre la historia del género afirma que «el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a

lo desconocido» (2011:5) o el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, donde se afirma que «viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (1989:5). «Así, del amplio y ecléctico reino de la fantasía, lo terrorífico sería sólo una provincia», concluye Llopis (2013:253).

Para Llopis, la literatura fantástica es la formulación estética de lo numinoso y la historia de la literatura fantástica es la evolución de una dialéctica entre la represión y la expresión de lo numinoso a nivel estético. «La historia del cuento de miedo [vale decir, a partir de ahora, de lo fantástico] es la historia de un instante fugaz que va desde que la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón» (1988:13). Como tal, el cuento fantástico nace en el siglo XVIII, en el *cono de sombra de la Ilustración* señalado por Bodei. Sólo en ese momento histórico el racionalismo se siente con las fuerzas necesarias para emprender la ficcionalización de lo numinoso con fines estéticos y hedonistas. La famosa frase atribuida a madame du Deffand -«No creo en fantasmas, pero me dan miedo» (Llopis, 1963:14)- resume todo el espíritu de la época. El cuento fantástico es, por lo tanto, hijo de la razón o, como indica Vax (1969), de la incredulidad, esto es, del escepticismo. El cuento fantástico no es más que «una expresión de lo numinoso cuando ya no se cree en su existencia objetiva» (1973:7). Es decir, aquello que en un principio era una creencia subjetiva –lo numinoso, entendido como el conjunto de manifestaciones de los poderes sagrados o mágicos- se convierte en literatura de ficción, un plano expresivo en que la razón es capaz de asimilar lo numinoso sin asignarle correspondencia con ninguna realidad objetiva. Se establece, así, un equilibrio entre la necesidad de seguir en contacto con lo numinoso sin creer en su existencia objetiva. Los cuentos fantásticos satisfacen, más allá de toda racionalización, la oscura pulsión de prodigio de todo ser humano. Así, «el eco del terror [léase, de lo fantástico] es placentero», afirma Llopis (1963:17). En el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, asimismo, se lee: «A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos» (1989:15). La literatura fantástica nace del paso de la creencia a la ficción, «una enorme mutación en la que, como en todas, interviene decisivamente una modificación fundamental del medio ambiente: en este caso, el escepticismo derivado de la evolución científica, social e intelectual del hombre» (Llopis, 1973:8). La historia de la literatura fantástica está ligada, por lo tanto, a las sucesivas mutaciones que padece la expresión ficcional de lo numinoso en relación con el progresivo fortalecimiento de la razón y, en consecuencia, del escepticismo. En la



dialéctica de Llopis, lo fantástico se reinventa incesantemente para seguir salvando las cada vez más complejas defensas de la razón. En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, se afirma al respecto que «la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura» (1989:6). Es decir, se establece una relación entre los recursos de lo fantástico para conquistar el escepticismo del lector y el conocimiento que de tales recursos adquiere, con el tiempo, ese mismo lector, de manera que siempre acaba por alcanzarse un punto en el que lo fantástico debe mutar hacia nuevas formas y conceptos si quiere seguir venciendo el racionalismo de los lectores. En definitiva, se trata de concebir, por así decirlo, nuevos *trucos*, nuevos *disfraces* que encubran la raíz numinosa de todo cuento fantástico. La morfología de los cuentos fantásticos es el resultado de las mutaciones que sufre el género en su carrera por adaptarse a la razón y el escepticismo de cada momento histórico. La historia del cuento fantástico también es, por tanto, la historia de la técnica literaria con que se escribe el cuento fantástico, que «adquiere una forma cada vez más racionalizada a medida que profundiza en lo numinoso» (1973:10) hasta culminar en el *cuento fantástico materialista*<sup>142</sup>, último estadio de la dialéctica que opone la represión y expresión de lo numinoso. Para Llopis, la coronación de este proceso dialéctico y la cifra del *cuento fantástico materialista* es la obra de Lovecraft, cuyo escepticismo radical se alía con su profundo sentido de lo numinoso para traducirse en una serie de narraciones donde «el puro espíritu tuvo que apoyarse en la nueva física relativista para poderse manifestar» (1964:20) mediante una inversión materialista de los presupuestos fantásticos ortodoxos que hizo de los símbolos mágicos, por ejemplo, fórmulas geométricas y matemáticas y envolvió el fondo de puro prodigio en una estructura realista. De la misma manera, el Borges autor –no menos radicalmente escéptico que Lovecraft–, para poder expresar su agudo sentido de lo fantástico de una manera verosímil, tuvo que apoyarse en el *disfraz* materialista y aparentemente racional de las fórmulas filosóficas, las citas históricas y los juegos intelectuales. En este sentido, ambos personifican el término del denominado *cuento materialista fantástico*. Como exponentes de un estadio final, representan un punto de inflexión tras el cual el género se ve obligado a dispersarse en una multiplicidad de representaciones de lo fantástico donde las categorías se confunden y resulta difícil definir con precisión los espacios de un territorio donde «como en toda evolución, los

---

<sup>142</sup> Llopis tomó el término de Bergier, J., «Lovecraft, ce grand génie venu d'ailleurs», *Planète*, núm. 1, octubre-noviembre 1961, págs. 43-46.

eslabones intermedios coexisten y conviven con los terminales y de ellos incluso derivan cadenas menores, evolutivas o involutivas» (Llopis, 1973:10). ¿A qué se debe entonces la absoluta omisión de Lovecraft en las antologías de literatura fantástica que Borges realizó? Tratándose de un autor tan conceptualmente emparentado con Borges y uno de los paradigmas de la literatura fantástica del siglo XX, no deja de sorprender su ausencia, para la que sólo cabe una explicación –que corrobora, además, la importancia de estudiar *aquello que no hay* en las antologías como medio para acceder a los rasgos de la poética del antólogo-: la insolencia de Lovecraft como estilista. En el modelo borgeano de lo fantástico no hay lugar para un autor que, a juicio de Borges, carece de la suficiente maestría como artífice. Es decir, Borges comparte con Lovecraft la pulsión de prodigio pero los separa, irremisiblemente, el imperativo borgeano de una rigurosa construcción narrativa –el orden, la defensa del argumento, la probidad circunstancial y todos aquellos accesorios que sostienen la verosimilitud de lo narrado, en fin- que no observa en los cuentos de Lovecraft. En el prólogo de Borges a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury en que vincula este libro con la obra de Poe, afirma: «Bradbury es heredero de la vasta imaginación del maestro, pero no de su estilo interjetivo y a veces tremebundo. Deplorablemente, no podemos decir lo mismo de Lovecraft» (2011:31). En el diario de Bioy Casares, se recoge un testimonio de Borges que abunda en el mismo sentido: «Piñera dice que Lovecraft es superior a Bradbury; que es el Poe de esta época. Borges me dirá después: “Lovecraft no es superior a ninguno de los otros dos; es muy *cheap*”» (2006:172). El calificativo de *cheap* debe aplicarse, previsiblemente, a otra de las grandes ausencias de las antologías borgeanas: la literatura *pulp*<sup>143</sup>, vasta corriente de lo fantástico contemporáneo nacida a principios del siglo XX en torno a una serie de revistas baratas –de las que fue pionera y ejemplo la legendaria *Weird Tales*- en las que se ofrecían producciones populares destinadas a un público poco exigente en cuanto a la solvencia técnica de los relatos. Borges, no obstante, escribió un cuento a la memoria de Lovecraft, «*There are more things*», incluido en la colección *El libro de arena*, en cuyo epílogo el autor argentino afirma: «El destino que, según es fama, es inescrutable, no me dejó en paz hasta que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe. Acabé por ceder; el lamentable fruto se titula “*There are more things*”» (2011a:512). El uso de las voces *perpetrar* y *lamentable* no debe confundir sobre el valor de este cuento, que constituye una precisa rectificación

---

<sup>143</sup> Cfr. Llopis (2013, 225-229).

de los presupuestos estilísticos lovecraftianos desde la óptica borgeana. De un somero estudio comparativo de las divergencias entre el cuento de Borges y cualquiera de los cuentos de Lovecraft pertenecientes al ciclo denominado *Mitos de Cthulhu*, se obtendría una serie de semejanzas y divergencias que resultarían especialmente significativas en cuanto al concepto de monstruo en las respectivas poéticas de lo fantástico de uno y otro autor. Al respecto, Manguel recuerda que «lo mucho que le irritaba Lovecraft (cuyos cuentos me hizo comenzar y abandonar media docena de veces) le hizo crear una versión *corregida* de un cuento de Lovecraft y publicarlo en *El informe de Brodie*» (2002:38).

En la evolución dialéctica del cuento fantástico, Llopis distingue cinco etapas o estadios que corresponden a otras tantas mutaciones de orden formal. Una primera etapa o estadio inicial -denominada *prefantástica*- previo a la ficcionalización de lo numinoso corresponde a textos sagrados o a mitos donde lo fantástico está presente pero todavía no se ha erigido «en fin por sí mismo ni había elaborado todo un género literario para expresarse» (Llopis, 2013:28). Una segunda etapa -denominada *protofantástica*- es la que corresponde a la novela gótica, la primera escuela literaria occidental dedicada a lo fantástico o, como dijo Charles Nodier, «fuente de juventud de la imaginación» (Molina Foix, 2012:9). En este segundo estadio, que abarca el Siglo de las Luces, «lo numinoso empieza -y sólo empieza- a tener acceso a la expresión literaria en un plano de ficción sabida y aceptada» (Llopis, 1973:8). Durante la Ilustración, autores y lectores se sienten con las fuerzas suficientes para desafiar uno de los estratos epidérmicos de lo numinoso como es el mundo de los muertos, en torno al cual gira la mayor parte de la novelística gótica tradicional. A partir de este punto, el progresivo fortalecimiento de la razón y del escepticismo permitirá ahondar en estratos más profundos de lo numinoso. De ahí que la historia del cuento fantástico sea, también -o, quizás, sobre todo- la historia de una progresiva problematización de la realidad, estrato a estrato, hasta desestabilizar sus mismos fundamentos. En una tercera etapa -denominada, propiamente, *fantástica*-, el género se deshace del lastre romántico encarnado en los epígonos de lo gótico y sufre una mutación -de la que Poe es precursor ejemplar- cuyo resultado es la fijación del cuento como paradigma formal de lo fantástico. Las características fundamentales de la nueva formulación son «la brevedad, el realismo y ciertas dosis de humor» (Llopis, 2013:133). A este estadio corresponde la *ghost story* cultivada por Le Fanu o M.R. James, que aligeran los novelones góticos hasta convertirlos en perfectas maquinarias narrativas breves en los que importa el realismo de los escenarios y la atmósfera en

cuyo centro lo fantástico «anida como un animal en su medio» (Llopis, 2013:126). La *ghost story*, no obstante, se limita a problematizar el consabido mundo de los muertos, si bien es cierto que logra alcanzar una diversidad y una sutilidad en el tratamiento y la temática que la alejan de los espectros ingenuos y los inocentes trucos de la novela gótica. En otros autores, sin embargo, se problematizan nuevos estratos de lo numinoso que superan el ámbito del Más Allá para iniciar la exploración de otros espacios de lo prodigioso: Henry James, Stevenson, Kipling o Wells, cima de *lo fantástico real*. En las obras de todos ellos, el cuento fantástico «se afina para jugar con el propio escepticismo del lector» (Llopis, 1973:9). La cuarta etapa –denominada *neofantástica*–, entre el primer tercio del siglo veinte y los años sesenta, corresponde al *cuento materialista fantástico* de Machen o Blackwood que madura y culmina en Lovecraft, según un modelo formal y conceptual que tiene en el Borges de *Ficciones* y *El aleph* una de sus representaciones más acabadas. El *cuento fantástico materialista* culmina «la infinita espeleología de las profundidades de la mente» (Llopis, 2013:161) y, a la vez que alcanza estratos abisales de lo numinoso, alcanza, también, su máximo grado de racionalización, para lo cual se apoya «en la filosofía y en la ciencia para resultar verosímil» (Llopis, 2013:157). En la obra de Borges, este modelo se materializa en una serie de cuentos donde la esclerosis de lo racional se traduce en una rigurosísima construcción narrativa que vehicula el cuestionamiento de algunos de los estratos más extremos de lo numinoso, aquellos que conciernen a la constitución última de la realidad y el ser –el tiempo, el espacio, la identidad o la causalidad, nociones en cuya problematización coincide punto por punto con la obra de Lovecraft, por otra parte-. Borges representa uno de los puntos finales de la dialéctica de Llopis. En los cuentos que lo consagraron como gran voz narrativa, lo oculto se manifiesta en la más racional de las formas posibles. Sólo desde la posición de un escepticismo afianzadísimo puede Borges estetizar ciertos estratos de lo prodigioso y darles expresión mediante cuentos fantásticos. «Los orígenes del género fantástico armonizan perfectamente con el proyecto escéptico», afirma Castany (2012:389), quien señala, no obstante, resquicios conflictivos que se materializan en «la aparición, en la literatura borgeana, del personaje del científico, historiador, bibliotecario o detective, cuyos esfuerzos racionalizadores se ven desbordados por los misterios de una realidad inasible» (2012:390). Para Llopis, esas zonas de la realidad refractarias a todo escrutinio de la razón constituyen el *mysterium tremendum*. Siguiendo a Jung, afirma que se trata del espacio de las imágenes arquetípicas, «imágenes actuales en las que se encarna un modo de percibir arcaico» (2013:160). El *cuento materialista fantástico* resuelve la tenaz

*hambre de forma* de estas imágenes y permite revivir la emoción de reingresar en las zonas inasibles de la realidad mediante ficciones en que «lo inefable encuentra voz y los arquetipos quedan aplacados» (Llopis, 2013:162). Borges, como representante del estadio *neofantástico*, se distingue y se distancia de los autores clásicos del género en Hispanoamérica, que, a juicio de Llopis, pertenecen al estadio de lo *fantástico* y aun de lo *protfantástico*:

Los cuentos de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Santiago Dabove, Horacio Quiroga -independientemente de su calidad- no aportan nada nuevo a la literatura fantástica ya existente. Se suman a ella. En tales relatos aún subsisten ecos góticos de la vieja Europa y cierto aroma a esoterismos parisinos. Faltan el eclecticismo, la libertad, la expansión perceptiva que precisamente caracterizarán al moderno cuento fantástico hispanoamericano. Entre aquellos antecedentes históricos y esta pujante realidad hay una mutación. Su *artifex* es un grande y poderoso alquimista: Jorge Luis Borges (2013:255).

Borges es el fundador de una escuela argentina que «no es terrorífica, nunca gótica, sino puramente intelectual y aristocrática» (Llopis, 2013:257), a semejanza del *fantastique* francés, escuela de lo fantástico «intelectual, culto, preciosista» (237) donde cabe inscribir la obra de, por ejemplo, Julien Gracq, representante por excelencia de *lo sublime intelectual*. Recuérdese, en este sentido, la institucionalización internacional de Borges y Lovecraft –los dos máximos representantes del *cuento materialista fantástico*– en la revista francesa *L'Herne* en la década de los sesenta. Los componentes escépticos y cosmopolitas que caracterizan a la escuela argentina fundada por Borges conllevan una ampliación perceptiva por la cual todos los elementos de la realidad se convierten en materia fantástica. Es debido a este eclecticismo que «en ella lo fantástico ya no es monopolio del fantasma o del vampiro» (Llopis, 2013:259), como se puede corroborar al repasar la deliberada omisión de éstas y otras figuras ortodoxas del género en los índices de las antologías del género realizadas por el Borges lector. Se trata, en definitiva, de figuras o motivos procedentes de estadios anteriores superados por el escepticismo del autor argentino, que sólo encuentra acomodo en ficciones de estadios más avanzados del género, que, después del estadio evolutivo representado por el *cuento materialista fantástico* se dispersa en diversas tipologías que enlazan con la narrativa posmoderna o recuperan y actualizan los presupuestos conceptuales de la narrativa *pulp*, entre otros casos.

En 1857, Bulwer-Lytton publicó el cuento titulado «La casa y el cerebro», En la narración, el protagonista indaga las manifestaciones de lo sobrenatural ocurridas en una casa del centro de Londres. Observados los fenómenos, concluye:

    Mi teoría es que lo sobrenatural se confunde con lo imposible y que lo que es reconocido como tal proviene simplemente de la aplicación de leyes naturales que ignoramos. Así, pues, si un fantasma se me aparece, yo no tengo derecho a decir: «Vaya, existe lo sobrenatural», sino: «Vaya, la aparición de un espíritu, contrariamente a lo que había creído hasta ahora, entra en el dominio de las leyes naturales y no de las sobrenaturales» (AA.VV, 1967:20).

El párrafo es una declaración positivista en toda regla, que reduce lo fantástico a una cuestión de *realidad pendiente*, esto es: lo prodigioso sólo es una parte de lo real que *espera* las leyes naturales que lo expliquen y lo reduzcan a hecho científico. Es una narración escrita por y para escépticos absolutamente incapaces de asumir lo fantástico sin racionalizarlo. Ejemplifica el final de un estadio –el *prefantástico*– en el que urge una mutación de la expresión de lo fantástico que posibilite el siguiente estadio –el *fantástico*, propiamente dicho–, en una progresión espiral en que nunca se vuelve al mismo punto del que se ha partido, sino a uno ligeramente superior. Así, en 1884, uno de los autores de cabecera de Borges, Stevenson, publica en el número especial de Navidad del *Pall Mall Magazine* una de sus narraciones más reconocidas, «Markheim». Después de apuñalar a un viejo anticuario, el protagonista, Markheim, entra en una vorágine de remordimientos y terror supersticioso y acaba por temer «una escisión en la continuidad de la experiencia humana, alguna deliberada ilegalidad de la naturaleza» (Molina Foix, 2007:152) que lo delate y lo pierda: que las paredes del cuarto donde ha cometido el asesinato se tornen transparentes y revelen su crimen a los paseantes, que las tablas del piso se tornen movedizas y lo aprisionen sin posibilidad de fuga. El escepticismo de Stevenson y de los lectores para quienes escribía parece haber perdido parte de la confianza positivista del estadio anterior. En este nuevo estadio, el estrato numinoso que representa el mundo de los muertos se ha superado, pero se temen nuevas grietas, *escisiones ilegales* de las leyes naturales. «El suyo era un juego de habilidad, que dependía de reglas, que extraía consecuencias a partir de las causas; pero ¿qué sucedería si la naturaleza, al igual que el tirano derrocado volcó el tablero de ajedrez, rompiera el molde de su descendencia?» (2007:152). Aunque tímidamente, entra en crisis el concepto

de causalidad, uno de los fundamentos del programa científico y, en consecuencia, de la realidad. En 1909, en el prefacio a la colección de cuentos *The Altar of the Dead and Other Tales*, otro de los autores de cabecera de Borges, Henry James, entra de lleno en las cuestiones técnicas mediante las cuales se puede representar lo fantástico de manera admisible para lectores cuyo sofisticado escepticismo es, a estas alturas, prácticamente invulnerable. En Henry James, el problema central del cuento fantástico es la representación verosímil de lo fantástico, es decir, la comunicación plausible de prodigios. «Siempre he pensado que nos descomponemos cuando intentamos el prodigio, cuando apelamos a la mistificación en sí misma; con su aspecto objetivo demasiado recalcado el relato (apuesto a que sí) prácticamente perderá peso» (Molina Foix, 2009:281). La solución, en Henry James, pasa por ocultar el prodigio mismo para expresarlo, oblicuamente, a través de los efectos que causa en quienes lo padecen. Como afirma Calvino a propósito de uno de los cuentos más reconocidos de Henry James, *Los amigos de los amigos*, «no es la imagen del fantasma visible lo que cuenta, sino el nudo de las relaciones humanas por las que el fantasma es evocado o que el fantasma contribuye a establecer» (1995:207). Pero en el prefacio al volumen XII de *The Novels and Tales of Henry James* de la edición Nueva York de 1908, Henry James, al comentar su obra *La vuelta de tuerca*, había propuesto la más eficaz de todas las representaciones de lo fantástico: dejar la representación de lo fantástico en las manos del propio lector, cuyo radical escepticismo generaría, de forma paradójica, la representación más sincera, alarmante y perfecta posible:

Tenía el presentimiento de que si mis criaturas malvadas, en *Vuelta de tuerca*, sucumbían a este peligro [una representación insuficiente de lo fantástico], si no parecían suficientemente malas, no podría hacer otra cosa que inclinar mi cabeza, artísticamente hablando, más de lo que he tenido ocasión de hacer.

Por tanto, debe de haber sido la perspectiva de esta preocupación y el miedo a pasar esta vergüenza lo que me abrió los ojos para encontrar el adecuado, aunque de ningún modo fácil, atajo. En última instancia, ¿qué sentido debía darle? Pues que aquellos seres, la pareja de aparecidos, eran capaces de todo, valga la expresión. [...] ¿Cuál sería, pues, pensándolo bien, esta acción más concebible? Una pregunta que, admirablemente, obtuvo su respuesta. No hay en tal caso ningún mal absoluto deseable; el mal está relacionado con otros muchos elementos, es una cuestión de apreciación, de especulación, de imaginación... elementos todos ellos, por otra parte, que dependen precisamente del punto de vista del espectador, de la experiencia del crítico, del lector...

La visión general del mal que puede tener el lector, me dije a mí mismo, será bastante intensa... Haz que *imagine* el mal, que lo imagine por sí mismo, y quedarás eximido de vanas descripciones (2009:291-292).

La teoría de lo fantástico de Henry James coincide con el concepto de vacío narratológico de Gerald Prince (1998), a partir de la cual, Martínez afirma que «en la literatura fantástica esos vacíos narrativos corresponden a algo que no cuenta con ninguna realidad referencial conocida y, por tanto, es un tipo de vacío estructuralmente necesario y obligatorio» (2011:22). O, como señala Borges en el prólogo de su cuento preferido de Henry James, *La humillación de los Northmore*, «no se trata, entiéndase bien, de la pura vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa» (2011:112) sino «de la voluntaria omisión de una parte de la novela, que nos permite interpretarla de una manera o de otra; ambas premeditadas por el autor, ambas definidas» (112). En la teoría de lo fantástico de Henry James el escepticismo del lector es, paradójicamente, la mejor garantía posible de lo fantástico. En la teoría de lo fantástico de Llopis, por otra parte, ese vacío en la ecuación del cuento encuentra interpretación o una realidad referencial en el mismo lector, de manera que, finalmente, el cuento fantástico acaba por retrotraerse a la interioridad de la que surgió como expresión de lo numinoso. Calvino, en la introducción a su antología *Cuentos fantásticos del XIX* (1995), resume la cuestión:

El cuento fantástico es uno de los productos más característicos de la narrativa del siglo XIX y, para nosotros, uno de los más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y de la simbología colectiva. Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural en el centro de estas historias aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional. En esto se ve la modernidad de lo fantástico, la razón de su triunfal retorno en nuestra época. Notamos que lo fantástico dice cosas que nos tocan de cerca, aunque estemos menos dispuestos que los lectores del siglo pasado a dejarnos sorprender por apariciones y fantasmagorías, o nos inclinemos a gustarlas de otro modo, como elementos del colorido de la época (1999:9).



#### 4.10. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL MODELO BORGEANO DE LO FANTÁSTICO.

El análisis de los contenidos, los prólogos, las omisiones y el contexto editorial de las antologías de Borges dentro de la más amplia perspectiva de un marco teórico de lo fantástico sienta las bases para una propuesta de definición del modelo borgeano de lo fantástico. Producto de y para escépticos, el modelo borgeano del género es un *cuento fantástico materialista* que se articula mediante un discurso en que la *hiperconciencia* del estilo –vinculada a las nociones de *lo fantástico involuntario*, de *lo fantástico real*, de la defensa del argumento, de la probidad circunstancial, del orden y del laconismo– converge con la problematización de algunos de los estratos más hondos de lo numinoso –vinculados a las nociones de *lo fantástico metafísico*, *lo siniestro*, la causalidad mágica y *lo sublime intelectual*– para resultar en relatos que alcanzan una hedonista fascinación intelectual que los inscribe en una tradición de racionalización y *estetización* escépticas de lo prodigioso. En la reseña de *The Haunted Omnibus*, de Alexander Laing –aparecida en *El Hogar* el 9 de julio de 1937–, Borges señala esta firme ligazón entre escepticismo y construcción narrativa:

Por lo pronto, los mejores cuentos sobrenaturales –*Una vuelta de tuerca*, de Henry James, «Donde su fuego nunca se apaga», de May Sinclair, «La pata de mono», de Jacobs, «La casa de los deseos», de Kipling, «El manuscrito encontrado en una botella», de Poe– son obra de escritores que negaban lo sobrenatural. La razón es clara. El escritor escéptico es aquel que organiza mejor los efectos mágicos (2011:838).

Las selecciones de lo fantástico compiladas por Borges, en consecuencia, se instituyen como una magnífica *praxis* de su modelo del género desde el punto de vista de lector y antólogo. Dibujan una peculiarísima mirada lectora que, junto a la no menos particular voz narrativa de Borges configuran un indisociable díptico que da la justa medida de su poética de lo fantástico. En su acreditada *Antología universal del relato fantástico* (2014) –que pasa por ser la última selección solvente del género hecha en España–, Jacobo Siruela afirma:

Existen dos maneras de acercarse a lo *fantástico*. La primera es centrípeta, y delimita su campo de acción a una determinada estructura narrativa y a unos periodos históricos bien definidos. La segunda es centrífuga, y se extiende más allá de los géneros, al entender que, por su enorme variedad de temas y tratamientos estilísticos, lo fantástico no puede quedar circunscrito

al cuento de terror y sus variantes, sino que debe referirse a un fenómeno literario mucho más amplio, cuyo rastro multiplica sus huellas en todas las literaturas del mundo. La primera clasifica y pertenece al ámbito de la crítica. La segunda desclasifica y es el resultado mismo del desarrollo del arte (2014:17).

Esta segunda perspectiva –que es, en definitiva, la del lector- es la perspectiva de las antologías compiladas por Borges. Leerlas equivale a desclasificar por completo las taxonomías al uso y reformular de raíz la idea de género de la que probablemente se partía. Con el tiempo, sin embargo, el mismo modelo borgeano de lo fantástico acabará por erigirse en una reconocida y reconocible perspectiva, en una singular manera de leer lo fantástico que será el eje de una de las corrientes contemporáneas más significativas del género. En esta corriente se integrarán una serie de figuras unidas por un interés común en lo fantástico como expresión artística versátil y compleja que acabarán por reformular la *lectura* del género desde un ángulo intelectual, elitista y heterodoxo que debe su esencia a la labor de Borges como antólogo. En el prólogo a su *Antología del relato universal*, Siruela afirma que la selección resulta de un viejo proyecto largamente acariciado aunque nunca llevado a cabo, la publicación en España de la *Anthologie du fantastique* (1966), de Caillois y señala como estímulos los *Cuentos fantásticos del XIX* (1995), de Calvino y la *Antología de la literatura fantástica* (1941), de Borges, Ocampo y Bioy Casares. En este sentido, cabe recordar que Caillois es, además del descubridor y primer difusor de Borges fuera de la Argentina a través de la colección «Le Croix du Sud» en la editorial Gallimard, uno de los teóricos referenciales de lo fantástico en *Au coeur du fantastique* (1965) y el autor de obras como *Piedras* (1966), un originalísimo lapidario contemporáneo que renueva el género como Borges renovó el bestiario con su *Manual de zoología fantástica*. De Calvino, por otra parte, se ha señalado su asunción de los presupuestos borgeanos en el ensayo «La sfida al labirinto» (1962), a lo que cabe añadir la exploración que hace de lo fantástico en *De fábula* (1980) y *Colección de arena* (1984) y su producción narrativa, en obras como *El vizconde demediado* (1952), *El barón rampante* (1957), *El caballero inexistente* (1959), *El castillo de los destinos cruzados* (1969), *Las ciudades invisibles* (1962) o *Si una noche de invierno un viajero...* (1979). La eclosión definitiva de la mencionada perspectiva de lo fantástico, sin embargo, se va a producir en la editorial FMR, donde Calvino y Caillois coincidirán con otras destacadas personalidades de la intelectualidad internacional del momento. Ricci, en sus distintas colecciones, convocaría un conjunto de voces heterogéneas a las que, como editor, dio

unidad y orientó con el propósito de trazar un perfil de lector minoritario, ecléctico y erudito que tuvo en Borges y en sus antologías la referencia de una figura y un modelo de género ejemplares. Basta repasar algunos de los contenidos de las colecciones de la editorial para percibir el peculiar acento de lo fantástico que Ricci auspició. Así, en «I segni dell'uomo» reunió, entre otros, textos de Cortázar para las ilustraciones que de los cuentos de Poe hizo, en el siglo diecinueve, Alberto Martini, de Cortázar y Breton para el bestiario de Aloys Zötl, de Calvino para un estudio del tarot, de Manganelli para un estudio de los ex-votos, de Eco para el *Beato de Liébana* o de Barthes para la obra de Archimboldo. Textos que vieron la luz, en la misma colección, junto a algunas obras de naturaleza única como las fotografías artísticas de niñas realizadas por Lewis Carroll en la Inglaterra victoriana, la crónica ilustradas de las navegaciones portuguesas en Asia durante el siglo quince o la edición en dos volúmenes del *Codex Seraphinianus*, obra inclasificable de Luigi Serafini. Por otra parte, en las colecciones «Morgana» y «La Biblioteca Blu», Ricci editó rarezas bibliográficas como *La cruzada de los niños*, de Schwob o *El hada de las migajas*, de Nodier. En todas estas colecciones, así como en las antologías de Borges, colaboró muy activamente Gianni Guadalupi, figura central de la editorial a quien se debe la colección «Guide Impossibili», en que renovó la noción de paradoxografía con una serie de guías de viajes por lugares remotos o perdidos en que los textos literarios de reconocidos escritores se ilustraban con una espectacular galería de imágenes elegida con la cuidadísima exquisitez con que la editorial FMR no ha dejado nunca de diseñar sus publicaciones. Gianni Guadalupi aportaría un eslabón más a la renovación de lo fantástico paradoxográfico cuando, años después, publicó su *Guía de los lugares imaginarios* (1980) en colaboración con Alberto Manguel, otra de las figuras que ha contribuido decisivamente a la configuración de esta perspectiva de lo fantástico en calidad de continuador de la labor de Borges –para quien, como se ha apuntado anteriormente, ejerció como lector en sus años de ceguera<sup>144</sup>– como cultor del género en obras como la antología *Aguas negras* (1983) y selecciones referenciales de escritores de cabecera del autor argentino como Kipling, Stevenson o Browne. A Manguel, además, se deben algunos ensayos donde historia, celebra y mitifica el imaginario de la lectura y los lectores a la manera borgeana, como *Una historia de la lectura* (1996) y *La biblioteca de noche* (2006). En España, será Jacobo Siruela –al frente

---

<sup>144</sup> Manguel, en *Una historia de la lectura*, recrea su encuentro con Borges en la librería Pygmalion de Buenos Aires en 1964: «Durante los dos años siguientes leí para Borges, como lo hicieron otros muchos conocidos casuales y afortunados, por las noches o, si mis clases lo permitían, por las mañanas» (2002:35).

de la editorial homónima- quien se encargará de reproducir la labor de Ricci con un más que notable acierto. En la colección «El ojo sin párpado», especialmente, supo replicar con gusto propio la exquisitez y la singularidad como lector de Ricci para entregar una selección de obras en que clásicos del fantástico canónico convivían con aportaciones insólitas hasta entonces desconocidas en nuestro país. El resultado, que cabe calificar de espléndido, supuso el rescate y la reformulación de un género olvidado e hizo de esta colección una inexcusable referencia para una generación de lectores que encontró acomodo en los parámetros de rareza, calidad y exigencia que caracterizaban la propuesta de lectura de Siruela. En otras colecciones como «La Biblioteca Azul», «Biblioteca Medieval» o «Tiempos Nuevos», se perfiló el valioso espectro de lecturas y la vindicación de una concepción generosa del género de lo fantástico con las aportaciones de, entre otros, Marcel Duchamp, Thomas Malory o Felisberto Hernández. En 1983, Siruela acometió la versión española de «La Biblioteca de Babel», de Ricci, y en 1985 creó la revista *El Paseante*, que siguiendo los pasos de su homóloga italiana *FMR*, ofrecía un panorama artístico ajustado a las necesidades de un moderno *flâneur* cultural. Entre el 24 y 28 de septiembre de 1984, Siruela organizó en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo un ciclo de conferencias sobre el género fantástico que puede considerarse el manifiesto de esa nueva manera de editar y de leer el género. En las jornadas participaron algunas de las figuras más representativas de esta perspectiva. En un lugar de honor, el propio Borges, quien desgranó su concepción del género en diálogo con Siruela. Calvino, por su parte, hizo un repaso de la relación de lo fantástico con las letras italianas. Carlos García Gual glosó uno de los episodios más célebres de la vida literaria del rey Alejandro, el de los árboles proféticos. Luis Alberto de Cuenca repasó la poco conocida literatura fantástica española del siglo XVIII y Antonio Rodríguez Almodóvar se encargó de la fantasía en los cuentos populares. El congreso se completó con otras dos intervenciones especialmente significativas. Por un lado, la conferencia que sobre los límites entre lo fantástico y lo real ofreció Gonzalo Torrente Ballester, autor de una de las obras más escurridizas del fantástico español, *La fuga/saga de J.B.*, y, por otro, el ensayo de Rafael Llopis titulado «El cuento de terror y el instinto de la muerte», que incorporaría años después a su reedición de la *Historia natural de los cuentos de miedo*.

Así pues, las antologías de lo fantástico compiladas por Borges han conocido dos momentos. En el primero, que va desde la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* hasta la publicación de *Libro de sueños*, recorren un camino que empieza con

el deslinde respecto a las selecciones anteriores y continúa en sucesivas entregas que marcan y refuerzan la sensación de un punto y aparte respecto a la manera de leer que hasta entonces imperaba entre los autores y seguidores de lo fantástico. Es en un segundo momento, que coincide con el inicio de la colaboración de Borges con Ricci, cuando esa nueva manera de leer lo fantástico encuentra en el editor italiano una promoción llena de entusiasmo que sobre los cimientos del modelo borgeano del género construirá un espléndido edificio que supone la propuesta de lectura contemporánea del género más sugestiva, reconocida y transversal. En este sentido, las antologías de lo fantástico de Borges nacen como reacción a un modelo considerado caduco para proyectarse hacia el presente como modelo referencial para creadores, lectores y editores. Son la piedra de clave de una manera de leer lo fantástico. En su autobiografía, Borges rememora una visita a la casa de Cansinos Assens en Madrid. Al recordar la biblioteca, afirma: «Era como abrirse camino en un bosque» (1999:43). Las antologías de Borges son ese bosque de textos donde, sin embargo, pueden seguirse los senderos que a través de la espesura exuberante de la vegetación conducen a claros donde se abren ante el caminante los espacios diáfanos de una particular poética de lo fantástico.

## 5. CONCLUSIONES

En la obra de Borges, siguen existiendo espacios inéditos donde su poética se encarna con la misma nitidez y resonancia con que lo hace en el conocido territorio del cuento, del poema y del ensayo. Tal es el caso de las antologías de literatura fantástica que compiló, donde los rasgos capitales de su poética encuentran un acomodo natural que las convierte en el privilegiado recinto de un modelo del género. Es cierto que este modelo borgeano de lo fantástico se articula narrativamente en sus mejores cuentos y a nivel teórico en alguno de sus más significativos ensayos, pero es privativo de las antologías –y en ello reside la particularidad que las redimensiona como objeto de estudio- articularse desde la perspectiva del Borges lector. El análisis de las antologías evidencia la perspicacia y la trascendencia con que el autor argentino supo valerse de un formato pretendidamente secundario para dar salida a las mismas constantes estéticas que la crítica ha venido señalando en sus relatos. Piénsese en casos análogos de recursos aparentemente laterales –reseñas, diálogos, prólogos- que Borges dignificó por el mero hecho de tratarlos con el mismo rigor con que trató el resto de su producción. El estudio de las antologías patentiza, en definitiva, que si puede hablarse, en Borges, de una ética de la escritura para la que no existe texto menor debe hablarse, asimismo, de una ética de la lectura que troca la común tarea de leer en un acto de primerísimo orden para el que tampoco existe texto menor, sea cual sea su naturaleza. La lectura de todo texto como un acto cardinal en que el hedonismo sólo es el principio de un complejo proceso de reescritura que desagua en las antologías, en cuyo molde morfológico y conceptual Borges vierte tanto su teorización de lo fantástico como el ingente caudal de su memoria lectora. De ahí que sus antologías sean mucho más que selectos depósitos de placer y heterodoxia. Son verdaderas creaciones, en el sentido más arriesgado del término, en tanto vehiculan aquellas disquisiciones más recurrentes del Borges creador, tales como la preocupación por cifrar lo infinito en una forma finita. Es en este último sentido en el

que las antologías entroncan con el trasfondo especulativo de la obra de Borges para erigirse en el correlato formal de una *estética del aleph*. Esto es: las antologías del autor argentino participan plena y conscientemente de una radical filosofía que pretende la reducción y aprehensión de la totalidad. De ahí, su vinculación con los estratos más hondos de la enumeración, la causalidad y el orden, ejes de la poética borgeana. De las primeras antologías de Borges puede afirmarse que los elementos que las constituyen se ordenan según aquella lúcida y absoluta *reciprocidad de adaptación o trama perfecta* que Poe, en *Eureka*, definió como pasión de la inteligencia y clave del universo. Por todo lo cual, cabe concluir que en manos de Borges, el género de la antología -que hasta entonces no había pasado de ser un mero almacén de lo pasado, índice de lo porvenir o quintaesencia de lo presente- cobra un alto vuelo creativo y una libertad sin precedentes tanto en la forma como en los contenidos. Cabe calificarlas de revulsivo, de corriente de aire puro en los cerrados palacios de la literatura. Si de la obra narrativa, ensayística y poética de Borges se puede afirmar que constituye uno de los conjuntos creativos más excepcionales del mundo contemporáneo, cabe aseverar lo propio de las antologías que realizó. Componen una prodigiosa taracea bajo la cual, no obstante, discurre una terca espiral de temas que aparecen y desaparecen en constante presencia y fuga.

Así pues, del estudio de las antologías de la literatura fantástica de Borges se concluye el valor y la trascendencia que tienen tanto en su obra como en la historia de la antología como género. El alcance de las selecciones, sin embargo, no se limita a dichos ámbitos. Son, asimismo, un espléndido documento del hedonismo y bitácora sin par de la azarosa ruta del Borges lector. En este sentido, son una referencia para la *estética de la lectura*, no sólo como testimonio de la profunda significación del acto de leer y el respeto que como tal merece sino, también, por lo que tienen de estrategia personal en la construcción, modificación y destrucción de modos y maneras de leer el patrimonio literario universal. Que Borges quiso, por medio de sus antologías, imponer su peculiar manera de leer la literatura, es, a tenor de lo estudiado, más que plausible. Que además quiso convertir en anacrónicos precursores de su propia poética a los autores y textos que seleccionó es una hipótesis más que justificable. En todo caso, las antologías que Borges compiló no están exentas de una disimulada cuota de beligerancia personalista que las convierte en eficaces armas de acoso y derribo. Parecen ocultar una decidida voluntad de conquista de la literatura en favor propio o, cuando menos, visos de una maquiavélica maniobra de apropiación mediante la sutil imposición de una suerte de incesante y escorada manera de *reescribirla* y, sobre todo, *releerla*.

Pero quizás sea en el desarrollo del género fantástico donde las antologías de Borges revelan una impronta más honda y vigente. En primer lugar, por la libertad que han aportado a la hora de discernir aquello que pertenece o deja de pertenecer a dicho género. Sus antologías evidencian la naturaleza huidiza del género y, a la vez, amplían su radio de acción a géneros en principio ajenos al mismo como la historia, la filosofía o la ciencia, además de recuperar, por el sólo hecho de leerlos en la dirección apropiada, textos clásicos pertenecientes a tratados naturalistas, las relaciones paradoxográficas o misceláneas culturales. De alguna manera, han *desencorsetado* el género, ensanchando los límites de su naturaleza. En segundo lugar, y al mismo tiempo, han condicionado la aparición de un lector riguroso, minoritario, elitista, escéptico y hasta cierto punto soberbio en la conciencia de saberse singular en su excelencia. En este sentido, las antologías de lo fantástico recopiladas por Borges han favorecido la invención de un lector aristocrático que encuentra en Franco Maria Ricci y Jacobo Siruela sus modelos ejemplares, a quienes se les debe la tenaz difusión de un modelo de género que tiene como cimiento estético las antologías de lo fantástico realizadas por Borges y el patrón de lectura de lo fantástico que de ellas se desprende.

Borges, antólogo de lo fantástico, define, selección a selección, un particular modelo de género. Su voz de lector se impone a las numerosas y discordantes voces de los textos que recopila. De alguna manera, Borges los lee para nosotros y es el eco de su peculiar voz lo que sustenta, a la manera de los hechizos, la mágica arquitectura de una de las corrientes más distinguidas, intransferibles y feraces de la literatura fantástica contemporánea.



## 6. APÉNDICES: ÍNDICES DE LAS ANTOLOGÍAS

*ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA*, Buenos Aires, Sudamericana, colección «Laberinto», núm. 1, 1940.

Prólogo.

Max Beerbohm, «Enoch Soames».

George Loring Frost, de *Memorabilia*.

Alexandra David-Neel, «La persecución del maestro».

María Luisa Bombal, «Las islas nuevas».

Jean Cocteau, «El busto».

Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

James George Frazer, de *Balder the Beautiful*.

Tsao Hsue-Kin, «El espejo de viento y luna».

Léon Bloy, de *Le mendiant ingrat*.

Santiago Dabove, «Ser polvo».

Petronio, «El lobo».

Lord Dunsany, «Una noche en una taberna».

G.K. Chesterton, «El árbol del orgullo».

W.W. Skeat, de *Malay magic*.

Macedonio Fernández, «Tantalia».

I.A. Ireland, «Final para un cuento fantástico».

Holloway Horn, «Los ganadores de mañana».

W.W. Jacobs, «La pata de mono».

G.K. Chesterton, de *The man who knew too much*.

Alexandra David-Neel, de *Parmi les mystiques et les magiciens du Tibet*.

Don Juan Manuel, «El brujo postergado».

Léon Bloy, de *Le vieux de la montagne*.

Franz Kafka, «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones».

Ramón Gómez de la Serna, «Peor que el infierno».

Leopoldo Lugones, «Los caballos de Abdera».

James Joyce, de *Ulysses*.

Guy de Maupassant, «¿Quién sabe?».

François Rabelais, «Cómo descendimos en la isla de las herramientas».

*Las 1001 noches*, «Historia de Abdula, el mendigo ciego».

Olaf Stapledon, de *Star maker*.

Eugene Gladstone O'Neill, «Donde está marcada la cruz».

Thomas Carlyle, de *Sartor Resartus*.

Giovanni Papini, «La última visita del caballero enfermo».  
 Ramón Gómez de la Serna, «La sangre en el jardín».  
 Manuel Peyrou, «La noche incompleta».  
 Franz Kafka, «Ante la ley».  
 Lewis Carroll, de *Through the looking-glass*.  
 Edgar Allan Poe, «La verdad sobre el caso de M. Valdemar».  
 John Aubrey, de *Miscellanies*.  
 Saki, «Sredni Vashtar».  
 Chuang Tzu, de *Libro de Chuang Tzu*.  
 Giles, una cita en *Confucionism and its rivals*.  
 May Sinclair, «Donde su fuego nunca se apaga».  
 Manuel Swedenborg, «Un teólogo en la muerte».  
 José Zorrilla, de *Don Juan Tenorio*.  
 Villiers de L'Isle-Adam, «La esperanza».  
 Gustavo Weil, «Historia de los dos que soñaron».  
 H.G. Wells, «El caso del difunto mister Elvesham».  
 Richard Wilhelm, «La secta del loto blanco».  
 Tsao-Hue-Kin, «Sueño infinito de Pao Yu».  
 James Joyce, de *Ulysses*.  
 Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, «El destino es chambón».  
 Thomas Bailey Aldrich, de *Works*.  
 Rudyard Kipling, «El cuento más hermoso del mundo».

**ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA**, Buenos Aires, Sudamericana, colección «Piragua», núm. 100, 1965.

Adolfo Bioy Casares, Prólogo y postdata al prólogo.  
 Ryunosuke Agutagawa, «Sennin».\*  
 Ah'med Ech Chiruani, «Los ojos culpables».\*  
 Thomas Bailey Aldrich, «Sola y su alma» (de *Works*)\*\*.  
 John Aubrey, «En forma de canasta» (de *Miscellanies*).  
 Max Beerbohm, «Enoch Soames».  
 José Bianco, «Sombras suele vestir».\*  
 Adolfo Bioy Casares, «El calamar opta por su tinta».\*  
 Léon Bloy, «¿Quién es el rey?» (de *Le mendiant ingrat*).  
 Léon Bloy, «Los goces de este mundo» (de *Le vieux de la montagne*).  
 Léon Bloy, «Los cautivos de Longjumeau».\*  
 Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».  
 Jorge Luis Borges y Delia Ingenieros, «Odín».\*  
 Martín Buber, «El descuido».\*  
 Richard F. Burton, «La obra y el poeta».\*  
 Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, «El destino es chambón».  
 Thomas Carlyle, «Un auténtico fantasma» (de *Sartor Resartus*).  
 Lewis Carroll, «El sueño del rey» (de *Through the looking-glass*).  
 Jean Cocteau, «El gesto de la muerte».\*  
 Julio Cortázar, «Casa tomada».\*  
 G.K. Chesterton, «El árbol del orgullo».  
 G.K. Chesterton, «La pagoda de Babel» (de *The man who knew too much*).  
 Chuang Tzu, «Sueño de la mariposa» (de *Libro de Chuang Tzu*).

Santiago Dabove, «Ser polvo».  
 Alexandra David-Neel, «Glotonería mística» (de *Parmi les mystiques et les magiciens du Tibet*).  
 Alexandra David-Neel, «La persecución del maestro».  
 Lord Dunsany, «Una noche en una taberna».  
 Macedonio Fernández, «Tantalia».  
 James George Frazer, «Vivir para siempre» (de *Balder the Beautiful*).  
 George Loring Frost, «Un creyente» (de *Memorabilia*).  
 Elena Garro, «Un hogar sólido».\*  
 Giles, «El negador de milagros» (Una cita en *Confucianism and its rivals*).  
 Ramón Gómez de la Serna, «Peor que el infierno».  
 Ramón Gómez de la Serna, «La sangre en el jardín».  
 Holloway Horn, «Los ganadores de mañana».  
 I.A. Ireland, «Final para un cuento fantástico».  
 W.W. Jacobs, «La pata de mono».  
 James Joyce, «Definición del fantasma» (de *Ulysses*).  
 James Joyce, «May Goulding» (de *Ulysses*).  
 Don Juan Manuel, «El brujo postergado».  
 Franz Kafka, «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones».  
 Franz Kafka, «Ante la ley».  
 Rudyard Kipling, «El cuento más hermoso del mundo».  
*Las 1001 noches*, «Historia de Abdula, el mendigo ciego».  
 Liethsé, «El ciervo escondido».\*  
 Villiers de L'Isle-Adam, «La esperanza».  
 Leopoldo Lugones, «Los caballos de Abdera».  
 Guy de Maupassant, «¿Quién sabe?».  
 Edwin Morgan, «La sombra de las jugadas».\*  
 H.A. Murena, «El gato».\*  
 Chiao Niu, «Historia de ciervos».\*  
 Silvina Ocampo, «La expiación».\*  
 Eugene Gladstone O'Neill, «Donde está marcada la cruz».  
 Giovanni Papini, «La última visita del caballero enfermo».  
 Carlos Peralta, «Rani».\*  
 Barry Perowne, «Punto muerto».\*  
 Petronio, «El lobo».  
 Manuel Peyrou, «El busto».\*  
 Edgar Allan Poe, «La verdad sobre el caso de M. Valdemar».  
 François Rabelais, «Cómo descendimos en la isla de las herramientas».  
 Saki, «Sredni Vasthtar».  
 May Sinclair, «Donde su fuego nunca se apaga».  
 W.W. Skeat, «El pañuelo que se teje solo» (de *Malay magic*).  
 Olaf Stapledon, «Historias universales» (de *Star maker*).  
 Manuel Swdenborg, «Un teólogo en la muerte».  
 De la Dinastía de T'ang, «El encuentro».\*  
 Tsao-Hsue-Kin, «El espejo de viento y luna».\*  
 Tsao-Hsue-Kin, «Sueño infinito de Pao Yu».\*  
 Gustavo Weil, «Historia de los dos que soñaron».  
 H.G. Wells, «Historia del difunto mister Elvisham».  
 Juan Rodolfo Wilcock, «Los Donguis».\*  
 Richard Wilhelm, «La secta del loto blanco».

G. Willoughby-Meade, «Los ciervos celestiales».\*  
G. Willoughby-Meade, «La protección por el libro».\*  
Wu Ch'eng En, «La sentencia».\*  
José Zorrilla, de *Don Juan Tenorio*.

\*Textos incorporados en la edición de 1965.

\*\* En los textos cuyo título se cambió, se indica entre paréntesis el título de la primera edición.

**CUENTOS BREVES Y EXTRAORDINARIOS, Buenos Aires, Raigal, 1955.**

Nota preliminar, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

«La sentencia», Wu Ch'eng-en.  
«El redentor secreto», del *Iridian Antiquary*.  
«La aniquilación de los ogros», Lal Behari Day.  
«Un tercero en discordia», Robert Burton.\*\*  
«Historia de Cecilia», Cicerón.  
«El encuentro», Cuento de la Dinastía T'ang.  
«Difícil de contentar», Ibn Abd Rabbih.  
«Argumentos anotados por Nathaniel Hawthorne», Nathaniel Hawthorne.  
«Der Traum ein Leben», Francisco Acevedo.\*\*  
«El sueño de Chuang Tzu», Herbert Allen Giles.  
«El ciervo escondido», Liehtsé.  
«Los brahmanes y el león», del *Panchatantra*.  
«Un golem», del *Senhedrin*.  
«La vuelta del maestro», Alexandra David-Neel.  
«Temor de la cólera», Ah'med el Qalyubi.  
«Andrómeda», Samuel Butler.  
«El sueño», O. Henry.  
«La promesa del rey», del *Heimskringla*.  
«El juramento del cautivo», de *Las mil y una noches*.  
«Nosce te ipsum», Fergus Nicholson.\*  
«Una despedida», Vladimir Peniakoff.\*\*  
«El intuitivo», Alfonso Reyes.  
«Vidas paralelas», E.-R. Huc.\*\*  
«Cómo descubrí al superhombre», G.K. Chesterton.  
«El despertar del rey», H. Desvignes Doolittle.\*<sup>a</sup>  
«Muerte de un jefe», León Rivera .\*  
«El aviso», George D. Brown.\*  
«La explicación», Edwin Broster.  
«Un mito de Alejandro», Adrienne.<sup>o</sup>  
«La fuerza de la fe», Voltaire.\*\*  
«La obra y el poeta», R.F. Burton.  
«Eugenesia», Drummond.  
«La mendiga de Nápoles», Max Jacob.  
«Omne admirari», Estanislao González.\*\*  
«Cada hombre es un mundo», extracto del *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*.\*\*  
«Un dios abandona a Alejandría», Plutarco.  
«La discípula», Herbert Allen Giles.

«El noveno esclavo», Gibbon.  
 «Un vencedor», Saavedra Fajardo.  
 «De la moderación en los milagros», John Wisdom.\*\*  
 «El peligroso taumaturgo», M.R. Werner.  
 «No exageremos», Arthur Walley.\*\*  
 «El castillo», Diderot.  
 «La estatua», Plutarco.  
 «La advertencia», R.F. Burton.  
 «Las facultades de Villena», Menéndez y Pelayo.  
 «La sombra de las jugadas», Edwin Morgan.<sup>a</sup>  
 «La sombra de las jugadas», Celestino Palomeque.<sup>o</sup>  
 «Los ojos culpables», Ah'med Ech Chiruani.  
 «Una nostalgia», Arthur Walley.\*\*  
 «El profeta, el pájaro y la red», Ah'med et Tortuchi.  
 «Los ciervos celestiales», G. Willoughby-Meade.  
 «El cocinero», Max Jacob.  
 «Polemistas», Luis L. Antuñano.  
 «Perplejidades del cobarde», Ah'med el Iberlichi.  
 «La restitución de las llaves», del *Taanith* .  
 «Sepulcros adiestrados», Cicerón.  
 «Los observadores», Apsley Cherry Garrard.\*\*  
 «El silencio de las sirenas», Franz Kafka.  
 «La bofetada», Andrew Lang.  
 «El dibujo del tapiz», Arthur Machen.  
 «El gran Tamerlán de Persia», Marco Denevi.\*\*  
 «Historia de los dos reyes y de los dos laberintos», R.F. Burton.  
 «La confesión», Manuel Peyrou.  
 «Otra versión del Fausto», Fra Diavolo.<sup>o</sup>  
 «Hallazgo de un tesoro», Marcial Tamayo.  
 «El cielo ganado», Gabriel Cristián Taboada.\*\*  
 «El mayor tormento», El Falso Swedenborg.<sup>a</sup>  
 «Teología», H. Garro.<sup>a</sup>  
 «El imán», Hesketh Pearson.\*\*  
 «La raza inextinguible», Silvina Ocampo.  
 «El gesto de la muerte», Jean Cocteau.  
 «Fe, alguna fe y ninguna fe», R.L. Stevenson.  
 «El milagro», W. Somerset Maugham.  
 «Dos coeternos», Johannes Cambrensis.\*  
 «Entrada por salida», Jules Renard.\*\*  
 «Triunfo social», Logan Pearsall Smith.  
 «El tren», Santiago Dabove.  
 «Provocación castigada», Ah'med el Qalyubi.  
 «Cuento», Paul Valéry.  
 «Prestigieux, sans doute», Aguirre Acevedo.<sup>o</sup>  
 «El ubicuo», M. Winternitz.  
 «El ubicuo», Simao Pereyra, S.J.<sup>o</sup>  
 «El descuido», Martin Buber  
 «La secta del loto blanco», Richard Wilhelm.  
 «La protección por el libro», G. Willoughby-Meade.  
 «El encuentro», Louis Prolat.

«Del agua de la isla», Edgar Allan Poe.  
 «Paradoja de Tristram Shandy», Bertrand Russell .\*\*  
 «Del rigor en la ciencia», Suárez Miranda.  
 «El estudioso», Adler-Revon.  
 «Vicisitudes del consuelo», T.M. Chang. <sup>a</sup>  
 «La verdad sobre Sancho Panza», Franz Kafka.  
 «Un doble de Mahoma», Emanuel Swedenborg.  
 «La salvación», Adolfo Bioy Casares.  
 «En el insomnio», Virgilio Piñera.  
 «Distraerse», Henri Michaux.  
 «El indiferente», Pío Baroja.\*\*  
 «La tentación», Edward William Lane.  
 «Un retrospectivo», Clemente Sosa.<sup>o</sup>  
 «El acusado», Martín Buber.  
 «El espectador», José Zorrilla.  
 «Peligros del exceso de piedad», Nozhat el Djallas.  
 «Final para un cuento fantástico», I.A. Ireland.  
 «Cuatro reflexiones», Franz Kafka.  
 «Historia de zorros», Niu Chiao.  
 «Por si acaso», Beda el Venerable .  
 «Odin», Jorge Luis Borges y Delia Ingenieros.  
 «Aurea mediocritas», Tallemant des Réaux.  
 «El mundo es ancho y ajeno», B. Suárez Lynch.\*\*<sup>o</sup>

\*Textos incorporados a la edición Rueda (Buenos Aires, 1967).

\*\*Textos incorporados a la edición Losada (Buenos Aires, 1973).

<sup>a</sup> Textos apócrifos de Bioy Casares comunicados a Daniel Martino.

<sup>o</sup> Textos apócrifos de Bioy Casares y Borges comunicados a Daniel Martino.

**MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA, México D.F., FCE, colección «Breviarios»,  
 núm. 125, 1957 / LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS, Buenos Aires, Kier, 1967.**

Prólogo, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero.

A Bao A Qu.

Abtu y Anet.\*

La Anfisbena.

Los Ángeles de Swedenborg.\*

Un animal soñado por Kafka.

Un animal soñado por C.S. Lewis.

Un animal soñado por Poe.

Animales esféricos.

Animales de los espejos.

Dos animales metafísicos.\*

Los Antílopes de Seis Patas.

El Aplanador.

Arpías.

El Asno de Tres Patas.

El ave Fénix.

El ave Roc.

Bahamut.

Baldanders.

La Banshee.  
El Basilisco.  
El Behemoth.  
El Borametz.  
Los Brownies.\*  
El Burak.  
El Caballo del Mar.  
El Cancerbero.  
El Catoblepas.  
El Centauro.  
El Cien Cabezas.\*  
El Ciervo Celestial.  
Crocotas y Leucrocotas.  
Cronos o Hércules.  
Una cruz.  
Chancha con Cadenas.  
Demonios del judaísmo.\*  
Los Demonios de Swedenborg.\*  
El Devorador de Sombras.  
El Doble.\*  
El Dragón.  
El Dragón Chino.  
El Dragón en Occidente.\*  
El Elefante que predijo el nacimiento de Buddha.\*  
Los Elfos.\*  
Los Eloi y los Morlocks.\*  
Escila.  
La Esfinge.  
Fastitocalon.\*  
Fauna china.  
Fauna de los Estados Unidos.  
El Fénix chino.  
El Gallo Celestial.  
Garuda.  
El Gato de Cheshire y los Gatos de Kilkenny.\*  
Los Gnomos.\*  
El Golem.  
El Grifo.  
Las Hadas.\*  
Haniel, Kafziel, Azriel y Aniel.  
Haokah, dios del Trueno.\*  
La Hidra de Lerna.  
El hijo de Leviatán.  
El Hipogrifo.  
Hochigan.  
Ictiocentauros.  
El Kami.  
Khumbaba.  
El Kraken.  
Kuyata.\*

Los Lamed Wufniks.\*  
Las Lamias.\*  
Los Lemures.\*  
La Liebre Lunar.  
Lilith.\*  
La Madre de las Tortugas.  
La Mandrágora.  
La Manticora.  
El Minotauro.  
El Mirmecoleón.  
Los Monóculos.  
El Mono de la Tinta.  
El monstruo Aqueronte.  
Los Nagas.  
El Nesnás.  
Las Ninfas.\*  
Las Nornas.\*  
La Óctuple Serpiente.  
Odradek.  
El Pájaro que causa la Lluvia.  
La Pantera.  
El Pelicano.  
La Peluda de la Ferté-Bernard.  
El Peritio.  
Los Pigmeos.\*  
La Quimera.  
Rémora.  
Un reptil soñado por C.S. Lewis.  
Un rey de fuego y su caballo.  
La Salamandra.  
Los Sátiros.  
Los Seres Térmicos.  
Los Silfos.\*  
El Simurg.  
Sirenas.  
El Squonk (*Lacrimacorpus dissolvens*).  
Talos.  
El T'ao-T'ieh.  
Los Tigres de Annam.  
Los Trolls.\*  
El Unicornio.  
El Unicornio Chino.  
El Uroboros.  
Las Valquirias.\*  
Los Yinn.\*  
Youwarkee.\*  
El Zaratán.  
El Zorro Chino.

\*Textos incorporados en el *Libro de los seres imaginarios* (Buenos Aires, 1967).



**LIBRO DEL CIELO Y DEL INFIERNO, Buenos Aires, Sur, 1960.**

Prólogo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.  
Jeremy Taylor, «Por un amor desinteresado».  
Anónimo (siglo XVI), «Soneto».  
Attar, «Plegaria de una santa».  
Bernard Shaw, «El soborno del cielo».  
John Bunyan, «El cielo de un valiente».  
Detlev von Liliencron, «Habla un soldado».  
Charles Lamb, «Mejor que el cielo».  
Miguel de Unamuno, «Mi cielo».  
La Chanson de Roland, «Un paladín entra en el Paraíso».  
J.L. Borges y D. Ingenieros, «El cielo belicoso».  
El padre Bandeville, «Lo peor de todo».  
Adolfo Bioy Casares, «Justo castigo».  
*Diccionario enciclopédico de teología católica*, «La doctrina de la iglesia».  
*Tradiciones del Profeta*, «Un privilegiado».  
Bertrand Russell, «La dicha eterna».  
Emanuel Swedenborg, «Correspondencias arcanas».  
Victor Hugo, «Caminos de la culpa».  
Robert Browning, «Un hombre a una mujer».  
Tennyson, «El lugar del hijo».  
Proverbio genovés, «El lugar del padre».  
Mark Twain, «Epitafio de Eva, por Adán».  
Quevedo, «El arrepentimiento como infierno».  
John Milton, «Habla Satanás».  
*Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, «Las naves del infierno».  
Emanuel Swedenborg, «El mensaje de los réprobos».  
*El loto de la buena ley*, «Respetemos al clero».  
Malvina, baronesa de Servus, «El castigo para el voluptuoso».<sup>o</sup>  
Emanuel Swedenborg, «El hombre elige su eternidad».  
S. T. Coleridge, «La prueba».  
Talleyrand des Réaux, «Aurea mediocritas».  
Ursula Vulpius, «El cuarto cielo».<sup>o</sup>  
E. Soames, «La alucinación de la muerte».<sup>a</sup>  
Warren Hope, «El último regreso».<sup>o</sup>  
Chateaubriand, «Juventud y vejez del Paraíso».  
Santiago José García Mazo, «Estaciones terminales».  
Franz Kafka, «Los cuervos y el cielo».  
Ramón Gómez de la Serna, «El infierno».  
Lhomond, «La promesa del Redentor».  
*Libro de las Mil y Una Noches*, «Infiernos musulmanes».  
L. de la Vallée Poussin, «La cadena ilusoria».  
Victor Hugo, «La interpretación del horror».  
*Devadûta-Sutta*, «Los cinco mensajeros».  
C. G. Jung, «El que espera».  
Emanuel Swedenborg, «Las formas del infierno».  
Emanuel Swedenborg, «Infiernos ruinosos».

Jenófanes de Colofón, «A su imagen y semejanza».  
 Rudolf Steiner, «El reverso de los días».  
 Asín Palacios, «La línea del rubí».  
 Leslie D. Weatherhead, «Situación del cielo y del infierno».  
 I. A. Ireland, «Porvenir esférico».º  
 H. A. Murena, «El centro del infierno».  
 Sir John Mandeville, «El testigo».  
 Samuel Butler, «Fracaso de dos eternidades».  
 Virgilio Piñera, «El infierno».  
 Gibbon, «El otro lado de la muralla».  
 Marcel Jouhandeau, «Espejo del infierno».  
 Alexandra David-Neel, «El infierno como atributo».  
 Marcel Jouhandeau, «Soberbia de los réprobos».  
 Newman, «Los intrusos».  
 Leslie D. Weatherhead, «Un paraíso laborioso».  
 R.L. Stevenson, «Contra el cielo».  
 Marcel Jouhandeau, «La obra humana».  
 Thomas Patrick Hughes, «Comentadores piadosos».  
 Thomas Patrick Hughes, «Todo ha sido previsto».  
 Thomas Patrick Hughes, «Un caballo como Dios manda».  
 Du Ryère, «Post mortem».  
 Léon Bloy, «Los límites del edén».  
*Addition aux pensées philosophiques*, «Un melancólico».  
 Tawus al-Yamani, «Ángeles candentes».  
 Abu Tubda Imrahim B. Hubda, «Tántalos».  
 J. L. Borges y D. Ingenieros, «Las llamas de su visión».  
 M. de Saci, «Un esperanzado».  
 Minucio Félix, «Un fuego especial».  
 Samuel Butler, «Del cielo, del infierno y del mundo».  
 Feodor Dostoievski, «Una araña muy grande».  
 Diderot, «Diderot juzga a Dante».  
 William Morris, «Elección del cielo o del infierno».  
 César Cantú, «Catálogo de infiernos: Brama, Fo, Zoroastro, Confucio, Osiris, Orfeo, Numa, Teutates, Odín, Manco Capac, Vitzliputzli, Virginianos, Canadienses, Moisés, Jesucristo, Mahoma».  
 Silvina Ocampo, «Informe del cielo y del infierno».  
 Platón, «El armenio Er».  
*Apocalipsis del Apóstol San Juan*, «Después del Juicio».  
 César Cantú, «Paraísos: Brama, Fo, Zoroastro, Confucio, Osiris, Orfeo, Numa, Teutates, Manco Capac, Odín, Virginianos, Canadienses, Moisés, Jesucristo, Mahoma».  
 Aldous Huxley, «Dos formas del Paraíso».  
 San Agustín, «Su lugar preciso».  
 Aldous Huxley, «Lugar de reposo».  
 Farrel du Bosc, «Etimología».º  
 Alberto Girri, «Debajo del cielo».  
 Voltaire, «Paraíso».  
 Gustav Theodor Fechner, «Extensiones».  
 J. L. Borges, «Del infierno y del cielo».  
 Heinrich Heine, «Un cielo indulgente».

Gibbon, «Del cielo musulmán».  
*El Corán*, «Cielo concreto».  
*Atharva-Veda*, «Promesas».  
*Atharva-Veda*, «Tres cielos».  
Jules Du Bosc, «Los recursos del cielo».°  
A. Moret, «Cielo egipcio».  
Ch'iu Ch'ang Ch'un, «Un falso cielo donde todo parece perdido ».  
*Libro de las Mil y Una Noches*, «Un cielo blanco ».  
George Loring Frost, «Aplicación ».  
Emanuel Swedenborg, «Los ricos en el cielo».  
*Atharva-Veda*, «Un cielo nutritivo ».  
*Talmud*, «Cielo para el judío».  
Santo Tomás de Aquino, «Resurrección de la carne».  
Mark Twain, «Un encuentro en el cielo».  
Plotino, «El mundo de las formas 1».  
John Bunyan, «El río».  
Bernard Shaw, «Infierno, cielo y tierra».  
Silvina Ocampo, «Un diablo melodioso».  
Carmelo Soldano, «Día franco».°  
María Rosa Lida de Malkiel, «El tiempo del pájaro».  
Sale, «Los tiempos del cielo y de la tierra no guardan relación».  
*Encyclopédie des migrations ecclésiastiques*, «Los tiempos del paraíso y de la tierra no guardan relación».  
Kuhnmuench, «Notable error de un bienaventurado».  
James Boswell, «Filiación de los bienaventurados».  
R. F. Burton, «La unión beatífica ».  
Emanuel Swedenborg, «Un réprobo en el cielo».  
Voltaire, «Infierno».  
San Agustín, «Del infierno y calidad de las penas eternas ».  
Heinrich Heine, «Cielo para los osos».  
Léon Bloy, «El sectario».  
Léon Bloy, «El reverso».  
John Stuart Mill, «Su inventor».  
Howard Rollin Patch, «Volver del cielo».  
George Santayana, «Ne varietur».  
*Encyclopaedia of Religion and Ethics*, «El otro mundo de los indios Bellacoola».  
J. M. de Ripalda, «La redención por una fórmula».°  
I. C. Princhard, «Las estrellas son almas».  
T. Koch, «Más allá de la gloria».  
L. de C., «Inquilino único».ª  
El falso Swedenborg, «Camino de la perfección».ª  
Rita Acevedo de Zaldumbide, «Se daba su lugar».  
F.T.C. Werner, «Los cuatro dioses del cielo según los chinos».  
P. Zaleski, «Facsimiles».ª  
Angelus Silesius, «Del viajero querubínico».

ª Textos apócrifos de Bioy Casares comunicados a Daniel Martino.

° Textos apócrifos de Bioy Casares y Borges comunicados a Daniel Martino.

**LIBRO DE SUEÑOS**, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, colección «La Flecha de Zenón», 1976.

- Prólogo, Jorge Luis Borges.  
«Historia de Gilgamesh», Cuento babilónico.  
«Sueño infinito de Pao Yu», Tsao Hsue-king.  
«Dios dirige los destinos de José, hijo de Jacob, y por su intermedio, los de Israel», *Génesis*.  
«José, el jefe de los coperos y el jefe de los reposteros del faraón», *Génesis*.  
«José interpreta los sueños del faraón», *Génesis*.  
«Dios se comunica por sueños con sus siervos», *Números, Jueces, 2 Macabeos*.  
«Daniel y los sueños de Nabucodonosor», *Daniel*.  
«El sueño de Mardoqueo», *Ester*.  
«Sueño de Abimeles», *Génesis*.  
«Sueño de Jacob», *Génesis*.  
«Sueño de Salomón», *1 Reyes*.  
«Vaciedad de los sueños», *Eclesiástico*.  
«De la parquedad», *Eclesiastés*.  
«Visiones proféticas», *Daniel*.  
«Sueño doble», *Hechos de los Apóstoles*.  
«El Ángel del Señor en los sueños de José», *San Mateo*.  
«Historia de Kessi», *Cuento hitita*.  
«Los sueños proceden de Zeus», *Iliada*.  
«Las dos puertas», *Odisea y Eneida*.  
«El sueño de Penélope», *Odisea*.  
«Los idus de marzo», Plutarco.  
«Del diario epistolar de César para Lucio Mamilio Turrino, en la isla de Capri», Thornton Wilder.  
«El incesto», Rodericus Bartius.\*  
«El sueño de Escipion», José Ferrater Mora.  
«De dónde y cómo resultan los sueños», Platón.  
«Del diario epistolar de César para Lucio Mamilio Turrino, en la isla de Capri», Thornton Wilder.  
«El sueño mal interpretado», Bernabé Cobo.  
«Sueños caseros», Rodericus Bartius.\*  
«La prueba», S. T. Coleridge.  
«Un sueño habitual», Giuseppe Ungaretti .  
«De la naturaleza de los sueños», Tito Lucrecio Caro.  
«Que cosa es ssuenno», Alfonso el Sabio.  
«La pesadilla», Jorge Luis Borges .  
«Sobre los sueños», Joseph Addison.  
«El don preclaro», Antonio Machado.  
«Caedmon», Jorge Luis Borges.  
«Conviene distinguir», Franz Kafka.  
«La última visita del Caballero Enfermo», GiovanniPapini.  
«Confucio sueña su muerte», Eustaquio Wilde.  
«La cierva blanca», Jorge Luis Borges.  
«Suele suceder», Jorge Alberto Ferrando.  
«No hay reclamo», Orígenes.  
«Sueño de la patria», Gottfried Keller.  
«Sueña el hidalgo de la torre», Eça de Queiroz.

«Cortesía», Nemer ibn el Barud.  
 «Der Traum ein Leben», Francisco Acevedo.  
 «Ulrica», Jorge Luis Borges.  
*Libro tercero de las fantasías de Caspar de la Noche*, Aloysius Bertrand.  
 «Preparándose», Nietzsche .  
 «¡Entre mí y mí, qué diferencia!», Rodericus Bartius.\*  
 «Los caminos de que se vale Dios para alimentar el espíritu», Gastón Padilla.  
 «Sueño del canciller», Bismarck a Guillermo.  
 «Sueña Alonso Quijano», Jorge Luis Borges.  
 «La muerte de un presidente», Ward Hill Lamont .  
 «El buen operario», *Vidas de los Padres Eremitas del Oriente*.  
 «El espejo de Viento-y-Luna», Tsao Hsue-king.  
 «El sueño de Melania», Gastón Padilla.  
 «El sueño del Juicio Final o El sueño de las calaveras», Francisco de Quevedo.  
 «El sueño y el hado», Herodoto.  
 «El alma, el sueño, la realidad», James George Frazer.  
 «No hay oficio despreciable», Rabí Nisim.  
 «Inferno V», Juan José Arreola.  
 «Entresueño», Giuseppe Ungaretti .  
 «Pirandelliana», Luigi Pirandello.  
 «Sueño parisién», Charles Baudelaire.  
 «El sueño de Coleridge», Jorge Luis Borges.  
 «Los sueños de Astiages», Herodoto.  
 «Romántica», Alfred de Vigny.  
 «El pan disputado», *Nutzhetol Udeba e Historia Jeschuae Nazareni*.  
 «Que pase», Louis Aragon.  
 «Entre sueños», Paul Groussac.  
 «La sonrisa de Alá», Tradicional de Oriente Medio.  
 «El soñado», Juan José Arreola.  
 «El sueño de Chuang Tzu», Herbert Allen Giles .  
 «El sueño de Sarmiento», D.F. Sarmiento .  
 «Los sueños de Luciano», Rodericus Bartius.\*  
 «Sombras suele vestir», Luis de Góngora.  
 «El sueño del rey», Lewis Carroll.  
 «Dreamtigers», Jorge Luis Borges.  
 «El templo, la ciudad, los arquetipos, el sueño», Mircea Eliade.  
 «Proverbios y cantares», Antonio Machado.  
 «Etcétera», Raymond de Becker.  
 «La voz en el que sueña», Rodericus Bartius.\*  
 «El sueño de D'Alembert», Eustaquio Wilde.  
 «El sueño», O. Henry.  
 «El sueño de Macario», *Vidas de los Padres Eremitas del Oriente*.  
 «Lo consciente y lo inconsciente», Rodericus Bartius.\*  
 «El sueño de Er», Platón.  
 «La trama», Gastón Padilla.  
 «El despertar del rey», H. Desvignes-Doolittle.<sup>a</sup>  
 «Ragnarök», Jorge Luis Borges.  
 «Morir, dormir, tal vez soñar», Eliseo Díaz.  
 «Soñar», Sebastián de Covarrubias Orozco.  
 «Los dos caballeros», Ibrahim Zahid.

«In illo tempore», Roy Bartholomew.  
 «Episodio del enemigo», Jorge Luis Borges.  
 «¿Verdad o no?», Rodericus Bartius.\*  
 «El sueño del petróleo», Mohammad Mossadegh.  
 «El reflejo», *Zohar*.  
 «Sueño de la Cruz», Poema anónimo anglosajón.  
 «Tamam Shod», Roy Bartholomew.  
 «El ciervo escondido», Liethsé.  
 «El sueño de Pedro Henríquez Ureña», Jorge Luis Borges.  
 «Historia de los dos que soñaron», *Libro de las mil y una noches*.  
 «A Julio Floro», Horacio.  
 «Las rosas del mundo», William Butler Yeats.  
 «Teología», H. Garro.<sup>a</sup>  
 «Interpretación de los sueños», François Rabelais.  
 «Sueño», Sebastián de Covarrubias Orozco.  
 «La vuelta del maestro», Alexandra David-Neel.  
 «La sentencia», Wu Ch'eng-en.  
 «12 de mayo de 1958», Roy Bartholomew.  
 «La explicación», Nathaniel Hawthorne.

\*Posible autor apócrifo. Los textos que se incluyen en la selección pertenecen a un supuesto libro –*Los que son números y los que no lo son*, 1964- cuya existencia está por confirmar. Compárese, por ejemplo, la semejanza entre un texto como «¿Verdad o no?», de Rodericus Bartius, y «*Argumentum ornithologicum*», incluido en *El Hacedor*, de Jorge Luis Borges (2005:787).

<sup>a</sup> Textos apócrifos de Bioy Casares comunicados a Daniel Martino.

**Selecciones de «LA BIBLIOTECA DE BABEL», Parma-Milán, FMR, 1975-1985 / Madrid, Siruela, 1983-1988.**

1. Jack London, *Las muertes concéntricas*, 1975 (1983,1) [«The House of Mapuhi», «The Law of Life», «Lost Face», «The Minions of Midas», «The Shadow and the Flash»].\*

2. Giovanni Papini, *El espejo que huye*, 1975 (1984,5) [«Due immagini in una vasca», «Storia completamente assurda», «Una morte mentale», «L'ultima visita del Gentiluomo Malato», «Non voglio più essere quello che sono», «Chi sei?», «Il mendicante di anime», «Lo specchio che fugge», «Il giorno non restituito»].

3. Léon Bloy, *Cuentos descorteses*, 1975 (1984, 4) [«La tisane», «le vieux de la maison», «La religion de Mr. Pleur», «Les captifs de Longjumeau», «Una idée mediocre», «Terrible châtement d'un dentiste», «Tout ce que tu voudras!», «Le dernière cuite», «Une martyre», «La taie d'argent», «On n'est pas parfait», «La plus belle trouvaille de Caïn»].

4. Gustav Meyrink, *El cardenal Napellus*, 1976, (1984,3) [«Der Kardinal Napellus», «J.H. Obereit Besuch bei den Zeitengeln», «Die vier Mondbruder»].

5. Arthur Machem, *La pirámide de fuego*, 1977, (1985,13) [«The Novel of the Black Seal», «The Novel of the White Powder», «The Shining Pyramid»].

6. Jacques Cazotte, *El diablo enamorado*, 1978, (1985,16) [*Le diable amoureux*].

7. Herman Melville, *Bartleby, el escribiente*, 1978, (1984,9) [«Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street»].

8. Pedro Antonio de Alarcón, *El amigo de la Muerte*, 1978, (1984,8) [«El amigo de la Muerte», «La mujer alta»].

9. Franz Kafka, *El buitre*, 1978, (1985,17) [«Der Geier», «Ein Hungerkünstler», «Erste Leid», «Eine Kreuzung», «Das Stadtwappen», «Prometheus», «Ein alltägliche Vorfall», «Schakale und Araber», «Elf Söhne», «Ein Bericht für eine Akademie», «Beim Bau der Chinesischen Mauer»].

10. William Beckford, *Vathek*, 1978, (1984,19) [*Vathek*].

11. Charles Howard Hinton, *Relatos científicos*, 1978, (1986,25) [«A plane World», «What is the fourth Dimension», «The Persian King»].

12. Gilbert Keith Chesterton, *El ojo de Apolo*, 1979, (1985,15) [«The Three Horsemen of Apocalypse», «The Queer Feet», «The Honour of Israel Grow», «The Eye of Apollo», «The Duel of Dr. Hirsch»].

13. Voltaire, *Micromegas*, 1979, (1986,24) [«Memnon ou la sagesse humaine», «Les deux consolés», «Histoire des voyages de Scarmentado écrite par lui-même», «Micromégas. Histoire philosophique», «Le blanc et le noir», «La Princesse de babylone»].

14. Rudyard Kipling, *La Casa de los Deseos*, 1979, (1986,20) [«The Wish House», «A Sahib's War», «A Madonna of the Trenches», «The Eye of Allah», «The Gardener»].

15. Robert Louis Stevenson, *La isla de las voces*, 1979, (1985,10) [«The isle of voice», «The bottle imp», «Markheim», «Thrawn Janet»].

16. Edgar Allan Poe, *La carta robada*, 1979, (1985,18) [«The Purloined Letter», «Ms. Found in a Bottle», «The Facts in the Case of M. Valdemar», «The Man of the Crowd», «The Pit and the Pendulum»].

17. P'u Sung-Ling, *El invitado tigre*, 1979, (1985,12) [P'u Sung-Ling: «Examination for the post of guardian angel», «The Buddhist Priest of Ch'ang-Ch'ing», «In the Infernal Regions», «The Invisible Priest», «The Magic Path», «The Man who was thrown down a well», «The Stream of Cash», «A Supernatural Wife», «The Tiger Guest», «The Tiger of Chao-Ch'êng», «The Wolf Dream», «Taking Revenge», «The Painted Skin», «Judge Lu»; de *The Dream of the Red Chamber / Sueño del Aposento Rojo*: «El espejo de viento-luna», «Sueño de Pao Yu»].

18. Nathaniel Hawthorne, *El Gran Rostro de Piedra*, 1979, (1986,26) [«The Great Stone Face», «Earth's Holocaust», «Mr. Higginbotham's Catastrophe», «The Minister's Black Veil»].

19. J. L. Borges, *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos: volumen en honor a J.L. Borges*, 1980, (1983:2) [«Veinticinco Agosto, 1983», «La rosa de Paracelso», «Tigres azules», «Utopía de un hombre que está cansado», «Borges igual a sí mismo (entrevista de María Esther Vázquez)», «Cronología», «Aproximación a la bibliografía borgiana»].
20. Henry James, *Los amigos de los amigos*, 1980, (1986,23) [«The Private Life», «Owen Wingrave», «The Friends of the Friends», «The Absent of the Northmore»].
21. Leopoldo Lugones, *La estatua de sal*, 1980, (1985,19) [«Yzur», «La lluvia de fuego», «La estatua de sal», «Los caballos de Abdera», «Un fenómeno inexplicable», «Francesca», «Abuela Julieta»].
22. Saki, *La reticencia de lady Anne*, 1980, (1986, 28) [«The Reticence of ady Anne», «The Story-Teller», «The Lumber-Room», «Sredni Vashtar», «Gabriel-Ernest», «Tobermory», «The Frame», «The Unrest Cure», «The Peace of Mowsle Barton», «Quail Seed», «The Open Window», «The Interlopers»].
23. Villiers de L'Isle-Adam, *El convidado de las últimas fiestas*, 1980, (1984:7) [«La torture par l'espérance», «L'aventure de Tse-i-la», «L'enjeu», «La reina Ysabeua», «Le convive des dernières fêtes», «Sombre récit, conteur plus sombre»].
24. Herbet George Wells, *La puerta en el muro*, 1980, (1984:11) [«The Door in the Wall», «The Country of the Blind», «The Plattner Story», «The Story of the Late Mr. Elvesham», «The Crystal Egg»].
25. Oscar Wilde, *El crimen de Lord Arthur Savile*, 1981, (1984,6) [«Lord Arhtu Savile's Crime», «The Canterville Ghost», «The Happy Prince», «The Nightingale and the Rose», «The Selfish Giant»].
26. Antoine Galland, *Las mil y una noches según Galland*, 1981, (1985, 21) [«Histoire de l'aveugle baba-Abdalla», «Histoire d'Aladdin»].
27. Richard Francis Burton, *Las mil y una noches según Burton*, 1981, (1985,22) [The Fisherman and the Jinni», «The Jewish Doctor», «The Queen of the Serpents», «The Adventures of Bulukiya», «The City of Brass»].
28. *Cuentos argentinos*, 1981, (1986,30) [Leopoldo Lugones: «Yzur», Adolfo Bioy Casares: «El calamar opta por su tinta», Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta. «El destino es chambón», Julio Cortázar: «Casa tomada», Manuel Mujica Lainez: «La galera», Silvina Ocampo: «Los objetos», Federico Peltzer: «El profesor de ajedrez», Manuel Peyrou: «Pudo haberme ocurrido», María Esther Vázquez: «El elegido»].
29. Lord Dunsany, *El País del Yann*, 1981, (1986,27) [«Where the Tides ebb and flow», «The Sword and the Idol», «Carcasonne», «Idle Days on the Yann», «Thee Field», «The Beggars», «The Bureau d'Exchange de Mau», «A Night at a Inn»].
30. *Cuentos rusos*, 1981, (1986,29) [F. Dostoyevski: «El cocodrilo», Leonid Nikolaevic Andréiev: «Lázaro», Lev Tolstoi: «La muerte de Iván Ilich»].



31. J.L. Borges y A. Bioy Casares, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, 1985, (1987,31) [«La salvación por las obras», «Una amistad hasta la muerte», «Más allá del bien y del mal», «El hijo de su amigo», «La fiesta del monstruo», «Penumbra y pompa», «Las formas de la gloria», «Deslindando responsabilidades», «El enemigo número 1 de la censura»].

32. J.L. Borges, *Libro de sueños*, 1985, (1987,32).

33. Fernández Ferrer, Antonio, ed., *Borges A/Z*, 1985, (1988,33).

\*Se indica el número, el autor, el título y el año según la publicación original italiana. Entre paréntesis, se indica el año y el número de la edición española en Siruela. Entre corchetes, los textos incluidos en cada una de las selecciones, siguiendo las fuentes originales. En este sentido, obsérvese, por ejemplo, la procedencia inglesa de las fuentes orientales.

**LIBRO DELLE VISIONI, Milán, FMR, 1980.**

Prólogo, Jorge Luis Borges.

«Libro XI de la *Odisea*» (Homero).

«Libro VI de la *Eneida*» (Virgilio).

«Sueño del soldado armenio Er en *La República*» (Platón).

«Somnium Scipionis» (Cicerón).

«Visión de Fray Alberico en *St. Patrick's Purgatory*» (Thomas Wright).

«Visión de Fursey en la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*» (Beda el Venerable).

«*Völuspá* o *Profecía de la Sibila*» (Edda Mayor).

«Sueño de la Cruz» (Anónimo inglés).

«Visión de Walkelin en la *Historia ecclesiastica*» (Orderico Vitalis).

«Navegación de San Brandán en *Life of St. Brandan*» (Thomas Wright).

«Visión de la Cueva de Montesinos en el *Quijote*» (Cervantes).

«Visión de las tres brujas en *Macbeth*» (Shakespeare).

«Sueños de *La hora de todos y la fortuna con seso*» (Quevedo).

«26 de agosto de 1983», (Jorge Luis Borges).

«Ensayo histórico-crítico sobre la iconografía», Mariusz Karpowicz.

**FINIMONDI, Milán, FMR, 1997 / LIBRO DE LAS RUINAS, Madrid, Siruela, 1997.**

Prólogo, Jorge Luis Borges.

«El Diluvio» (*Génesis*).

«Destrucción de Sodoma» (*Génesis*).

«Profecía contra Babilonia» (*Jeremías*).

«Muerte de Sansón» (*Jueces*).

«Destrucción de Troya» (Virgilio).

«Lecciones que se derivan del incendio de Lyon» (Séneca).

«Terremoto de Jerusalén después de la muerte de Cristo» (*Evangelios Apócrifos*).

«Muerte de Plinio el Viejo y destrucción de Pompeya» (Plinio el Joven).

«Los últimos días de Pompeya» (E. Bulwer-Lytton).

«Defensa de Nerón» (Quevedo).

«La ciudad en ruina» (Elegía anglosajona).

«Canción a las ruinas de Itálica» (R. Caro).  
«Incendio de Londres» (S. Pepys).  
«Cándido en Lisboa, entre terremoto y auto de fe» (Voltaire).  
«El terremoto de Lisboa» (G. Gorani).  
«Despedida sin familia» (Du Fu).  
«La ciudad de Kunyang» (Su Shi).  
«El saco de Roma» (F. Guicciardini).  
«Nostalgie romaine» (J. du Bellay).  
«A Roma sepultada en sus ruinas» (Quevedo).  
«Rome» (Ezra Pound).  
«La Ciudad de Dios» (San Agustín).  
«La caída de la Casa Usher» (E.A. Poe).  
«La Ciudad de Azófar» (*Las mil y una noches*, edición de F.R. Burton).  
«El crepúsculo de los dioses» (S. Sturlusson).  
«Cuatro preludios sobre juguetes del viento» (C. Sandburg).  
«Ozymandias» (P.B. Shelley).  
«El viaje» (Volney).  
«Huracán» (J. London).  
«Alejandría 641 A.D» (J.L. Borges).  
«John Martin, (1789-1854)», William Feaver.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### BORGES: ANTOLOGÍAS DE LITERATURA FANTÁSTICA CONSULTADAS

BORGES, J.L., BIOY CASARES, A. y OCAMPO, S. (1989) [1940], *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.

BORGES, J.L. y BIOY CASARES, A. (2004) [1955], *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada.

BORGES, J.L. y GUERRERO, M. (1957) [1957], *Manual de zoología fantástica*, México, FCE.

BORGES, J.L. y BIOY CASARES, A. (2002) [1960], *Libro del cielo y del infierno*, Barcelona, Emecé.

BORGES, J.L. y GUERRERO, M. (2008) [1967], *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial.

BORGES, J.L. (2008a) [1976], *Libro de sueños*, Madrid, Alianza Editorial.

BORGES, J.L. (1983-1988) [1977-1985], selecciones de «La Biblioteca de Babel», Madrid, Siruela.

BORGES, J.L. (inédito) [1980], *Libro delle visioni*, Parma-Milán, FMR.

BORGES, J.L. (1997) [1997], *Libro de las ruinas*, Milán, FMR.

### BORGES: OBRAS CONSULTADAS

BORGES, J.L. (1967), *La literatura fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti.

- (1968), *Nueva antología personal*, Buenos Aires, Emecé.
- (1981), *Antología poética 1923-1977*, Madrid, Alianza.

- (1990), *Siete noches*, México, FCE.
- (1997a), *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.
- (1999), *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2002a), *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé.
- (2003), *El círculo secreto*, Buenos Aires, Emecé.
- (2003a), *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé.
- (2005), *Obras completas vol. 1*, Barcelona, RBA.
- (2005a), *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial
- (2008b), *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2009), *Poesía completa*, Barcelona, Destino.
- (2011), *Miscelánea*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2011a), *Cuentos completos*, Barcelona, Lumen.

BORGES, J.L. y HENRÍQUEZ UREÑA, P., eds. (1937), *Antología clásica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial A. Kapelusz y Cía.

BORGES, J.L., OCAMPO, S. y BIOY CASARES, A., eds. (1941), *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

#### **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

AA.VV. (1964), *Cahier Borges*, DE ROUX, D. y DE MILLERET, J., eds., núm. 4, París, L'Herne.

- (1969), *Cahier Lovecraft*, TRUCHAUD, F., ed., núm. 12, París, L'Herne.

AA.VV. (1967), *Las mejores historias insólitas*, Barcelona, Bruguera.

AA.VV. (1985), *Literatura fantástica*, Madrid, Ediciones Siruela.

AA.VV. (1991), *Internacional situacionista, vol. I: la realización del arte*, Madrid, Literatura Gris.

ABRAHAM, C. (2013), *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, Madrid, La Biblioteca del Laberinto.

ACHÚGAR, H. (1989), «El poder de la antología/la antología del poder», *Cuadernos de Marcha*, año V, núm. 46, agosto.

ADDISON, J. (1991), *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de «The Spectator»*, Madrid, Visor.

ADORNO, Th. (1962), «Valéry Proust Museum», en *Prismas*, Barcelona, Ariel.

ADRIAENSEN, B. *et al.*, eds. (2015), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, Madrid, Iberoamericana.

ALAZRAKI, J. (1983), *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*, Madrid, Gredos.

- (1986), ed., *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus.
- (1986a), «Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas», en ALAZRAKI, J. (1986), págs. 183-200.
- (1990), «Borges o la ambivalencia como sistema», en LAFUENTE, F.R. (1990), págs. 11-23.
- (1990a), «¿Qué es lo neofantástico?», en ROAS, D. (2001), ed., págs. 265-282.

ALIFANO, R. (1988), *Borges, biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janés.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2014), *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, Abada.

ANDERSON, I. (1976), *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila.

ANDRÉS-SUÁREZ, I., ed. (2012), *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, Madrid, Cátedra.

ARIAS, M. y HADIS, M., eds. (2002), *Borges, profesor: curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Barcelona, Emecé.

AYERRA, N. y GUGLIELMI, N., eds. (1971), *El Fisiólogo*, Buenos Aires, EUDEBA.

AYERZA DE CASTILHO, L. Y FELGINE, O. (1993), *Victoria Ocampo*, Barcelona, Circe.

- (1999), eds., *Correspondencia: 1939-1978 / Victoria Ocampo, Roger Caillois*, Buenos Aires, Sudamericana.

BAJTÍN, M.M. (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas, U. of Texas Press.

BALDERSTON, D. (2008), ed., «Timeline Bibliography» [en línea], Borges Center, Universidad de Pittsburgh.

- (2004), «La *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores», en SAÍTTA, S., ed. (2004), págs. 217-227.

BALTRUŠAITIS, J. (2006), *En busca de Isis: introducción a la egiptomanía*, Madrid, Siruela.

BARCIA, P. LUIS (1988), ed., LUGONES, L., *Cuentos fantásticos*, Madrid, Castalia.

- (1999), «El canon literario argentino según Borges», en *Revista de Letras Modernas*, Mendoza, núm. 29, págs. 35-72.
- BARNATÁN, M.R. (1995), *Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy.
- BARTHES, R. (1970), *S/Z*, París, Seuil.
- BARRENECHEA, A.Mª. (1972), «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80, págs. 391-403.
- (1990), «Borges entre la eternidad y la historia», en LAFUENTE, F.R., ed. (1990), págs. 123-138.
- BATTRO, A.M. (1999), «From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum», en PARRY, R., ed. (2010), págs. 136-148.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1972), «Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)», *Littérature*, 8, págs. 3-23.
- BELKNAP, R.E. (2004), *The List*, New Haven, Yale University Press.
- BELTRÁN, R. (1991), «Los libros de viajes medievales castellanos», en «Los libros de viajes en el mundo románico», *Revista de Filología*, 1, Universidad Complutense de Madrid, págs. 121-164.
- BENJAMIN, W. (2004), *Los pasajes de París*, Madrid, Akal.
- BESSIÈRE, I. (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse.
- BIANCO, J. (1977), *Ficción y realidad*, Caracas, Monte Ávila.
- BIOY CASARES, A. (2006), *Borges*, Barcelona, Destino.
- BLOM, PH. (2013), *El coleccionista apasionado*, Barcelona, Anagrama.
- BLOOM, H. (1995), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.
- BODEI, R. (2011), *Paisajes sublimes: el hombre ante la naturaleza salvaje*, Madrid, Siruela.
- BOURDIEU, P. (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BOZAL, V. (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor.
- BRAVO, F. (2000), «Les pratiques anthologiques. Pour une critique du fragment», en CHAMPEAU, G. y LY, N., eds. (2000).
- BURKE, E. (2010) [1757], *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial.

- BURKE, P. (2002), *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, Barcelona, Paidós.
- CAILLOIS, R. (1965), *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard.
- (1966), *Anthologie du fantastique*, París, Gallimard.
- CALVINO, I. (1999), ed., *Cuentos fantásticos del XIX*, Madrid, Siruela.
- (2000), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona, Círculo de Lectores.
  - (2013), «El desafío al laberinto», en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Madrid, Siruela.
- CAMPRA, R. (1981), «Il fantástico: una isotopía della transgressione», *Strumenti critici*, 15, 2, págs. 199-231.
- CARRIZO, A. (1997), *Borges, el memorioso*, México D.F., FCE.
- CASANOVA, P. (2001), *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama.
- CASTANY PRADO, B. (2012), *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, Cuadernos de América sin nombre, núm. 31, Alicante, Universidad de Alicante.
- CASTEX, P.G. (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Cortí.
- CASTRO DÍAZ, A. (1980), «Prosa y pensamiento», en RICO, F. (1980).
- (1989), ed. PEDRO MEXÍA, *Silva de varia lección*, Madrid, Cátedra.
- CATELLI, N. (2005), *Testimonios tangibles: pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), «Literatura y literalidad», en LLOVET, J. et al. (2005), págs.
- CELLA, S., ed. (1998), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.
- CERVERA SALINAS, V. y ADSUAR FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.D., coords. (2014), *Ensayo, memoria cultural y traducción en «Sur»*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- (2014a), coords., *Vínculos ensayísticos e interculturales en «Sur»*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- CERVERA SALINAS, V. (2014b), *Borges en la ciudad de los inmortales*, Sevilla, Renacimiento.

CHAMPEAU, G. Y LY, N., eds. (2000), *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporaine*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques.

CHIAMPI, I. (1983), *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila.

CIXOUS, H. (1972), «La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimlich de Freud», *Poétique*, 10, págs. 199-216.

COSTA, C.W. (2009), «Las traducciones de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo», *Cuadernos Americanos*, 129 págs. 159-167.

CRIMP, D. (1993), «Sobre las ruinas del museo», en FOSTER, H., ed. (2002), págs. 75-92.

CUESTA ABAD, J.M. (1995), *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges*, Madrid, Gredos.

DE LEÓN, Fray L. (2006), *Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

DE TORO, A., ed. (2009), *Jorge Luis Borges: traslación e historia*, Nuremberg, Olms.

DE TORRE, G. (1956), *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada.

DE VILLENA, L.A. (2001), *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Siruela.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1988), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.

DONATO, E. (1979), «The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*», en HARARI, J.V., ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press.

DOLEZEL, L. (1997), *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis.

ECO, U. (1981), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.

- (2009), *El vértigo de las listas*, Barcelona, Lumen.

- (2013), *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Barcelona, Lumen.

ESCOLAR SOBRINO, H. (2003), *La Biblioteca de Alejandría*, Madrid, Gredos.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

FERNÁNDEZ, T. (1991), «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en ROAS, D. (2001), págs. 283-297.

- (1990), «Jorge Luis Borges frente a la literatura española», en LAFUENTE, F.R., ed. (1990), págs. 23-39.



- FERNÁNDEZ FERRER, A., ed. (1988), *Borges A/Z*, Madrid, Siruela
- (2001), ed., *Prólogos de «La Biblioteca de Babel»*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar, Candaya.
- (2010), *Postpoética*, Barcelona, Anagrama.
- FERNÁNDEZ MORENO, C. (1943), «Informe sobre la nueva poesía argentina», en *Nosotros*, núm. 91, año VIII, octubre.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, J.L. (2010), «El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía/nuevas prácticas de escritura y de lectura», *Literatura y lingüística*, núm. 21, págs. 45-54.
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2008), *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*, Barcelona, Anagrama.
- (2010), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.
- FERRARI, O. (2005), *En diálogo*, México D.F., Siglo XXI.
- FERREIRA DE CASSONE, F. (2002), «Roberto Arlt y Claridad», *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Argentina, núm. 32, págs. 49-66.
- FLORES, A. (1955), «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania*, XXXVIII, págs. 187-201.
- FONTAINE, A. (2009), «La firma de Borges», en DE TORO, A., ed. (2009).
- FORTEA, C. y PÉREZ, A., (1997), eds. HOFFMANN, E.T.A., *Opiniones del gato Murr*, Madrid, Cátedra.
- FOSTER, H., ed. (2002), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós,
- (2004), *Diseño y delito*, Madrid, Akal.
- FREUD, S. (2013), *Obras completas*, vol. xvii, Madrid, Amorrortu.
- GADAMER, H.G. (2007) [1960], *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GAMONEDA, A. (1997), *El libro de los venenos*, Madrid, Siruela.
- GARCÍA MORALES, A., coord., (2007), *Los museos de la poesía: antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, Alfar.
- GENETTE, G. (1964), «La littérature selon Borges», en *Cahiers de L'Herne*, 4, París, págs. 323-327.
- (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GHIANO, J.C., (1963), «Borges, antólogo de sí mismo», *Revista Iberoamericana*, vol. 29, págs. 67-87.

GÓMEZ DE LIAÑO, I., ed. (2001), *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela.

GÓMEZ ESPELOSÍN, F.L. *et al.* (1994), *Tierras fabulosos de la antigüedad*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.

GONZÁLEZ LANUZA, E. (1941), «J. L. Borges, Silvina Ocampo, A. Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica*», *Sur*, núm. 81, junio 1941, págs. 78-80.

GONZÁLEZ MATEOS, A. (1996), «Borges y Toledo: zoología fantástica», *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, núm. 1, págs.151-162.

GONZÁLEZ RUANO, C. (1946), *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili.

GUARNER, J.L., ed. (1969), *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona, Bruguera.

GUILLÉN, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.

GUZMÁN MONCADA, C. (2000), *De la selva al jardín. Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX*, México, UNAM.

HAHN, O., ed. (1997), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, México, Coyoacán.

- (1998), ed. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Santiago de Chile, Andrés Bello.

HADOT, P. (2010), *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Madrid, Siruela.

HUSSERL, E. (1999), *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Altaya.

IGLESIAS SANTOS, M., ed. (1999), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/ Libros.

IMPEY, O. y MACGREGOR, A., eds. (1985), *The Origins of Museums. The Cabinets of Curiosities in Sixteenth-Seventeenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon Press.

JACOB, C. (1981), «De l'art de compiler à la fabrication du merveilleux. Sur la paradoxographie grecque», *Laleis* 2, págs. 121-140.

JAKOB, M. (2010), *El jardín y la representación*, Madrid, Siruela.

- JAUSS, H.R. (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- JOSHI, S.T. (1990), *The Weird Tale*, Austin, University of Texas Press.
- (2001), *The Modern Weird Tale*, Jefferson, NC, McFarland.
  - (2012), *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction, Volume 2: The Twentieth and Twenty-first Centuries*, Hornsea, UK, PS Publishing.
- JURADO, A. (1996), *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, EUDEBA.
- KANT, I. (2010), *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial.
- KRETZULESCO-QUARANTA, E. (2005), *Los jardines del sueño*, Madrid, Siruela.
- KRISTEVA, J. (1969), *Semiotiké*, París, Seuil.
- LACOUTURE, J. (1999), *Montaigne a caballo*, México D.F., FCE.
- LAFFORGUE, M., ed. (1999), *Antiborges*, Buenos Aires, Ediciones B.
- LAFUENTE, F.R., coord. (1990), *España en Borges*, Madrid, Ediciones El Arquero.
- LAGO CARBALLO, A. y GÓMEZ VILLEGAS, N., coords. (2006), *Un viaje de ida y vuelta la edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Madrid, Siruela.
- LARBAUD, V. (1936), *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Galimard.
- LARREA, M<sup>a</sup>. I. (2004), «Estrategias lectoras en el microcuento», *Estudios Filológicos*, núm. 39, septiembre, págs. 179-190.
- LEAL, L. (1967), «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, 153, julio-agosto 1967, 230-235.
- LEMARCHAND, M-J, ed. (2002), *Libros de maravillas*, Madrid, Siruela.
- LIRIA MONTAÑÉS, P. (1979), ed., DE MANDEVILLE, J., *Libro de las Maravillas del Mundo*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza.
- LLOPIS, ROGELIO, ed. (1968), *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, La Habana, UNEAC.
- LLOPIS, RAFAEL, ed. (1963), *Cuentos de terror*, Madrid, Taurus.
- (1969), ed., AA.VV., *Los mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza Editorial.
  - (1971), ed., LOVECRAFT, H.P., *Viajes al otro mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*, Madrid, Alianza Editorial.
  - (1973), ed. JAMES, M.R., *Trece cuentos de fantasmas*, Madrid, Alianza Editorial.
  - (1974), *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar.

- (1980), *El novísimo Algazife o Libro de las postrimerías*, Madrid, Hiperión.
  - (1981), ed. *Antología de cuentos de terror*, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial.
  - (1985), «El cuento de terror y el instinto de la muerte», en AA.VV., *Literatura fantástica* (1985), págs.93-103.
  - (2013), *Historia natural de los cuentos de miedo* (reedición ampliada en colaboración con FERNÁNDEZ ARELLANO, J.L., Madrid, Fuentetaja).
- LLOVET, J., CANER, R., MARTÍ, A., VIÑAS, D., (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.
- LÓPEZ DE ALBIADA, J.M. (2000), «De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada de poesía española», EN CHAMPEAU, G. Y LY, N., eds. (2000).
- LOUIS, A. (2001), «La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 49, núm. 2, págs. 409-437.
- LOVECRAFT, H.Ph. (2011), *El horror sobrenatural en la literatura*, Madrid, Valdemar.
- LUPI, A (1972), «La tassonomia del disordine nel *Manual de Zoología Fantástica*», *Studi di letteratura ispano-americana*, núm. 4, Milán, págs. 91-96.
- MALAXECHEVERRÍA, I., ed. (2008), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- MALRAUX, A. (1951), *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, Paris.
- MANCINI, A. (2003), *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma.
- MANGUEL, A. (2002), *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2004), *Con Borges*, Madrid, Alianza Editorial.
  - (2007), *La biblioteca de noche*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARÍAS, J. (2004), ed., AA.VV., *Cuentos únicos*, Madrid, Reino de Redonda.
- MARÍN TORRES, M.T. (2004), «Los visionarios de la gestión de la memoria artística», *Revista da Faculdade de Letras*, I série, vol. III, Porto, págs. 271-291.
- MARRERO HENRÍQUEZ, J.M. (2001), «El género de la disculpa», en PADORMO, E. Y SANTANA HENRÍQUEZ, G., eds. (2001).
- MARTÍNEZ, J.Mª. (2009), «Los motivos del fantasma: la relación de causalidad en el relato fantástico», *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 29, págs. 203-216.
- (2011), ed., *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra.

- MARTÍNEZ, T.E. (1998), «El canon argentino», en CELLA, S., ed. (1998).
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E. (2001), *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- MATAMORO, B. (1990), «Borges el traidor», en LAFUENTE, F.R., ed. (1990), págs. 113-123.
- MENTON, S. (1982), «Jorge Luis Borges, Magic Realist», *Hispanic Review*, 50, Autumn 1982, págs. 411-426.
- MOLINA FOIX, J.A., ed. (1996), *La Eva fantástica: cuentos fantásticos escritos por mujeres*, Madrid, Siruela.
- (2002), ed., AA.VV., *Los hombres-lobo*, Siruela, Madrid.
  - (2007), ed., AA.VV., *Álter ego. Cuentos de dobles. Una antología*, Madrid, Siruela.
  - (2008), ed., LEWIS, M.G., *El monje*, Madrid, Cátedra.
  - (2009), ed., JAMES, H., *Vuelta de tuerca*, Madrid, Cátedra.
  - (2012), ed., RADDCLIFFE, A., *El romance del bosque*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA PORRAS, J., ed. (2006), *Cuentos fantásticos de la España del Realismo*, Madrid, Cátedra.
- (2013), reseña de LLOPIS, R. (2013), en *Brumal*, vol. 1, núm. 2, otoño.
- NÚÑEZ, E. (1959), «Teoría y proceso de la antología», *Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre.
- OLLÉ, M. (2005), prólogo a KIDD, D., *Historias de Pekín*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- ONFRAY, M. (2007-2012), *Contrahistoria de la filosofía*, 6 vols., Barcelona, Anagrama.
- PADORMO, E. y SANTANA HENRÍQUEZ, G., eds. (2001), *La antología literaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme-Servicio de Publicaciones LPGC.
- PARKER, A. (1980), «Dimensiones del Renacimiento español», en RICO, F., ED. (1989).
- PARRY, R., ed. (2010), *Museums in a Digital Age*, Oxon, Routledge.
- PAULS, A. (2004), *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama.
- PÉREZ, A. (2007), ed. HOFFMANN, E.T.A., *Cuentos*, Madrid, Cátedra.
- PHILLIPS-LÓPEZ, D., ed. (2003), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra.

- PIMENTEL, J. (2003), *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons.
- POLLASTRI, L. (2010), «Los desafueros del coleccionista: microrrelato, antología y compilación», *Cuadernos CILHA*, vol. 11, núm. 2, Mendoza, julio/diciembre.
- POPKIN, R.H. (1983), *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México D.F., FCE.
- POPOVIČ, A. (1976), *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Department of Comparative Literature, University of Alberta.
- POZUELO YVANCOS, J.M<sup>a</sup>. (1995), *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme.
- POZUELO YVANCOS, J.M<sup>a</sup>. y ARADRA SÁNCHEZ, R.M<sup>a</sup>., eds. (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- PRAZ, M., (1988) [1972], *El pacto con la serpiente: paralipómenos de «La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica»*, México, FCE.
- (1999) [1930], *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.
- PRINCE, G. (1988), «The Disnarrated», *Style*, 22, 1, págs. 1-8.
- REVEL, J.F. (1989), *El conocimiento inútil*, Barcelona, Planeta.
- REVENGA, L., ed. (1986), *Borges*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- REYES, A. (1997), «Teoría de la antología», en *La experiencia literaria, Obras completas*, vol. XIV, México, FCE.
- RICO, F., ed. (1980), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica.
- RIFFATERRE, M. (1976), *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral.
- RIPELLINO, A.M. (2003), *Praga mágica*, Barcelona, Seix Barral.
- ROAS, D. (2001), ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- (2002), *Hoffmann en España. Recepciones e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.
  - (2006), *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel.
  - (2010), ed., *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco/Libros.
  - (2011), *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma.

RODRÍGUEZ, J. (2008), «El libro más caro del mundo», Buenos Aires, *La Nación*, 31 de agosto de 2008.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1976), *Borges: hacia una lectura poética*, Madrid, Guadarrama.

- (1976a), «Borges: una teoría de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, abril-junio, págs. 177-189.
- (1978), «Borges, lector del barroco español», en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, págs. 453-469.
- (1987), *Borges, una biografía literaria*, México, FCE.

ROQUÉ, G. (2002), «El museo portátil de Duchamp», en *Luna Córnea*, núm. 23, México.

ROSASTO, L. y ÁLVAREZ, G., eds. (2010), *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

RUBIO TOVAR, J. (1986), *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid, Taurus.

RUIZ CASANOVA, J.F. (2007), *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.

SAID, E. (2002), *Orientalismo*, Madrid, Debate.

SADAUNE, S. (2012), *Le fantastique au Moyen Âge*, Rennes, Editions Ouest-France.

SAÍTTA, S., ed. (2004), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé.

SALAS, H. (1999), *Borges, una biografía*, Buenos Aires, Planeta.

SALAZAR ANGLADA, A. (2007), «La “Ecclesia visibilis” del canónigo Borges. Historia personal de un canon», en GARCÍA MORALES (2007), págs. 287-295.

SALINAS, P. (1983), «Antologías de poesía española», con motivo de ALLISON PEERS, E. (1983), *A critical Anthology of Spanish Poetry* (1948), en *Ensayos completos*, vol. III, Madrid, Taurus, págs. 115-120.

SANTOS UNAMUNO, E. (1996), «Borges en Italia: perfil de una recepción», *Culture*, Annali dell'Istituto di Lingue della facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli studi di Milano, [www.club.it](http://www.club.it)

- SARLO, B. (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1929 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2007), *Borges, un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI.
- SAVATER, F. (1983), *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza Editorial.
- SIMPKINS, S. (1995), «Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin America Literature», en PARKINSON ZAMORA L. y FARIS, W.B., eds. (1995), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham&London, págs. 145-162.
- SIRUELA, J. (2010), *El mundo bajo los párpados*, Gerona, Atalanta.
- (2014), ed., *Antología universal del relato fantástico*, Gerona, Atalanta.
- SULLÀ, E., ed. (1998), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros.
- SUMMERS, M. (1937), *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, Nueva York, Russell&Russell.
- TARNAS, R. (2008), *La pasión de la mente occidental*, Gerona, Atalanta.
- TARRÍO VARRELA, A. (1998), *Diccionario de termos literarios*, Santiago, Xunta de Galicia.
- TODOROV, T. (1981), *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, París, Seuil.
- (1982) [1970] *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- TOULMIN, S. (2001), *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, Barcelona, Península.
- (2003), *Regreso a la razón*, Barcelona, Península.
- VACCARO, A. (2005), *Borges, una biografía en imágenes*, Buenos Aires, Ediciones B.
- VALÉRY, P. (1960), «Le problème des musées», en *Oeuvres*, Hytier, J., ed., París.
- VAX, L. (1973) [1969], *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, EUDEBA.
- VÁZQUEZ, M.E. (1997), «Una rareza borgeana», Buenos Aires, *La Nación, Suplemento Cultural*, 17 de diciembre de 1997.
- (1999), *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.
  - (1999a), *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Vergara Editor.
- VIÑAS PIQUER, D. (2007), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- VON BUTTLAR, A. (1993), *Jardines del Romanticismo y el Clasicismo. El jardín paisajista*, Madrid, Nerea.
- WEINBERGER, E. (2012), *Las cataratas*, Barcelona, Duomo Ediciones.



- (2010), *Algo elemental*, Gerona, Atalanta.

WOODALL, J. (1998), *La vida de Jorge Luis Borges: el hombre en el espejo del libro*, Barcelona, Gedisa.

YELIN, J. (2009), «El bestiario inhumano. Sobre el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero», en LÓPEZ PELLISA. T. y MORENO SERRANO, F.A., eds. (2009), *Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid), Madrid, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid , págs. 745-751.

ZANGARA, I., ed. (1995), *Borges en Revista Multicolor*, Madrid, Club Internacional del Libro.

ZAVALA, L. (2000), «Seis propuestas para la minificción», *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, núm. 1.

ZHANG HUA (2001), *Relación de las cosas del mundo*, Madrid, Trotta.