
El arte de inquietar: el pseudoensayo de Borges

MACIEJ ZIĘTARA

*No se puede excluir la **danza**, bajo todas sus formas, de una **educación refinada**: saber bailar con los pies, con las ideas, con las palabras. ¿Todavía cabe decir que es necesario saber bailar con la **pluma**: que hay que aprender a **escribir**?
(Friedrich Nietzsche, *Ocaso de los ídolos*)*

La narrativa de Borges ha estado siempre en el centro de la preocupación crítica. No obstante, el ensayo no ha merecido ningún trabajo monográfico. El propósito del siguiente estudio es interpretar el territorio de la obra borgeana donde el cuento se cruza con el ensayo².

El problema clave es el llamado pseudoensayo. Al publicar el tomo de "ejercicios de la prosa narrativa" - *Historia universal de la infamia*-, Borges se atreve a inventar, uniendo piezas heterogéneas de su biblioteca mental. Surgen sus primeras ficciones que después llamará "pseudoensayos". Introduce, o saca a relucir, un nuevo tipo del cuento.

El problema, tengo que subrayar, no es tipológico. No me propongo extraer las definiciones del "ensayo" o del "pseudoensayo" borgeanos. Borges nunca trató de formar una poética normativa; los géneros son, según él, *comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de la*

literatura fantástica o de realismo (P. 51)³. Trazar limitaciones entre las dos formas sería cometer un pecado contra la naturaleza misma del texto borgeano.

En el pensamiento postestructuralista la noción del género deja de ser válida. Clifford Geertz prefiere hablar de los "géneros turbios". Una de sus especies son las *fantasías barrocas presentadas con una seriedad mortal como observaciones empíricas* (Borges, Barthelme) (Geertz 1990: 113). Según Geertz, la mezcla de los géneros literarios y discursivos no es sólo *una corrección del mapa cultural... El cambio se refiere a las reglas mismas de construir el mapa. Algo cambió en nuestro modo de pensar en el pensar* (Geertz 1990: 114).

La nueva "conciencia genérica" tiene su origen en la literatura modernista: en Joyce, Nabokov, Musil, Broch, etc. La opinión expresada por Paul Valéry, repetida por Derrida, de que la filosofía es una especie de literatura, es un concepto fundamental en Borges. El autor de *El informe de Brodie* disuelve la barrera entre ficción y no-ficción, entra en una tierra nueva. Allí las discusiones tipológicas resultan inútiles. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Nueva refutación del tiempo", un cuento y un ensayo, atestiguan la misma perplejidad del yo que trata de ordenar el mundo. El discurso borgeano sobre la literatura -es decir, el mundo-, se traslada a la ficción. La ficcionalización del ensayo o, bien, la ensayización del cuento, es análoga a la visión de la realidad de Borges. Mi fin se cifra en examinar el propósito, la "ideología" del "género turbio" creado por Borges. Borges se sirve de la forma del pseudoensayo para plantear sus ideas estéticas. El segundo propósito del autor de *El Aleph* sería el de contaminar la realidad con la ficción. Finalmente, anulando las barreras entre

El arte de inquietar...

ficción y no-ficción, Borges pone en duda el valor epistemológico del discurso "serio" sobre la realidad, desde la crítica literaria y la filosofía, hasta la ciencia. Los intentos de conocer el mundo son falibles. La crítica de la ciencia, expresada por Kuhn, Feyerabend, Foucault, tiene en Borges a un "precursor" importante.

El contexto de la reflexión sobre el pseudoensayo será, por supuesto, el ensayo borgeano *sensu stricto*.

Este estudio pretende situarse más cerca del ensayo que del texto puramente académico. Las pretensiones científicas de la crítica literaria han sido desmistificadas; el crítico no puede fingir ser un sujeto transparente, que describe la obra literaria como si describiera un triángulo; el *pluralis majestatis* ha sido cambiado por el *yo* del ensayista, con su educación, historia, sexo, idiosincrasias. La posición del metalenguaje no es posible, no existe una perspectiva desde fuera, es decir, desde ninguna parte. Jonathan Culler en su ya clásico libro observa que la autoridad metalingüística del crítico se basa sobre todo en los comentarios metalingüísticos del propio autor, extraídos del texto (Culler 1983: 199). Por consiguiente, es muy dudosa: el crítico finge estar fuera del texto, pero, en realidad, crea una especie de glosa al texto mismo. Imaginemos una novela que continuara la trama de otra; los críticos, en la mayoría de los casos, siguen el argumento del texto comentado.

En cuanto al método "científico" usado en este trabajo, me nutro de los conceptos que **en este momento** considero adecuados para el análisis de la obra borgeana⁴. Más que un tratado, quiero crear algo que se parezca a una danza en torno a la obra de Borges.

Maciej Zięta

Este texto se compone de dos partes. La primera comprende un análisis de dos cuentos de Borges: "Pierre Menard, el autor del Quijote" y "Tres versiones de Judas". Estos pseudoensayos exponen ideas fundamentales en la estética borgeana: el concepto de la "lectura como escritura"⁶ y la idea de asombro estético.

En la segunda parte me concentro en las consecuencias filosóficas que lleva consigo la táctica de inquietar.

1. Reseñas apócrificas

En el siguiente análisis de los pseudoensayos borgeanos no me propongo investigar fuentes apócrifas de Borges lo cual sería un trabajo, indudablemente, tedioso e infinito. Como observó Michel Berveiller, no somos capaces de probar la *inexistencia* de los autores imaginarios (Berveiller 1973: 59). Pretendo ver "Pierre Menard, el autor del Quijote" como un cuento esencial para la poética borgeana. "Tres versiones de Judas" lleva implícito el problema del "hecho estético". La obra borgeana se mueve en un espacio intertextual que no podemos menospreciar, aunque su reconstrucción sea, desde luego, imposible (lo que demuestra el trabajo benedictino de Berveiller). Por ello, serán frecuentes las referencias a los autores de algún modo afines a Borges.

Notas a "Pierre Menard, el autor del Quijote"

El cuento sobre Pierre Menard, acaso el más famoso de Borges, muchas veces ha sido interpretado como una parodia (Gutiérrez Girardot 1959: 71;

El arte de inquietar...

Rodríguez Monegal 1987: 301). Rodríguez Monegal observa que Borges se sirve de la forma de una nota para burlarse de la vida literaria "afrancesada" de Buenos Aires. El cuento puede ser leído también como una autoparodia; propongo esta lectura no sólo para buscar una interpretación *interesante*. Escribiendo "Pierre Menard", Borges ya era autor de un tomo de cuentos, tres de poemas y seis de ensayos. Se encontraba en un momento oportuno para hacer una especie de autocrítica.

En la reseña de *Introduction a la Poétique* de Paul Valéry, Borges comenta dos conceptos de la literatura del escritor francés. Uno concibe la literatura como un hecho lingüístico, *una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje* (T.C. 241). Otro señala que *las obras del espíritu sólo existen en acto, y que ese acto, y que ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador* (T.C. 242). Borges observa que esas definiciones se contradicen: la permutación de los signos es agotable, mientras que el número de posibles lecturas es infinito. Luego pasa a un corto análisis de una frase cervantina:

¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!

Cuando lo redactaron, vive Dios era interjección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirían así:

¡Vieran lo que me asombra este aparato!

o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo - amigo de Cervantes - ha sabido corregirle las pruebas" (T.C. 242).

En otro lugar, el autor de *El Aleph* reseña un libro dedicado a la filosofía presocrática. Nota que el

sentido verdadero del pensamiento griego es "acaso irrecuperable", pero queda enriquecido por las obras posteriores: *Así, Heráclito de Efeso, que 'comprendemos' a través de Bergson o de William James; así Parménides, en cuya lectura intervienen - 'anacrónicamente, absurdamente' - recuerdos de Spinoza o de Francis Bradley* (T.C. 233).

La teoría de la "lectura como escritura" (o, bien, escritura como lectura) ya está en esas reseñas de "El Hogar"; "Pierre Menard" y *Otras inquisiciones* la desarrollan plenamente. Podemos imaginarnos la literatura como obra del espíritu, o de "un solo hombre", repite Borges tras Emerson y Valéry. La noción de autoridad es prescindible⁶. Cada escritor teje su texto de otros textos, se inscribe en el texto del otro. No hay un texto de origen, no hay tampoco un texto finalizado: cada texto se abre a la infinitud de interpretaciones. Borges sugiere que la traducción no tiene que ser peor que el "original", es quizás más interesante ya que revela mejor los problemas estéticos:

*"Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente peor al borrador H - ya que no puede haber sino borradores. **El concepto del texto definitivo, no corresponde sino a la religión o al cansancio**"* (P. 163; el énfasis es mío).

Pierre Menard cumple con este concepto de un modo impecable⁷.

Rodríguez Monegal notó que Herbert Quain y Pierre Menard eran máscaras de Borges (Rodríguez Monegal 1987: 326). Representan una figura de *homme de lettres*, del "mártir literario", cuyo arquetipo es Flaubert, *el primer Adán de una especie nueva: la del*

El arte de inquietar...

hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir (D. 123). El destino de Flaubert fue compartido por Mallarmé, Moore, Henry James, Joyce (D. 127).

La mención de Mallarmé es especialmente significativa. Borges seguramente conocía los ensayos de Paul Valéry sobre el simbolista francés. Mallarmé aparece allí como creador de la "literatura difícil". Rechaza todo lo que pudiera asociarse con la distracción en el arte. El propósito de la literatura no es el de entretener al lector: Mallarmé exige cierta competencia literaria, escribe para unos cuantos elegidos para quienes leer significa pensar, descifrar el texto.

Borges en su práctica literaria parece conservar tanto el principio de la competencia, como el concepto del texto como enigma. Incluye en la "obra visible" de Menard algunos de sus temas favoritos. El poeta apócrifo es autor de "una monografía sobre el *Ars magna generalis*" (F.49), conocemos un ensayo borgeano dedicado a Raimundo Lulio⁹. Menard y Borges escriben sobre la paradoja de Aquiles y la tortuga. A la obra de Menard pertenece "una transposición en alejandrinos" (F. 50) del *Cementerio marino* de Valéry; Borges tradujo este poema al español.

Finalmente, el propósito de reescribir el *Quijote* está enraizado en la praxis literaria de Borges. La segunda parte de *Historia universal de la infamia*, "Etcétera", comprende fragmentos heterogéneos traducidos o reescritos por Borges: *En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector* (H.U. 7-8).

A pesar de los intentos bona fide de los críticos,

esas piezas son más bien chistes personales que obras literarias. Lo admitió el mismo Borges en el *Prólogo* a la edición de 1954: *Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias* (H.U. 10). La mayoría de las reescrituras no contiene interpolaciones que realmente enriquezcan el texto. La "tergiversación" más interesante aparece en "La cámara de las estatuas", un cuento que procede de *Libro de las 1001 Noches*: entre los tesoros encontrados por el rey-usurpador hay un libro blanco, indescifrable a pesar de su "clara escritura": una anticipación del "libro de arena".

Borges, siguiendo a los escépticos, no trata de resolver los problemas planteados: el texto debe contener un concepto y su refutación, como una de las obras de Pierre Menard: *Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación* (F. 49.). En otro lugar, presenta su "nueva refutación del tiempo", demostrando su carácter poético -el de una paradoja- ya en el título, que refuta la refutación.

En el caso de Borges no tenemos que ver con afirmaciones y refutaciones, sino, más bien, con una constante ambigüedad. El aspecto paródico del texto no cuestiona la importancia de la concepción de la lectura como escritura; no obstante, muestra sus limitaciones. En el texto de "Pierre Menard" se pueden leer futuros experimentos de la prosa postmoderna, el dominio de la metaficción que acaba por ser tediosa. Borges se daba cuenta de los peligros que lleva consigo el vanguardismo, el deseo insaciable de *modernizar*, la fe

El arte de inquietar...

en el desarrollo del arte: *Hablar de experimentos literarios es hablar de ejercicios que han fracasado más o menos brillante, como las Soledades de Góngora o la obra de Joyce (P. 171)*¹⁰.

Historia universal de la infamia era precisamente un "juego irresponsable" que necesitaba toda una teoría para ser justificado. En *Crónicas de Bustos Domecq*, un libro escrito con Bioy Casares, Borges ridiculizó varios conceptos de una literatura que llega a sus límites. Muchos años después surgieron novelas no menos extrañas que estas invenciones.

"Una fantasía cristológica"

"Tres versiones de Judas" es quizás el pseudoensayo más logrado de Borges, el que mejor imita la forma del ensayo literario; privado del procedimiento fantástico (que estaba presente en "Pierre Ménard"), el cuento puede perfectamente fingir ser un texto asertivo¹¹.

Jaime Alazraki, en un vasto análisis del cuento, se concentra en el problema del panteísmo. La apócrifa erudición, el "canjeo de lo ficticio con lo real" sirve para confundir al lector, *hasta forzarlo a aceptar lo falso como verdadero, hasta impedirle definir la identidad de las cosas y hacerle sentir que todo puede ser todo, como Runeberg es Basílides y Judas, Jesús* (Alazraki 1968: 69).

Otro comentador del cuento, Rodríguez Monegal, nota que el mecanismo del "Tema del traidor y del héroe" -"la inversión de funciones entre mártir y traidor, héroe y villano"-, rige también otros dos cuentos de *Ficciones*, "La forma de la espada" y "Tres versiones

de Judas". *Borges sugiere que el héroe es tan villano como el villano es héroe. Son dos lados del mismo personaje: el hombre* (Rodríguez Monegal 1987: 346). Huelga decir que "El indigno", cuento de *El informe de Brodie*, es una transposición de la historia de Judas. El narrador, Santiago Fischbein, habla sobre su antigua amistad con "un compadrito del barrio", Francisco Ferrari. Santiago admira a Ferrari, pero se considera indigno de esta amistad: *El hecho es que Francisco Ferrari, el osado, el fuerte, sintió amistad por mí, el despreciable. Yo sentí que se había equivocado y que yo no era digno de esa amistad* (I.B. 33). Santiago denuncia a Ferrari para hacerle un héroe; se sacrifica, cometiendo el delito más infame según la ética del orillero. *Días después, me dijeron que Ferrari trató de huir, pero que un balazo bastó. Los diarios, por supuesto, lo convirtieron en el héroe que acaso nunca fue y que yo había soñado* (I.B. 36).

Santiago se resigna a la infamia como Judas en las dos primeras interpretaciones de Runeberg. "El indigno" se mueve en el espacio intertextual (o, mejor dicho, autotextual¹²) marcado por *Ficciones*.

Borges sugiere que Nils Runeberg, en los tiempos de Basíides, *hubiera dirigido, con singular pasión intelectual uno de los conventículos gnósticos* (F. 175). Dicho sea con otras palabras, Runeberg aparece erróneamente a principios del siglo XX en vez del pleno siglo II. Borges utiliza uno de sus artefactos favoritos: una imagen, un concepto que se refleja en las obras de distintas épocas o culturas. La teología siniestra de Runeberg está muy cerca de la doctrina de los cainitas. Según Hervé Masson, los cainitas *predicaban que el Ser Supremo está por encima del Demiurgo, creador del*

El arte de inquietar...

mundo. Caín era hijo de este Dios Supremo; Abel, hijo del Demiurgo-Creador. Por consiguiente la secta adoraba a Caín. Los cainitas enseñaban también que Judas alcanzó la capacidad de predecir el futuro y traicionó a Jesucristo porque adivinó que así sería mejor para el futuro del hombre. (...) El Evangelio de Judas era uno de los libros sagrados de la secta. Por esta razón los cainitas eran a veces llamados judaitas (Masson 1993: 158). La interpretación de la traición es metafísica, no política, como en De Quincey; Runeberg sigue esta pista.

Borges coloca a su héroe en Suecia. Como dice en una conferencia dedicada a Swedenborg, Escandinavia siempre ha sido una tierra de irrealidad: *los vikingos descubren America varios siglos antes de Colón y no pasa nada. El arte de la novela se inventa en Islanda y con la saga y la invención no cunde... El pensamiento de Swedenborg hubiera debido renovar la iglesia en todas partes del mundo, pero pertenece a este destino escandinavo que es como un sueño (B.O. 65). La acción de Swedenborg fue frustrada como la de Runeberg: En vano propusieron esa revelación las librerías de Estocolmo y de Lund. Los incrédulos la consideraron, a priori, un insípido y laborioso juego teológico; los teólogos la desdeñaron (F. 181). El destino de Runeberg repite el de Swedenborg. Hay más similitudes: ambas teologías son herejes, tienen el poder de asombrar.*

En *Ficciones* aparecen referencias a dos modelos más directos de Runeberg: Pedro Palacios (Almafuerte) y León Bloy.

La característica de Almafuerte en *Prólogos* es casi igual a la de Nils Runeberg: *Almafuerte debió*

Maciej Ziętara

desempeñarse en una época adversa. A principios de la era cristiana, en la Asia Menor o en Alejandría, hubiera sido un heresiarca, un soñador de arcanas redenciones y un tejedor de fórmulas mágicas; en plena barbarie, un profeta de pastores y de guerreros, un Antonio Conselheiro, un Mahoma; en plena civilización, un Butler o un Nietzsche. El destino le deparó los suburbios de la provincia de Buenos Aires (P. 15). La segunda interpretación de Runeberg alude a la obra de Almafuerte: Almafuerte, para compadecer enteramente, hubiera querido ser tan oscuro como el ciego, tan inútil como el tullido y - ¿por qué no? - tan infame como el infame (P. 14).

En el *Prólogo* a "Artificios" Borges indica "el remoto influjo" de León Bloy sobre su "fantasía cristológica". Este influjo se refiere tanto a la doctrina, como a la vida de Runeberg. Bloy, rechazado por los teólogos, dedica su vida a crear una obra despreciada por el mundo literario de la época. Vuelve obsesivamente a la conjetura sobre el carácter jeroglífico del mundo, interpreta la famosa cita de San Pablo: *Per speculum in aenigmate, dice San Pablo. Vemos todas las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etc. Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra (...)* Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos al revés, en un espejo (O.I. 122). Bloy está convencido de que los misterios de la fe le han sido revelados; entre otros, el enigma de la Cruz: *Yo solo en el mundo he podido decir, o saber, que ese signo de dolor y de ignominia es la figura más expresiva del Espíritu Santo* (Bloy 1945: 124).

Como el Judas borgeano, Bloy se cree un ser

El arte de inquietar...

despreciable, quiere ser desgraciado: *Es evidente que un pobre ser humano... debía ser para sí su mismo mayor enemigo, su propio verdugo* (Bloy 1945: 129). La teología de Bloy provoca el "horror metafísico" que para Borges es una de las principales fuentes del hecho estético. La última versión de Judas es el Evangelio leído al revés, una "lectura errónea" de la Escritura.

Las ideas más caras para el autor de *El Aleph* se rigen por la regla de inversión, revuelven el orden de nuestro conocimiento. Borges se interesa por las doctrinas que llegan a sus límites, asumen las consecuencias del cierto modo de pensar. Por ello, se remite a Berkeley y no a Locke, a Bloy y no a Maritain. "Tres versiones de Judas" presentan una "tergiversación" del dogma de Cristo. La tercera concepción es "monstruosa": Dios se encarnó en el traidor. Parece que para Borges lo "monstruoso" equivale a lo "asombroso", estético. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" leemos:

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 (F. 23-24).

La filosofía y la teología superan a los prodigios de Wells, Poe o *El libro de las mil y una noches*. Borges deplora la omisión en su antología de la literatura fantástica de *los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley* (D. 145-146). En otro lugar, compara dos conceptos de la inmortalidad:

Existe otra solución, la de la trasmigración de las almas, ciertamente más poética y más

interesante que la otra, la de seguir siendo quienes somos y recordando lo que fuimos; lo cual es un tema pobre, digo yo (B.O. 31; el énfasis es mío).

El texto quizás crucial para el concepto del "hecho estético" son "Las *kennigar*". Borges afirma que las *kennigar*, metáforas de las sagas islandesas, parecen ineficaces para nosotros, pero "ejercieron algún día su profesión de asombro" (H.E. 65). Presenta una "vindicación final":

*El signo pierna del omóplato es raro, pero no es menos raro del brazo del hombre. Concebirlo como una vana pierna que proyectan las sisas de los chalecos y que se deshilachan en cinco dedos de penosa largura, es intuir su rareza fundamental. Las *kennigar* nos dictan el asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente* (H.E. 67; el énfasis es mío).

El asombro, aun mediante una imagen "horrorosa", interrumpe nuestro modo de concebir el mundo¹³. Emil Volek ve en la "estética de asombro" borgeana la búsqueda de una nueva trascendencia (Volek 1984). El hecho estético produce una especie de epifanía, una "inminencia de una revelación que no se produce" (O.I. 12). Una de esas epifanías es el sentimiento de la inmortalidad en "Sentirse en la muerte" (I.A.); otra, la de los prodigiosos sueños de Kublai Khan y Coleridge. El asombro es inherente a la experiencia estética. Las maravillas que Borges compila e inventa han de desequilibrar al lector, llevarlo a las tierras movedizas de la perplejidad. En el capítulo siguiente intentaré caracterizar esa "táctica de

El arte de inquietar...

inquietar" borgeana cuyo propósito es cuestionar la posibilidad de una descripción "adecuada" del mundo.

2. El juego de apariencias

Do not set the least value on what I do, or at least discredit on what I do not, as if I pretended to settle anything as false or true.

I unsettle all things.

*Ralph Waldo Emerson*¹⁴

La ambigüedad es una riqueza
(*Ficciones*)

En el *Prólogo a Evaristo Carriego* Borges declara que su libro sobre el poeta porteño será "menos documental que imaginativo" (O.C. 101), es decir, será una especie de ficción. No sabremos nunca cómo era Evaristo Carriego, lo único que podemos hacer es imaginar su figura, creando así otro personaje literario. Este es precisamente el mecanismo de la ensayística borgeana: los textos sobre León Bloy, Paul Valéry, Nathaniel Hawthorne no difieren esencialmente de los pseudoensayos. Unos y otros sirven para el autocomentario. El autor de *Ficciones* es de alguna manera Carriego, cuando teje sus ensayos, cuentos y versos dedicados al arrabal; es Pierre Menard, tergiversando otros textos a través de toda su obra, en un diálogo *inagotable* con diferentes tradiciones literarias; es Herbert Quain, exponiendo en "El jardín de los senderos que se bifurcan" el concepto del libro infinito.

1. La anti-erudición

Fue Emir Rodríguez Monegal quien recordó un ensayo de Borges, "La fruición literaria", que plantea el concepto de la crítica en Borges (Rodríguez Monegal 1987: 193), un concepto indudablemente radical y anárquico en los años veinte. Borges propone un análisis de la metáfora: "El incendio, con feroces mandíbulas devora el campo". No somos capaces de formular juicios estéticos sin saber quién es el autor de la metáfora. Si la locución fue creada por un poeta vanguardista, es banal y hasta vulgar; si procede de la poesía china o siamesa, es encantadora; pronunciada por el testigo de un incendio, "mitológica y vigorosísima" (I.A. 106). Finalmente, Borges llega a una última conjetura:

Supongamos que me revelan que el padre de esa figuración es Esquilo y que estuvo en lengua de Prometeo (y así es la verdad) y que el arrestado Titan, amarrado a un precipicio de rocas por la Fuerza y por la Violencia, ministros duros, se la dijo al Océano, caballero anciano que vino a visitar su calamidad en coche con alas. Entonces la sentencia me parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su origen. Haré como el lector, que sin duda ha suspendido su juicio, hasta cerciorarse bien cuya era la frase (I.A. 106).

El arte de inquietar...

La crítica no es capaz de juzgar: lo único que puede es presentar las impresiones del yo. Rodríguez Monegal observa que de este texto surge la poética de la lectura como escritura de "Pierre Menard". Según Genette, este vertiginoso modelo de la crítica *no es lo contrario de nuestra crítica positiva, es nada más que su hipérbole* (Genette en: Alazraki 1976: 207). Sin embargo, la crítica menardiana es solamente un primer elemento de su estrategia de inquietar. El mismo propósito tienen las fuentes apócrifas de *Historia universal de la infamia*, las notas desconcertantes de los pseudoensayos, que llevaron a Nodier Lucio y Lydia Revello a calificar "Examen de la obra de Herbert Quain", "La secta del Fénix" y "Tres versiones de Judas" como ensayos¹⁵. En prólogos y epílogos, Borges muchas veces descubre algunos de sus préstamos, ocultando al mismo tiempo otros, quizás más importantes¹⁶.

Borges quiere demostrar también la inutilidad del discurso histórico. El historiador está siempre en la situación de Averroes que comenta la "Poética" de Aristóteles sin intuir qué es el teatro¹⁷. Llega a una invención, a una "lectura errónea":

Aristú (Aristóteles) denomina tragedias a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario (A. 103).

Averroes inventa una teoría de la tragedia, Borges inventa a Averroes: *Sentí que Averroes,*

Maciej Ziętara

queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios (A. 104). El historiador llega a ser novelista, tejedor de milagros. En el Prólogo a Páginas de historia y de autobiografía de Gibbon, Borges observa: Al cabo del tiempo, el historiador se convierte en historia y no sólo nos importa saber cómo era el campamento de Atila sino cómo podía imaginárselo un caballero del siglo XVIII. Épocas hubo en que se leían las páginas de Plinio en busca de precisiones; hoy las leemos en busca de maravillas. y ese cambio no ha vulnerado la fortuna de Plinio (P. 74).

Ya he aludido a la ambigüedad de la narrativa y de la ensayística borgeana, donde León Bloy se confunde con Nils Runeberg. La lectura de los ensayos y los pseudoensayos deja un sentimiento de inquietud: ello se debe seguramente a un constante juego de fingida seriedad y burla. Borges es concebido a veces como "poeta-doctus", poeta-erudito. A mi juicio éste es un mito creado por algunos de los críticos.

En su ensayística, Borges aparece como un *amateur* de los juegos literarios y filosóficos. Recordemos el principio de la "Nueva refutación del tiempo":

Publicada al promediar el siglo XVIII, esta refutación (o su nombre) perduraría en las bibliografías de Hume y acaso hubiera merecido una línea de Huxley o de Kemp Smith. Publicada en 1947 - después de Bergson-, es la anacrónica

El arte de inquietar...

reductio ad absurdum de un sistema pretérito o, lo que es peor, el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica (O.I. 170; el énfasis es mío).

Borges no sobreestima sus juegos con la tradición. El uso especial que hace de la erudición es otro modo de desconcertar, acaso el más importante; es un intento de demostrar la imposibilidad de la erudición en sí misma. Vamos a ver, pues, cómo funciona la cita dentro de la prosa borgeana.

Según Stefan Morawski, la cita tiene tres funciones básicas (Morawski 1970):

1. La invocación a una autoridad: aparece en los discursos que han conservado la misma estructura durante mucho tiempo (sermones, obras de los padres de la Iglesia, etc).

2. La función erudita: consiste en presentar las ideas del autor comentado.

2.1. La función estimulante-ampliadora: una especie de función erudita: la cita sirve para desarrollar la argumentación del investigador, es un instrumento de su propio discurso.

3. La función ornamental: su propósito no es informar fielmente sobre las ideas del autor comentado; la cita muchas veces está desprendida del contexto, como ocurre en el caso de los epígrafes. El nuevo contexto enriquece la cita, le da un sabor especial. La cita ornamental puede ser llamada "estética".

Como ya he dicho, la noción de autoridad resulta vacía para Borges. Gutiérrez Girardot observa: *Borges no invoca autoridades, ni la cita significa elogio, ni*

pretende dar testimonio de un saber (Gutiérrez Girardot 1959: 78). Según Michael L. Hall, el método de yuxtaponer citas contadictorias para disolver el estatus de la autoridad, viene de Bacon; es tan antiguo como el ensayo¹⁸. Creo que es lícito pensar que la cita en la ensayística borgeana adquiere a veces la función erudita, no se reduce a la del adorno. El repaso veloz de las doctrinas de Berkeley, Schopenhauer y Hume de "Nueva refutación del tiempo", aun siendo incompleto, no es infiel, no falsea los sistemas. Tiene también la función "estimulante-ampliadora", ya que sirve para el concepto idealista del propio Borges. Sin embargo, no podemos resistir la impresión de que el propósito borgeano no es "serio", lo que ya indica el título oximorónico del ensayo.

Indudablemente, la cita aparece también en la función ornamental, especialmente en los epígrafes. En ciertos ensayos y, sobre todo, en los pseudoensayos, la erudición sobrepasa los límites de lo erudito y lo ornamental. La cita se mueve en un espacio pseudoerudito, yuxtapone varias tradiciones (el Occidente, el Oriente, el Islam, el judaísmo, las sagas...), pero debajo de estos juegos no hay ningún orden "profundo". Es como si un niño hojeara una enciclopedia. La "tergiversación" llega a ser el principio de la cita:

*Ha observado Novalis Nada más poético que las transiciones y las mezclas heterogéneas.(...) La mera yuxtaposición de dos piezas (con sus diversos climas, procederes, connotaciones) puede lograr una virtud que no logran esas piezas aisladas. Por lo demás: **copiar un párrafo de un libro, mostrarlo sólo, ya es deformarlo sutilmente. Esa deformación puede ser***

El arte de inquietar...

preciosa (T.C. 219; el énfasis es mío).

Sylvia Molloy ve en la erudición borgeana "el horror de lo continuo, soslayado por el placer de interpolación" (Molloy 1979: 178). Las citas luchan contra el desarrollo lineal del texto. Borges es totalmente antisistemático. Su ensayo carece de centro: todo son periferias, digresiones, notas dentro de otras notas.

En los pseudoensayos la erudición llega a ser todavía más exuberante y miscelánea. En "Tres versiones de Judas" va desde Basílides y de Quincey hasta Euclides de Cunha y Almafuerte¹⁸, intercalando unas voces apócrifas. Las cuatro páginas de "La secta del Fenix" cuentan con referencias y 'fuentes' no menos asombrosas: Herodoto, *Saturnales*, Flavio Josefo, Gregorovius, Miklosich, Urmann, Buber, Hazlitt, Juan Francisco Amaro, Du Cange, John of the Rood. ¿Quién de los lectores será capaz de evocar "una página demasiado famosa" de Franz von Miklosich? La inclusión de los filólogos -Miklosich, Du Cange y, de algún modo, también Herodoto-, debe crear la impresión de que leemos un artículo enciclopédico fundado en las fuentes. Sin embargo, el mismo lector no es capaz de reconocer a Miklosich y a Amaro²⁰. Los nombres están aquí no para ser reconocidos, sino para incrementar el caos (o un orden aparente) de la enumeración, son meros significantes, palabras desprendidas del significado. La erudición se convierte en una anti-erudición que socava los principios del discurso "serio". El pseudoensayo culmina con una cita de San Juan de la Cruz, enmascarado bajo el nombre cómico de "John of the Rood". El enigmático rito de la Secta es la cópula; el texto borgeano va desde una

fingida seriedad hasta dar una vuelta carnavalesca y llegar dialécticamente a un nivel más elevado, a lo serio (el mismo mecanismo mueve "Pierre Menard"). Rodríguez Monegal asegura que "La Secta del Fénix" es uno de los pocos textos borgeanos que, de un modo escondido, tratan de lo sexual (Rodríguez Monegal 1976: 71-78). La sexualidad es para Borges algo repugnante, extraño y vulgar:

El Secreto es sagrado pero no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y clandestino y los adeptos no hablan de él. No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran, o, mejor dicho, que inevitablemente lo aluden (...). He merecido en tres continentes la amistad de muchos devotos del Fénix; me consta que el secreto, al principio, les pareció baladí, penoso, vulgar y (lo que es aún más extraño) increíble. No se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos (F. 192-193).

La erudición se convierte en un terreno de "chistes privados", pierde su función informativa. Pero la crítica borgeana va más lejos: se dirige a la filosofía y la ciencia.

Borges confronta varias "conjeturas", provoca un choque entre varias citas, no llegando nunca a una afirmación; lo hemos visto en la polémica sobre el símbolo y la alegoría. En "El sueño de Coleridge" pregunta "¿Qué explicación preferimos?" Las categorías

El arte de inquietar...

de verdad y error no caben en el modelo de la "inquisición" borgeana²¹. Como Emerson, Borges *trastorna, socava* todas las cosas. Lo que sí puede "arriesgar" son *suposiciones, paradojas, sospechas, conjeturas*: "*Arriesgo esta paradoja: el más ilustre de los avernos literarios, el dolente regno de la Comedia, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces*" (O.I. 135-136).

2. Borges, el compilador de metáforas

Comentando las refutaciones de la paradoja de Aquiles y la tortuga, Borges evoca a Bertrand Russell: *Arriba, por eliminación, a la única refutación que conozco, a la única de inspiración condigna del original, virtud que la estética de la inteligencia está reclamando. Es la formulada por Russell* (D. 99-100; el énfasis es mío). El verdadero origen de las matemáticas y de la filosofía, sugiere Borges, no está en el razonamiento, sino en la inspiración²². La filosofía no puede decirnos más sobre el mundo, sobre nuestro destino en el mundo, que la poesía o los sueños. En "Avatares de tortuga", una cita de Novalis concluye las divagaciones en torno a la paradoja zenoniana que, según Borges, confirma el carácter alucinatorio de la realidad, "nos extraña del mundo": *El mayor hechicero* (escribe memorablemente Novalis) *sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso? Yo conjeturo que así es* (D. 116).

En "La duración del Infierno" Borges cuenta su propio sueño, una versión más del infierno:

En esta página de mera noticia puedo comunicar también la de un sueño. Soñé que salía de otro -populoso de cataclismos y de tumultos- y que me despertaba en una pieza irreconocible. (...) Pensé con miedo, ¿Dónde estoy? y comprendí que no lo sabía. Pensé ¿Quién soy? y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando (D. 87-88).

De ahí viene la práctica de ordenar distintos conceptos como si fueran *avatares* de una sola idea. "diversas entonaciones" de una metáfora. En "El idioma analítico de John Wilkins" Borges presenta una taxonomía de los animales según una enciclopedia china:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que, de lejos, parecen moscas (O.I. 104-105).

El arte de inquietar...

Para Borges la taxonomía china no es más arbitraria que cualquier otra descripción del mundo: equivale al caos. Simboliza la ciencia en total, los intentos de describir el mundo, destinados al fracaso. *No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. (...) Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra* (O.I. 105). El ideal inalcanzable de la ciencia es el mapa borgeano que ocupa el terreno que representa (H.U.). Inútilmente tratamos de acercarnos al Saber.

Cabe observar que la idea de la "historia universal como historia de unas cuantas metáforas" resuena en la filosofía de la ciencia y en el pensamiento postmoderno. Según Mary Hesse, las revoluciones científicas son "redescripciones metafóricas" de la naturaleza, no penetran en lo intrínseco de las cosas (Rorty 1991: 16). La ciencia física o biológica no está más cerca de las "cosas en sí mismas" que la crítica de la cultura, argumenta Richard Rorty. Los descubrimientos científicos son instrumentos que describen el mundo mejor que cualquier instrumento antiguo. El científico es, en este sentido, creador de metáforas, como el poeta. Sin embargo, según Rorty, no hay "eternas metáforas": las metáforas se literalizan, los vocabularios están cambiados por otros, más útiles, aunque no más adecuados. El propósito del filósofo es comparar diferentes vocabularios: *El mundo no nos ofrece ningún criterio de elección entre alternativas metáforas... podemos sólo comparar lenguas y metáforas consigo mismas, no con algo fuera de la lengua, llamado 'hecho'* (Rorty 1991: 20).

Borges intuye esta táctica, cuando compara distintas metáforas, optando por la más bonita o interesante. Se resigna al único arte del incrédulo: la interpolación, el juego con otros textos. Este juego **no es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar** (H.U. 11; el énfasis es mío). Borges propone una relectura de la tradición occidental, una relectura irónica, que pone entre comillas nociones como "verdad", "autoridad", "yo"²³. Descree de lo "profundo", se desliza por la superficie; el "escepticismo esencial" lo protege de las utopías. Rechaza el papel del filósofo, del intelectual comprometido, del escritor-moralista. Prefiere la posición del ironista que compila y compara citas. Como señaló Roland Barthes, la compilación es una especie de la crítica (Barthes 1972: 137).

Notas:

1. Nietzsche 1980: 110 (si no se señala otra cosa, la traducción se mía - M.Z.).

2. Este texto comprende los fragmentos claves de la tesis de licenciatura escrita bajo la dirección del doctor Janusz Wojcieszak y defendida en la Cátedra de Estudios Ibéricos de la Universidad de Varsovia en junio de 1994.

3. Abreviaturas empleadas:

I.A.: *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, M. Gleizer, 1928.

D.: *Discusión* (primera edición 1932). Madrid, Alianza, 1991.

H.U.: *Historia universal de la infamia* (1935). Madrid ,

El arte de inquietar...

Alianza, 1991.

H.E.: *Historia de la eternidad* (1936). Madrid, Alianza, 1989.

F.: *Ficciones* (1944). Madrid, Alianza, 1990.

A.: *El Aleph* (1949). Madrid, Alianza, 1982.

O.I.: *Otras inquisiciones* (1952). Madrid, Alianza, 1981.

I.B.: *El informe de Brodie* (1970). Madrid, Alianza, 1993.

O.C.: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

P.: *Prólogos (con un prólogo de prólogos)*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1975.

B.O.: *Borges oral*. Madrid, Bruguera, 1980.

T.C.: *Textos cautivos*. Barcelona, Tusquets, 1986.

R.: *Las ratas*. *Sur* 1944, 111.

4. Esta intuición coincide con las propuestas metodológicas de Linda Hutcheon, una crítica de la metaficción: "*The critic too is freed from the restrictions of any single methodology by the fact, emphasized throughout this study, that metafiction embodies within itself its own critical frame of reference as part of its theme and often its form. (...) Self-interpreting texts imply the amalgamation of the functions of reader, writer and critic in the single and demanding experience of reading*" (Hutcheon 1984: 152; el énfasis es mío).

5. La noción es de Rodríguez Monegal: véase "El lector como escritor" en: Rodríguez Monegal (1976).

6. Gerard Genette, el autor de esta línea interpretativa de Borges, observa: *Para Borges, como para Valéry, el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público, y vive sólo de sus innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura. (...) Cada libro renace en cada lectura y la historia literaria es al menos tanto la historia de las maneras o las razones de leer, como la de las maneras de escribir o de los objetos de escritura.* ("La utopía literaria", en: Alazraki 1976: 208).

7. Véase el excelente estudio de Rodríguez Monegal "El lector como escritor", en: Rodríguez Monegal (1976).

Maciej Ziętara

8. Véase: Paul Valéry, "List o Stefanie Mallarmé", "Stefan Mallarmé", "Mawiałem czasem do Stefana Mallarmé", en: Valéry (1971).
9. "La máquina de pensar de Raimundo Lulio", en *Textos cautivos*.
10. En la reseña de *Las ratas* de José Bianco Borges enumera tres géneros de la novela argentina actual: la novela "psicológica", la "patriótica" y el tercer género que *"niega el principio de la identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia: no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor"* (R. 78: el énfasis es mío).
11. Véase también: Alazraki 1968: 67-68; George Steiner, "Los tigres en el espejo", en: Alazraki 1976.
12. La noción es de Lucien Dallenbach, véase Lebkowska (1991: 27).
13. Ello tiene algo en común con el concepto de Szklowski, donde el procedimiento de **"extrañar"** sirve para destruir la percepción automática de las cosas. El proceso perceptivo del arte es más lento, más difícil. El arte existe, pues, para "devolver la impresión de la vida, sentir las cosas, volver una piedra pétrea" (Szklowski 1986: 17).
14. El conocimiento de esta cita lo debo a Robert Atwan, "Ecstasy & Eloquence", en: Butrym (1989: 114).
15. En la bibliografía de 1961. Véase: Alazraki (1968: 229).
16. Ronald Christ notó esta estrategia borgeana con respecto a de Quincey: "Borges' referential allusions, especially those which indicate a borrowing or a 'debt', seldom tell the whole story. They point us in the right direction, but as to real information, they are apt to ignore more than they avow" (Christ 1969: 154). Verbigracia, Borges oculta el origen de "La secta del Fénix": el ensayo "Secret Societies" de de Quincey.

El arte de inquietar...

17. Compare la crítica de la historia de filosofía de Leszek Kołakowski: *Gdyby istniała wiarygodna metoda historycznego wyjaśniania kultury, moglibyśmy używać jej jako narzędzia prognozy. Móc wyjaśnić to, co się stało, to móc przewidzieć to, co się nie stało jeszcze, inaczej słowo 'wyjaśnić' nie ma tego sensu, jaki mu się zwyczajnie przypisuje. (...) Ktokolwiek pretenduje do tego, iż potrafi wyjaśnić poszczególne zjawiska z dziejów powieści albo muzyki, może udowodnić sprawność swojej metody tylko w ten sposób, że napisze powieść lub utwór muzyczny, który jeszcze nie istnieje, lecz będzie jutro stworzony przez kogoś innego. Można bez obawy założyć, że geniusz ten, jeśli się pojawi, nie będzie nikim innym, aniżeli wszechwiedzącym Bogiem.* ("Fabula mundi i nos Kleopatry", en: Kołakowski 1982: 70-71).

18. Hall nota que una de las cualidades del ensayo desde su origen era *the subversion of received opinion and even of accepted rational processes of thought, or at least of the deductive process which depends on established authority for its major premises and axioms. In fact, commonplace books collected conflicting and even contradictory passages from the ancient authorities, a practice which Bacon recommends in his De Augmentis Scientiarum and often employs in his essays.* ("The Emergence of the Essay and the Idea of Discovery", en: Butrym 1989: 80).

19. George Steiner pregunta: *¿Quién pondría en duda la veracidad de las Tres versiones de Judas una vez que Borges nos asegura que Nils Runeberg... publicó en 1909 Den hemlige Fralsaren pero no conocía un libro de Euclides da Cunha (el lector inmediatamente exclama: Os sertoes) donde se afirma que para el heresiarca de Canudos, Antonio Conselheiro, la virtud era casi una impiedad?* ("Los tigres en el espejo", en: Alazraki 1976: 242).

20. No he intentado averiguar si es un ideólogo de criollismo real o un personaje borgeano.

21. Véase una aguda observación de Gutiérrez Girardot: *Las narraciones de Borges están montadas en gran parte sobre la conjetura y ello quiere indicar la fragilidad del poderoso conocimiento humano o la incertidumbre de la evidente realidad, o,*

Maciej Ziętara

mejor, ello quiere subrayar que el conocimiento y la realidad son, esencialmente, conjeturales. Conjetura es, empero, algo diferente de la duda. Aquélla se mueve en la única certidumbre de que la verdad es inalcanzable, y quizá inexistente, y que los únicos predicados posibles de las cosas son conjeturas; la duda, en cambio, supone la posibilidad de una solución y de su propia superación (Gutiérrez Girardot 1959: 115).

22. Esta idea renace en la postmodernidad norteamericana. John Barth declara: *Trato la ciencia de tal manera como lo entendía Coleridge, quien atendía a las conferencias de sir Humphrey Dary que era un gran químico; recurro a la ciencia para multiplicar mi riqueza de metáforas.* (Maciej Świerkocki, "Ocalić powieść, rozmowa z Johnem Barthem", en *Literatura na Świecie* n° 3, marzo de 1992).

23. Compare el concepto de la estretgeia borgeana de Alberto Giordano: *Como el escritor judío, como el escritor irlandés que actúan dentro de una cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial, el escritor argentino puede, por su situación, apropiarse de toda la tradición europea, no para venerarla, no para someterse a ella, sino más bien para manejar sus temas y sus procedimientos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.* (Cueto y Giordano 1988: 6-7).

Bibliografía consultada:

- Aizenberg, Edna (compiladora)
1990 *Borges and His Successors, The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. University of Missouri Press: Columbia.
- Alazraki, Jaime
1968 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. (Temas- Estilo)*. Gredos: Madrid.
- Alazraki, Jaime (compilador)
1976 *Jorge Luis Borges, antología de estudios críticos de varios autores*. Taurus: Madrid.
- Barthes, Roland
1972 "Krytyka i prawda". En *Współczesna teoria badań literackich zagranicą*, H. Markiewicz (comp.), t. II, pp. 115-137. Wydawnictwo Literackie: Kraków.
- Berveiller, Michel
1973 *Le cosmopolitisme de J.L. Borges*. Université de Lille III: Lille.
- Bloy, León
1945 *Páginas escogidas*. Biblioteca Zig-Zag: Santiago de Chile.
- Butrym, Alexander J. (compilador)
1989 *Essay on the Essay. Redefining the Genre*. The University of Georgia Press: Athens.
- Christ, Ronald J.
1969 *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. New York University Press: New York.
- Cueto, Sergio y Alberto Giordano
1988 *Borges y Bioy Casares ensayistas*. Ediciones Paradoxa: Rosario.

Maciej Ziętara

Culler, Jonathan

1983 *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Routledge and Kegan Paul: London, Melbourne and Henley.

Geertz, Clifford

1990 "O gatunkach zmaconych". *Teksty Drugie* 2: 113-130.

Gutiérrez Girardot, Rafael

1959 *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Insula: Madrid.

Hutcheon, Linda

1984 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen: New York and London.

Kořakowski, Leszek

1982 *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*. Aneks: Londyn.

Łebkowska, Anna

1991 *Fikcja jako rzeczywistość*. Universitas: Kraków.

Masson, Hervé

1993 *Słownik herezji w Kościele katolickim*. Książnica: Katowice.

Molloy, Sylvia

1979 *Las letras de Borges*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

Morawski, Stefan

1970 "The Basic Functions of Quotation". *Sign, Language, Culture*. Mouton: Hague.

Nietzsche, Friedrich

1980 *Samtliche Werke*, Band 6, München.

Rodríguez Monegal, Emir

1976 *Borges: hacia una lectura poética*. Guadarrama: Madrid.

El arte de inquietar...

Rodríguez Monegal, Emir

1987 *Borges: una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica: México.

Rorty, Richard

1990 *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge University Press: Cambridge.

Stark, John O.

1974 *The literature of exhaustion: Borges, Nabokov and Barth*. Duke University Press: Durham, N.C.

Szklowski, Wiktor

1986 "Sztuka jako chwyt". En *Teoria badań literackich zagranicą*, t. II, S. Skwarczyńska (comp.), pp. 10-26. Wydawnictwo Literackie: Kraków.

Valéry, Paul

1971 *Etyka nova*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Volek, Emil

1984 *Cuatro claves para la realidad*. Gredos: Madrid.

Streszczenie

Tematem artykułu jest pseudoesej Jorge Luisa Borgesa - opowiadanie wykorzystujące ramy eseju ("Trzy wersje Judasza", "Sekta Feniksa" i inne). Borges tworzy nową formę, która kwestionuje zasadność podziału na fikcję i nie-fikcję. Właśnie w pseudoesejach autor Alefa wypowiada najcelniej swoje koncepcje estetyczne i światopoglądowe. "Pierre Menard, autor Don Kichota" przedstawia ideę "lektury jako pisania", projekt w pełni uświadomionego pisarstwa intertekstualnego. Opowiadanie o francuskim symboliście ma wszakże wszelkie cechy autoparodii: Menard jest maską Borgesa, autora reescrituras (fragmentów "przepisanych na nowo") z Powszechnej historii nikczemności. Projektując pewną wizję literatury, Borges wskazuje zarazem jej ograniczenia. "Trzy wersje Judasza" pozwalają na interpretację borgesowskiej koncepcji "estetycznego zdumienia". "Błędne odczytanie" Pisma przez Nilsa Runeberga doprowadza do stworzenia "straszliwej" teologii, w której Judasz staje się wcielonym Bogiem. To, co monstrualne, zaskakujące, zawrotne, ma dla Borgesa wartość estetyczną, przerywa automatyczną percepcję świata. W artykule próbuję także udowodnić, iż erudycja borgesowska przekracza tradycyjne funkcje cytatu. Staje się antyerudycją, terenem "prywatnych żartów", traci funkcję informacyjną czy estetyczną. Końcowy fragment tekstu dotyczy borgesowskiej koncepcji historii idei. Borges zestawia z sobą idee w taki sposób, jak gdyby były one "różnymi intonacjami" jednej metafory. Kryterium borgesowskich kompilacji nie jest prawda i fałsz, ale wartość estetyczna idei. Poprzez parodię, antyerudycję i specyficzną rozumianą historię idei Borges podważa prawomocność dyskursu "serio" o rzeczywistości. Kwestionuje możliwość stworzenia "adekwatnego" opisu świata.