

# Jorge Luis Borges: géneros menores y canon para adultos

MARIANO GARCÍA

*Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
ardeo2@gmail.com  
Buenos Aires – Argentina*

Recibido: 15 de febrero de 2020 – Aceptado: 20 de marzo de 2020

**Resumen:** A través de su relación con la literatura de género, Borges logró reformular un campo de lectura en el que editoriales consideradas serias desconfiaban de los entonces llamados géneros menores, continuando así con un programa ya presente en el modernismo y las vanguardias históricas, aunque con la tarea añadida de adaptar este programa a un contexto excéntrico. A su vez, Borges establece una relación crítica con estos géneros a la hora de hacerlos funcionar en la alta cultura, como lo demuestran sus incursiones en la literatura fantástica y el policial en paralelo con la publicación de sendas antologías y la codirección de la colección *El Séptimo Círculo*, todo lo cual ayudó a configurar un lector modelo apto para dialogar con diversos cánones.

**Palabras clave:** Borges – Literatura fantástica – Literatura Policial – Canon – Género

## Jorge Luis Borges: Minor Genres and Canon for Adults

**Abstract:** Through his relation with genre literature, Borges was able to reformulate a field of reading in which publishing houses that considered themselves serious mistrusted the so-called minor genres, carrying on a program already present in Modernism and Avant-garde but for the extra task of adapting that program to an eccentric context. At the same time, Borges establishes a critical relation with those genres when he makes them work with high culture, as it follows from his own dealings with fantastic literature and detective stories, alongside with the publication of anthologies of each genre, as well as the co-direction of the collection *El Séptimo Círculo*. All this helped in the configuration of an ideal reader able to confront different canons.

**Keywords:** Borges – Fantastic Literature – Detective Novel – Canon – Genre

## Modernismo, vanguardia e industria cultural

La reivindicación de los así llamados –y evidentemente hoy mal llamados– géneros menores, así como de la cultura popular, no solo pauta la transición del siglo XIX al XX sino que se anuncia como uno de los cambios más evidentes del modernismo al posmodernismo, donde, arrinconada por la industria cultural, la idea de alta cultura muestra algunas fisuras y comienza a revelar que nunca hubo una pureza esencial e intrínseca en sus dominios. Es cierto que el modernismo del hemisferio norte ostenta sin falsos pudores puntuales inmersiones en lo popular cuando Henry James o Joseph Conrad publican novelas por entregas, cuando Joyce utiliza el discurso de la novela rosa en uno de los pastiches de su *Ulysses* o cuando prestigiosos poetas como Cecil Day Lewis publican novelas policiales bajo seudónimo. Es igualmente cierto que tanto en el decadentismo y simbolismo francés como en su derivación en el modernismo latinoamericano se frecuenta el terror y vertientes análogas de lo que Mario Praz (1966) caracterizó como romanticismo negro. Pero hay algo que va más allá de estos diálogos inexorables y previsibles y es el cambio radical que sufre lo que Andreas Huyssen (2002) llama “la gran división”, es decir el discurso que insiste en la distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. Este cambio de enfoque viene respaldado por algunas novedades del flamante siglo: a través de la tecnología, la radio y el cine reescriben para sus respectivos formatos las viejas estructuras del folletín, deudoras a su vez de un tipo de novela más abstracta y alegórica que realista, el *romance* (Frye 1992), las del melodrama, género teatral surgido en las postrimerías de la Revolución Francesa, emparentado con la pantomima y el *romance* (Brooks 1995) pero también el género de aventuras, el terror y en no pocos casos, el *fantastique*. Esto no impide que los medios masivos sirvan a su vez para difundir muestras del arte con mayúscula, como la transmisión radial de *Parsifal* de Richard Wagner el 27 de agosto de 1920 desde la azotea del teatro Coliseo de Buenos Aires, singular elección para un primer programa de entretenimiento, o las adaptaciones radiales y cinematográficas de clásicos decimonónicos.

Puesto que “tanto el modernismo como la vanguardia definieron siempre su identidad en relación con dos fenómenos culturales: la alta cultura tradicional y burguesa (especialmente las tradiciones del idealismo romántico y del realismo ilustrado) y también la cultura popular y vernácula y su transformación en la moderna cultura de masas comercial” (Huyssen 8), el papel de las vanguardias resulta asimismo fundamental en el uso político que hace de los géneros menores, uso equidistante del feroz ataque a lo que considera formas de arte aburguesadas, rígidas, pomposas y falsas. Podemos considerar por un lado las novelitas eróticas que Apollinaire publica sin firma o con seudónimo (*Mirely*, *Les Onze mil verges*, *Les Exploits d'un jeune Don Juan*) y por otro el espanto de André Breton ante la ópera (Leiris 1939) o su ataque al recién fallecido Anatole France durante sus exequias (Breton 1995). Las vanguardias históricas reescriben el canon a través de un aspecto subjetivo como el gusto, pero también otro más objetivo: la querencia por formas de arte que exhiben triunfalmente su autotelismo y que se desentienden de categorías burguesas como finalidad, organicidad, la obra de

arte convertida en tabernáculo sagrado separado de la vida –autonomía que en su origen sirvió para liberar al arte del yugo de la Iglesia y el Estado–, etc. (Bürger 2010). No es casual que la novela, como producto de los siglos en que las formas de vida burguesa alcanzan su apogeo, sea en general rechazada o bien radicalmente reformulada por las vanguardias. Basta con pensar en *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico, en *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, en las novelas-collage de Max Ernst o en las derivas inciertas de *Nadja*, *Les Vases communicants* o *L’Amour fou* del propio Breton.<sup>1</sup>

### Los inicios de Borges: del vanguardismo al clasicismo

El contacto de Jorge Luis Borges con la vanguardia se produce, como se sabe, durante la larga estancia europea de su adolescencia. Algunos artículos tempranos dan cuenta de su interés por el expresionismo alemán, así como por el movimiento Dada gestado en Zúrich (C. García 2019), pero es sin duda el contacto con el ultraísmo, primero en Sevilla y luego en Madrid, la experiencia vanguardista más cercana y de consecuencias más directas no solo para él mismo sino para el grupo de poetas argentinos que se sumarían a la aventura con las revistas *Prisma* o *Martín Fierro*. Sin embargo, para la publicación de su primer libro de poesía, *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges ya ha tomado cierta distancia de las premisas ultraístas y parece decidido a demostrar una personalidad propia al margen de las defenestraciones y bromas grupales de los martinfierristas. La transición de un fetiche ultraísta como el prisma a uno más personal pero más obvio como el espejo, objeto que convirtió en una de sus firmas y en uno de los símbolos exclusivos de su poética pero también de su figura de autor (M. García 2019b; Cruz Duarte 2019), se constituye como emblema de este alejamiento y posterior cuestionamiento de los procedimientos vanguardistas así como de su entrada en un modo clásico que ya no abandonará, entendiendo por clásico un estilo depurado con estricta dosificación de artificios retóricos (Curtius 247-274), cierta configuración proporcionada entre las partes y el todo así como un criterio general simétrico (Panofsky 71ss), o la manifestación del genio individual a través de modalidades como la sensatez, la salud y la universalidad (Kermode 17).<sup>2</sup> Naturalmente, muchos aspectos de la obra de Borges trascienden o ironizan sobre cierta idea de lo clásico, si bien dicha superación parte necesariamente de esa base para operar la deconstrucción, como lo ejemplifica de manera insuperable “Pierre Menard, autor del

---

<sup>1</sup> Roussel puede considerarse un vanguardista involuntario, ya que pese a contar con la viva admiración de Duchamp y los surrealistas, mantuvo una relación reservada y distante con ellos, en la que Michel Leiris oficiaba de mediador. Extrañamente en un escritor francés, Roussel no perteneció a ningún grupo o cenáculo sino que su labor fue siempre solitaria. Importa agregar aquí que el modelo y guía de Roussel es su idolatrado Jules Verne. Las novelas-collage de Ernst (*La femme 100 têtes*, *Rêve d’une fille qui voulut entrer au Carmel*; *Une semaine de bonté*) están constituidas por imágenes recortadas de folletines sentimentales baratos o bien con recortes de ilustraciones de Gustave Doré (quintaesencia del *Kitsch* burgués) para clásicos de la literatura universal como la Biblia, el *Orlando furioso*, el *Ancient Mariner* de Coleridge o la *Divina commedia*.

<sup>2</sup> “El clasicismo de Borges es innegable: cree en la permanencia de las formas y en la transhistoricidad de los temas de la literatura, sin dejar de defender una capacidad de innovar y de proponer variantes en el seno mismo de la tradición heredada, modificándola desde el interior [...]” (Premat 138, trad. mía).

*Quijote*". Además, aunque no siempre se lo tiene en cuenta, Borges incorpora tradiciones ajenas a Occidente –mediadas desde luego por traducciones– como las de Oriente medio y los países asiáticos, entre otras, ya que lo universal en él no se limita a la herencia europea. Su interés por las expresiones populares de culturas arcaicas o exóticas, como *Las mil y una noches* o las sagas nórdicas, influye sin duda en su narrativa, que como es bien sabido siempre manifestó un rechazo considerable a la novela, así como al movimiento que le dio la configuración más cercana a nosotros en sensibilidad: el romanticismo. Este último rasgo de impaciencia con la novela, podría decirse, lo comparte Borges con el surrealismo, si bien la escritura-deriva con la que el programa surrealista reemplaza la novela es para Borges un exhibicionismo vacío que él opone a “la buena tradición de la claridad” (Borges 1988: 27)<sup>3</sup> que encuentra en André Gide, otro autor moderno que utiliza muy notablemente la tradición grecolatina como base para plantear problemas contemporáneos.

Evidentemente, para Borges el terreno de la narrativa ha sido enfangado por la decantación psicologista de la novela, así como por las efusiones sentimentales que ha dejado la resaca romántica. La mejor cura que se le ocurre es la de la simplificación y la vuelta a cierta pureza de los orígenes. Algo de esto lo podrá encontrar en la tradición anglosajona de las vidas breves caracterizada por John Aubrey y llevada a paradigma de la sensibilidad simbolista por Marcel Schwob (un francés concentrado particularmente en las letras inglesas), que habrá de volcar en su primer experimento ficcional, *Historia universal de la infamia* (1935), texto que identifica los resortes narrativos con el “esquema biográfico” (Premat 101). Sin embargo, hay más cosas en este título, algunos de cuyos textos han ido madurando templados de manera directa por el gusto amplio de la *Revista Multicolor* de los sábados del diario *Crítica* (Louis 1997: 249-285). Uno de esos elementos es el de cierto espíritu aventurero y desafiadamente exotista que recorre sus páginas. De este modo, a partir de mediados de la década del treinta se harán frecuentes sus referencias a Wells, a Kipling y sobre todo a Stevenson, un autor especialmente ligado a los primeros tanteos narrativos y al que Borges debe muchos aspectos de su propia *ars narrativa* (Balderston 1982). El caso es que estos nombres, ninguno de ellos francés, eran considerados por el público argentino de entonces autores menores y para menores. Salvo por la excepción de Wells, además, se caracterizaban por cultivar no tanto la novela como el cuento, y recurrían a géneros asociados al entretenimiento superficial de la novela de aventuras, el más claro avatar del folletín decimonónico barato. Después de Dostoievski, de Flaubert, de Dickens, recuperar autores de esa clase parecía una provocación. Sin embargo, la novedad radica en que Borges esgrime esta provocación desde un lugar que progresivamente se revelará como una cátedra de la alta cultura. *Historia universal de la infamia*, de manera coherente con su publicación serial, aparece en la editorial Tor, empresa muy importante en su época

---

<sup>3</sup> En su prólogo a William James, Borges (1988: 126) identifica la claridad con la buena educación; elogiando el estilo de José Bianco como “invisible” (en Bianco 9), da a entender que el buen estilo es el que no se interpone entre el lector y la historia narrada. Nuevamente acuden las metáforas relacionadas con la emisión o refracción de la luz que retrotraen al problema básico de los prismas y los espejos relacionados con el estilo y la mimesis, cuya formulación temprana ya puede encontrarse en “Postulación de la realidad”.

que se esforzó en popularizar los títulos clásicos del canon (Cámpora 2017). Pero antes y durante ha publicado para la revista *Sur*, además de los ensayos de los tres libros descartados por él de sus obras completas, y un libro no precisamente accesible como *Discusión*.<sup>4</sup> De modo que los géneros populares aparecen en su obra dentro de un marco más amplio que implica la necesaria reflexión sobre dichos géneros. En palabras de Graciela Montaldo, Borges se mueve en espacios

[...] no de pares sino de un público extendido, con diversidad de formaciones culturales. [...] La voluntad de “traducción” del Borges de esa época es muy fuerte y tiene que ver no tanto con los contenidos de las traducciones sino, por el contrario, con las formas de establecer las relaciones con las diferencias (de la cultura nacional con las culturas extranjeras, de la cultura letrada con la cultura extendida de los medios) (Montaldo 1998: 11).

A partir de esa reflexión, Borges configurará un canon de géneros menores a través de operaciones muy concretas de lectura y de mercado que se reflejan sobre todo en antologías, ensayos, dirección de colecciones y entrevistas, modelando un gusto general a partir de su gusto particular –expresado muchas veces como verdad apodíctica sin concesiones– y discutiendo con los eventuales disidentes.

### En torno a la Antología de la literatura fantástica

En Borges se evidencia de manera nítida la relación contemporánea entre su ficción y las preocupaciones teóricas relativas a esta a través de ensayos, prólogos o reseñas. Así, la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) no solo señala un momento de afinidad vital y literaria con los recién casados Adolfo Bioy y Silvina Ocampo sino el claro derrotero fantástico que viene asumiendo su literatura desde el iniciático accidente de 1938. Por una estrategia que a primera vista desconcierta, el prólogo de esta antología está firmado por Bioy Casares, en tanto que Borges se reserva su propio manifiesto de lo fantástico para prologar *La invención de Morel* ese mismo año de 1940.

Las credenciales de la literatura fantástica no eran por entonces susceptibles de amplio prestigio literario,<sup>5</sup> si bien el propio Borges había preparado parte del terreno a través de sus reseñas para *El Hogar* comentando autores como lord Dunsany, Gustav Meyrink, David Garnett, Olaf Stapledon o H. G. Wells, pero sobre todo a Franz Kafka,

---

<sup>4</sup> Puede decirse que Borges se movió con soltura entre publicaciones de la alta cultura como la revista *Sur*, basada en revistas intelectuales del estilo de la *Nouvelle Revue Française* y *The Criterion* de T. S. Eliot (M. García 2019a: 983) y otras de difusión más amplia y menos exigentes como la *Revista multicolor* del influyente diario *Crítica* de Natalio Botana, pero también *El Hogar*, publicación destinada principalmente a un lectorado femenino de clase media. En estos últimos casos Borges sabía adaptar su pensamiento y erudición a formulaciones menos arduas que las habituales. El interés de Borges por llegar al gran público se mantendría en años posteriores en su buena disposición para dar entrevistas radiales, televisivas, etc.

<sup>5</sup> Cabe aclarar, sin embargo, que ya Holmberg a fines del siglo XIX había practicado el género así como traducido entre otros a Hoffmann y Poe en la Argentina. La figura de Holmberg sin embargo no llegó a alcanzar el lugar de Lugones, cuyas *Fuerzas extrañas* representan antes de Borges el gesto de un escritor consagrado y “elevado” que condesciende a tratar un género menor. Lugones, mas no Holmberg, figurará desde la primera edición de *ALF* con “Los caballos de Abdera”.

acaso el modelo más influyente y persistente de una escritura no comercial que recurre a elementos fantásticos. El mismo Kafka no era el clásico absoluto que consideramos hoy, aunque no tardaría en serlo gracias, entre otras cosas, a la efectiva combinación de alegoría y detalle realista que Borges recomendara para la ficción en “Postulación de la realidad”. En este ensayo, como se recordará, Borges opone la “expresividad” romántica a la “prosa invisible” clásica. Esta última confía en el lenguaje y se puede manifestar a través de tres posibilidades: la notificación general de los hechos que importan; el imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos; y por último el de la invención circunstancial, especie de síntesis perfeccionada del punto anterior. En esto puede verse la aspiración de Borges a un modelo transempírico (Abrams 36) en el que un detalle u objeto material sirve de soporte y trampolín a un mundo de ideas que serán accesibles solo al ojo de la mente, modelo al que él mismo recurrió varias veces a través de la antigua metáfora que plantea la interacción entre el Libro de la Vida y el Libro Divino (Curtius 302-347). De manera análoga, la naturaleza no puede ser entendida mediante la sola percepción sensorial sino a través del pensamiento, esto es, no puede ser sino leída (Blumenberg 52). La interacción entre ambos “libros” es circular y paradójica, puesto que el libro a priori se presenta como antinatural, pero es el que nos habilita para leer alegóricamente la naturaleza (Blumenberg 56-7).<sup>6</sup>

Si el realismo consiste, según la transitada imagen que termina acuñada en Stendhal, en colocar un espejo frente a la realidad, ese espejo, nos aconseja el doctor Johnson, debe ser selectivo, mostrando discriminación en lo que es decoroso imitar. Esto plantea el problema de lo general y lo particular que Borges abordaría en numerosas ocasiones, notablemente en “De las alegorías a las novelas”: si bien el modo clásico exige no apartarse demasiado de la naturaleza, exige asimismo el uso de lo particular y lo circunstancial en la expresión de lo general, de otro modo, el que no expresa particulares no expresa nada (Abrams 39). Un contemporáneo del doctor Johnson, Joseph Warton, se acerca bastante a la formulación borgeana del detalle circunstancial: “el uso, la fuerza y la excelencia de lenguaje consiste sin duda en plantear imágenes claras, completas y circunstanciales” (Abrams 41). Pero el detalle circunstancial en sí mismo propone un tipo de particularización que suele derivar en el “aislamiento diagramático” propio de emblemas, insignias, estandartes o talismanes que apartándose del realismo adensan las posibilidades alegóricas del relato (Fletcher 101), tal como lo demuestra, junto con Kafka, otra figura frecuentada por Borges para pensar lo general y lo particular, lo alegórico y lo fantástico: Nathanael Hawthorne. Repetimos entonces que los puntos dos y tres de “Postulación de la realidad” son solidarios en el sentido de que el detalle circunstancial en numerosas ocasiones tiende a la eficacia demónica y a la cratofanía o revelación de un poder oculto (Fletcher 87) que linda o directamente

---

<sup>6</sup> Algo de esto puede encontrarse en la manera que tiene el trascendentalismo de Emerson de considerar la naturaleza como tipo (dentro de la teoría de las *figurae*) de algo que pertenece a un reino superior, aunque en su caso esto no está mediado por una noción teológica sino que es la imaginación humana la facultad que lo descubre (Kermode 90-1). Esta teoría influyó fuertemente en la concepción de la ficción no realista de Hawthorne, tan apreciada por Borges.

franquea el terreno de lo fantástico. En el propio Borges el espejo, además de tematizar problemas de mimesis y representación, puede considerarse ese fetiche melancólico, real y a la vez fantasmático, que conecta el mundo sensible con otros niveles. En resumen, el posicionamiento de Borges ante lo fantástico surge de una reflexión sobre el realismo y sobre los modos y posibilidades de la mimesis, y es desde ese *a priori* teórico que propondrá un canon crítico de lo fantástico del que no están exentos los gustos y disgustos de carácter más personal.

Hay detrás de la *Antología de la literatura fantástica* una breve prehistoria que ilumina la naturaleza normativa que suele estructurar la presunta lectura hedónica y asistemática en Borges. En su repudiada *La estatua casera* (1936), Bioy Casares planteaba todavía un librito de ligero barniz vanguardista en sintonía con los relatos de *Viaje olvidado* que Silvina Ocampo publicaría al año siguiente, sin interferencias borgeanas visibles. Allí Bioy incorpora ingenuamente un sucinto manifiesto, “Sobre la técnica de los cuentos fantásticos”, donde entre otras cosas declara que los cuentos fantásticos sin explicación no carecen de méritos si entretienen, agregando algo confusamente que el fin no es entretener o gustar: esto desvía, pues el fin está “más allá” (Bioy 1936: 12-3). No queda demasiado claro entonces que Bioy rechace de plano las explicaciones, algo que su propia escritura confirmará a partir de *La invención de Morel* (1940), que se demora en una larga explicación final. Aunque con ostensible deferencia, Borges no esperó para corregir al balbuceante joven en una reseña que publica en *Sur*: Borges no cree que el tema de la explicación sea un problema moral (i.e. una estafa al lector), como lo plantea Bioy, sino estético: es una debilidad en la que caen los escritores fáciles que así revelan su falta de dominio técnico y de trabajo intelectual, defecto que termina achacando al propio libro de Bioy (Borges 1999: 130-1; Louis 2001: 412-3).

Cuatro años más tarde, con *La invención de Morel*, el estilo de Bioy se revela mucho menos titubeante y el prólogo que escribe Borges para esta novela manifiesta ahora sí un entendimiento mutuo y posiblemente varias lecciones aprendidas por parte del escritor vuelto a nacer. En este conocido prólogo Borges asume la defensa de la novela de peripecias frente a la novela psicológica, que considera con tendencia a lo informe, a lo burdamente paradójico y a lo desordenado. Otro grave pecado de la novela psicológica (este sí de orden moral) es pretender que un artificio verbal como cualquier otro sea un ejemplo de realismo. A la vaguedad “realista” opone el rigor de la invención y la aceptación honesta de la propia artificialidad (Borges 1975: 22-4). Por su parte, Bioy desarrolla una tesis aparentemente parecida para la *ALF* que, no obstante, como lo estudió Annick Louis (2001: 414-5), presenta varios problemas en su propuesta teórica y clasificatoria.<sup>7</sup>

Más allá de una evidencia obvia, como lo es la muy diversa concepción de la literatura fantástica que encarnan Ocampo, Bioy y Borges, lo cierto es que la *ALF* tuvo

---

<sup>7</sup> Asimismo Daniel Balderston, en su artículo sobre *ALF* opina que el prólogo de Bioy no es “su momento más brillante como ensayista” (2010: 91). En este trabajo Balderston insiste en la calidad “evangélica” de *ALF*, que se fue diluyendo con el tiempo, junto con el interés de los propios antólogos en lo fantástico, según se desprende de las ficciones de cada cual.

una recepción muy amplia que atravesó las fronteras de la Argentina e influyó no solo en generaciones posteriores sino en otros escritores latinoamericanos, sobre todo a partir de su segunda edición (1965) que incluye ahora relatos de los tres antologadores y una buena cantidad de textos que repiten y amplifican la propuesta inicial. Pero pese al encanto evidente de ciertas páginas, la heterodoxia de determinadas elecciones no pasó inadvertida a algunos especialistas en el tema, entre ellos Roger Caillois, que en carta a Victoria Ocampo del 7 de abril de 1941, no solo condena como detalle de mal gusto la inclusión del cuento de uno de los antologadores (“Tlön, Uqbar...”) sino la ausencia de escritores alemanes, país por excelencia del relato fantástico (Caillois excluye a Kafka en su condición de “judío y checo”). Tampoco le parece acertado que figure Swedenborg puesto que, en plan de incluir literatura fantástica involuntaria, habría que comenzar por la Biblia (en Louis 2001: 416-7). No será la primera vez que Caillois choque con Borges por este tipo de exclusiones, como veremos enseguida. La desconfianza de Borges a casi todos los románticos se manifiesta aquí en la omisión de nombres verdaderamente significativos para el género como Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Jean Paul Richter y sobre todo E.T.A. Hoffmann, autor que acaso por la psicología retorcida de sus personajes y la extravagancia enfermiza de algunas de sus invenciones parece haber desagradado especialmente a Borges, que nunca habría reconocido el influjo evidente de un cuento como “Das Majorat” en “The Fall of the House of Usher” o el menos evidente de “Das Fräulein von Scuderi” en los casos de Dupin.<sup>8</sup>

Tampoco el gótico es favorecido en la antología. Género nacido como tantas otras cosas en reacción al iluminismo, el gótico fue en su forma primigenia una aleación de la novela sentimental de Rousseau con los aspectos sádicos de la literatura libertina pero no cede ni siquiera se asoma a lo sobrenatural, al menos en el paradigma del género que representan las novelas de Ann Radcliffe, donde abundan sombras tenebrosas en espacios laberínticos que se resuelven en una explicación final perfectamente racional, aunque no necesariamente verosímil. El caso de otro clásico del género como *The Monk* de Matthew Gregory Lewis plantea aspectos demoniacos y presencias sobrenaturales que abren la vía del *roman frénétique*, con asumido regodeo en aspectos materiales bajos y grotescos mas no de matices positivos y liberadores; en suma, no el grotesco bajtiniano sino más bien un grotesco kayseriano, hecho de cavilaciones turbias y trágicas. Como puede imaginarse, nada de esto era susceptible de alentar la admiración de Borges, aunque hay que concederle que los excesivos trucos de la novela gótica, en particular la de Radcliffe, pecan de torpeza, a lo que se suman una escasa maestría técnica y sobre todo una amplificación monstruosa de la trama que solo puede deparar repeticiones cada vez más huecas hasta llegar a un final casi siempre insatisfactorio. Muy distinto es el caso de la admirable de *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, un pastor de ganado amigo de Walter Scott y de William Wordsworth que Borges parece no haber conocido pero que demuestra que el

---

<sup>8</sup> Hablo solo de Borges porque considero que Bioy en esto lo sigue de manera acrítica. La presencia y la impronta de Silvina Ocampo en la antología es algo incierta. Bioy Casares ni siquiera la menciona al hablar de la antología en sus *Memorias* (1994) y tampoco en su *Borges* (2006).



género gótico, como cualquier otro, es capaz de producir especímenes brillantes.<sup>9</sup> Como sea, lo que queda claro es que el modo de la novela gótica se acerca peligrosamente a la denostada novela psicologista, a la que agrega por lo general demasiadas trampas para el lector, y como tal queda descartada. Si hay una tradición de la literatura fantástica en la que se inscribe Borges con sus cuentos a partir de *Ficciones*, esta es la tradición prestigiosa a la que pertenecen Hawthorne, Poe o Henry James, y no tanto la tradición “bastarda” que puede representar Arthur Machen, el sarcástico Ambrose Bierce o el perturbado H. P. Lovecraft.<sup>10</sup> De hecho, los antólogos de *ALF* reconocieron haberse orientado en gran medida según las reseñas del prestigioso *Times Literary Supplement*, garantía de buen gusto y ortodoxia literaria que habría de guiar también la aventura de El Séptimo Círculo (Lafforgue y Rivera 123, 126).

Las décadas siguientes conocerían un asentamiento progresivo de la literatura fantástica, al punto de llegar a hacer olvidar su condición original de género menor, sumado a la práctica de esta modalidad por parte de nuevas generaciones así como un aporte teórico de índole más académica que los prólogos de Bioy y Borges: Louis Vax, el propio Caillois, Tsvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Irène Bessièrre, Rosemary Jackson o Mery Erdal Jordan, entre muchos otros, ofrecen pautas para caracterizar una modalidad escurridiza que sin duda amplía el horizonte que había propuesto Borges (y en menor medida Bioy y Ocampo) desde una perspectiva más asociada a la escritura en tanto forma que a la especificidad del género. A esto hay que agregar que Borges suele tener presente la negación de los géneros que plantea Croce en su *Estética* y que para él los géneros, que limitan la literatura a ser pensada solo desde el contenido, se relacionan más con la recepción que con la producción (Borges 1974: 747; Premat 130).

Tras el éxito y la enorme difusión de la *Antología de la literatura fantástica* se han ido sumando, desde luego, las críticas y la necesidad de reformular no solo el canon y las pautas teóricas sino la misma denominación del género. Así, tras haber sido equiparada o subsumida en el realismo mágico por Ángel Flores y en cierta medida por Anderson Imbert (Balderston 2010) María Negroni (en Casanova-Vizcaíno y Ordiz 1) afirma que gran parte de lo que se conoce como literatura fantástica en América Latina es en realidad literatura gótica, lo que permite ampliar el canon a escrituras tan diversas como Pizarnik, Felisberto Hernández o Silvina Ocampo. El problema de estas delimitaciones (el problema mismo de las antologías como praxis de un determinado género) es lo que dejan fuera. Se puede aceptar que el impulso principal de la *ALF* era destronar el molesto imperio del realismo en la literatura argentina (Casanova-Vizcaíno

---

<sup>9</sup> La novela de Hogg plantea, desde una sensibilidad gótica más que un escenario gótico, el tema del doble unido a la neurosis religiosa, aspectos ambos que habrían podido redimirla a los ojos de Borges.

<sup>10</sup> Machen es incorporado por Borges a la colección Biblioteca Personal con la novela episódica *The Three Impostors* y en el prólogo a esta elogia también *The Hill of Dreams*. Sin embargo en el *Borges* de Bioy (2006: 1197-8) los dos escritores lo critican ferozmente. Bierce es valorado sobre todo por su “An Occurrence at Owl Creek Bridge”, uno de los modelos técnicos del cuento “El sur”, pero no aparece en la *Antología*. Lovecraft es homenajeado en el relato “There are more things” de *El libro de arena*, pero más tarde, en entrevistas, Borges admitió haberse equivocado con el cuento y con el homenaje. En general, se observa en la última etapa de Borges un juicio más benévolo con figuras que no aceptó en su juventud y madurez, como lo demuestra la selección de su colección Biblioteca Personal (cf. *infra* “Conclusiones” y Borges 1988).

y Ordiz 2), pero del mismo modo habrá que conceder entonces que proponer reemplazar la literatura fantástica por el gótico responde a un movimiento similar (la resistencia a la inflación de un género), que en el camino desdibuja la especificidad del gótico al hacer ingresar en él tantas cosas que su capacidad de caracterización y clasificación termina paralizada.<sup>11</sup>

### En el círculo de los violentos

En cuanto al policial, se pueden encontrar similares prevenciones. Al igual que con la literatura fantástica, Borges ya venía comentando diversos aspectos del género a través de sus reseñas para las revistas *Sur* y *El Hogar* (Nicholas Blake, John Dickson Carr, Carter Dickson, Michael Innes, Eden Philpotts, Ellery Queen, Dorothy Sayers), privilegiando en general la vertiente inglesa y “educada” del género, conocida como novela-problema, frente a su desagrado por la rama *hard-boiled* estadounidense con sus detectives canallas y sus ambientes de bajos fondos. Sin embargo, Borges nunca aceptó a una representante tan conspicua del policial británico como Agatha Christie, salvo por la modélica *The Murder of Roger Ackroyd*, y no simpatizaba con el detective aristócrata de Dorothy Sayers, Lord Peter Wimsey, así como tampoco con las ingeniosas soluciones de esta escritora. Personalmente considero que el tipo de novela policial que Borges prefería coincide con la caracterización más bien teológica que hace del género el poeta W. H. Auden en su ensayo “La vicaría de la culpa” (2007: 175-191): el policial británico presenta el asesinato como la irrupción del mal en un contexto edénico que viene a perturbar, como la fuerza de un caos que amenaza con resquebrajar el orden establecido y armonioso de una comunidad, hasta que el descubrimiento del asesino expulsa ese mal y vuelve a poner las cosas en su sitio.<sup>12</sup> En autores como Chandler, Cain, Jim Thompson o Goodis, en cambio, no hay buenos y malos sino que todos los personajes se encuentran hundidos en podredumbre y cieno. Una vez más, Borges se resiste al realismo a secas y opta por las posibilidades ideales que permiten trascender el género, según él mismo lo pone en práctica en relatos como “La muerte y la brújula”, mas no así en la experiencia grotesco-satírica de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* (los otros títulos de Bustos Domecq no pertenecen al ámbito del policial). A su vez, la negación a ciertas vertientes sigue apegada a aspectos formales: la novela estadounidense, al margen de sus ambientes crapulosos, se presenta como “anárquica y frondosa, sin inversión de tiempo, ni construcción lógica, ni reconstitución de un acontecimiento pasado [...]. La emoción prima sobre la reflexión (Lafforgue y Rivera 127), frente a la construcción formal “clásica” del policial británico, de formas definidas y modales impecables.

El policial, como se sabe y se ha estudiado mucho, entre otras cosas a partir de Borges, es un modelo epistemológico y una alegoría de la lectura en la que se destaca el

---

<sup>11</sup> Cf. mi reseña al volumen *Latin American Gothic in Literature and Culture* (M. García 2020).

<sup>12</sup> Esta interacción cosmos/caos del policial es explicitada en el título de otro policial metafísico como lo es *Cosmos* de Witold Gombrowicz.

elemento lógico y racional. Estas características habrán interesado a Borges casi desde sus inicios en la escritura narrativa, como se puede comprobar en “Hombre de la esquina rosada”, que sigue el modelo del mentado *Roger Ackroyd*. De todos modos, como ocurría con el género fantástico, Borges rescata siempre que puede los títulos policiales o afines al policial que provienen de la alta cultura, en una operación que refleja sus propias intenciones de escritor culto que visita formas populares: *The Ring and the Book* de Browning (que ni siquiera es una novela sino largos monólogos en verso de los distintos personajes implicados en un crimen en la Italia del siglo XVII), *El misterio de Edwin Drood* de Dickens o las novelas de Wilkie Collins son elogiadas sin reparos. La misma designación de la colección El Séptimo Círculo será una referencia culta a Dante y el círculo infernal de los violentos.

Dos años después de la publicación de la *ALF* Borges reseña el ensayo de Roger Caillois *Le Roman policier* en el mismo número de *Sur* (91) en el que publica “La muerte y la brújula”. Pese a ser buenos conocidos a través de Victoria Ocampo, en cuya casa Caillois se hospedó por largo tiempo, llama la atención la violencia con que Borges pulveriza la propuesta de Caillois. El motivo del disenso es que Caillois se atreve a proponer como antecedente del policial *Une ténébreuse affaire* de Balzac y los folletines de Gaboriau, mientras que para Borges no hay discusión en que el cuento policial surge con el detective Dupin de Poe. Más allá de precisiones cronológicas, lo que resulta llamativo es que Borges nunca se haya preguntado por qué Poe situó a su célebre detective en París y no en Londres, aunque no sorprende demasiado si se tiene en cuenta su tendencia a negar referentes franceses.<sup>13</sup>

Si bien el interés de Borges por el policial lo lleva a dedicarle tres cuentos, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” y “Emma Zunz” (al que se puede agregar el previo “El acercamiento a Almotásim”), así como a dirigir junto con Bioy la colección de El Séptimo Círculo para Emecé, su entusiasmo por el género parece declinar una vez que ha cumplido con el cometido de integrarlo a los hábitos de lectura argentinos, al punto de cuestionar sus incursiones en él. En efecto, hasta la década del 40 el policial se vende en los quioscos a través de la Colección Misterio del editor J. C. Rovira y las colecciones Hombres Audaces y Biblioteca de Oro de la editorial Molino, con autores todavía algo ingenuos y una impronta general procedente del desordenado folletín decimonónico. En general se considera hasta entonces un tipo de literatura dirigida a adolescentes o lectores sin tradición literaria “seria” (Lafforgue y Rivera 15-17). Resulta significativo que, tras el éxito de la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943, segunda serie 1951), cuando Borges y Bioy proponen hacia 1944 la creación de El Séptimo Círculo a la editorial Emecé, los editores tardaran un año en aceptar la idea, que terminó siendo un éxito sin precedentes, “porque decían que la literatura policíaca no era cosa digna de una editorial seria” (Borges en Lafforgue y Rivera 123). Pero esta colección alterará significativamente la apreciación general sobre el policial, empresa nada fácil si consideramos que este género gozaba aun de menor

---

<sup>13</sup> La complicada relación de Borges con la literatura francesa fue exhaustivamente abordada en el coloquio Borges-Francia que tuvo lugar en la UCA en 2009 (Cf. Cámpora y González 2011).

reputación que la literatura fantástica, que a la larga no dejaba de ser una de las modalidades más antiguas de la literatura, casi una seña de identidad de la literatura universal, frente a un producto nacido de los folletines sensacionalistas que bebían a su vez en el *fait-divers* periodístico y los archivos de la policía.<sup>14</sup>

## Conclusión

A través de su obra “marginal” de los años treinta y cuarenta, hecha de antologías, colecciones, reseñas, Borges establece pasajes y diálogos entre cultura letrada y cultura popular, prefigurando una práctica que terminará siendo común en la literatura y el arte, pero que prolonga acaso la olvidada utopía vanguardista de una política cultural que pretendía servirse de la tecnología, para superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana, objetivo que logra a medias –puesto que debe homogeneizar la diferencia– la cultura de masas (Huysen 29). Esta obra lateral que Borges descartó de su propio canon, este canon menor que comenzó a proliferar a partir de la muerte del autor, modificó los hábitos de lectura de los argentinos imponiendo una biblioteca que se normaliza al punto de que por mucho tiempo permanece indiscutible y presenta el aspecto de verdad objetiva (o revelada): es parte, y una parte muy importante, del “efecto Borges” (Louis 1997: 411) que crea un lector a la medida de sus propios y muy variados hábitos de lectura, un tipo de lector cosmopolita con la suficiente amplitud como para admitir la literatura de género. Lo rescatable es que Borges no despreció la industria cultural, sino que produjo a partir de ella: “supo trabajar con materiales de consumo y ser diferente sin ser elitista”, diseñando una cultura de clase media donde pudieran convivir las diferencias y se evitase la homogeneización (Montaldo 12). Ahora bien, si el canon de Borges es intrínsecamente heterogéneo y heterodoxo, como todo canon excluye. Solo hacia el final Borges reformulará –una vez más– su propio canon a través de otra colección popular que significativamente se llama Biblioteca Personal, y que sin embargo resulta (algo) menos caprichosa o si se quiere menos restrictiva, al incluir autores como Ezequiel Martínez Estrada, Horacio Quiroga o más extrañamente aún, Dostoievski, nombres por mucho tiempo proscritos de su biblioteca ideal. Esta benevolencia sorprende menos si se considera la actitud siempre inquieta, poco complaciente, siempre pensada, de su manera de relacionarse con la literatura, una actitud en suma poco estática, aun después de la ceguera y de la edad. Si el canon que impuso fue dogmático, se trató de un dogma bastante extenso que ayudó a ampliar de manera inaudita el gusto del público, un público al que no le negó incursiones en literaturas “menores”, familiarizándolo con la interacción entre estas y las literaturas con mayúscula. Como en una de sus famosas imágenes, un mapa tan amplio que equivale al territorio que designa.

---

<sup>14</sup> Borges demostraría este carácter universal de la literatura fantástica dos años después de la reedición de *ALF* (1965) con el *Libro de los seres imaginarios*, versión ampliada de su *Manual de zoología fantástica* de 1957, que si bien recoge muchos mitos y leyendas, también dedica espacio a la invención de autores individuales.

## Referencias bibliográficas

- ABRAMS, M. H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford UP.
- AUDEN, W. H. 2007. *La mano del teñidor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BALDERSTON, Daniel. 1982. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 2010. “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”. En *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 89-101.
- BIOY CASARES, Adolfo. 1936. *La estatua casera*. Buenos Aires, Jacarandá.
- , 1994. *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*. Barcelona, Tusquets.
- , 2006. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino.
- BLUMENBERG, Hans. 2000. *La legibilidad del mundo*. Barcelona, Paidós.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1975. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero.
- , 1979. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé.
- , 1986. *Textos cautivos. Ensayos y reseñar en “El Hogar” (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona, Tusquets.
- , 1988. *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid, Alianza.
- , 1999. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO y Adolfo BIOY CASARES. 1965. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BRETON, André. 1995. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona, Labor.
- BROOKS, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven, Yale UP.
- BÜRGER, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- CÁMPORA, Magdalena y Javier Roberto GONZÁLEZ (eds.). 2011. *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA.
- CÁMPORA, Magdalena. 2017. “Una tradición para el lector argentino. Procesos de legitimación en ediciones populares de clásicos franceses, 1920-1953”, *El taco en la brea*, Dossier “Edición y traducción en la Argentina”, Santiago Venturini (coord.), Universidad Nacional del Litoral, pp. 322-344.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra e Inés ORDIZ (eds.). 2018. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. London, Routledge.
- CURTIUS, Ernst Robert. 1990. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton UP.
- CRUZ DUARTE, Juan David. 2019. “El horror de la multiplicación: dobles, panteísmo y espejos en ‘Los espejos velados’ y ‘El otro’”. *Variaciones Borges* n° 48, pp. 153-174.
- FLETCHER, Angus. 1964. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca and London, Cornell UP.

- FRYE, Northrop. 1992. *La escritura profana*. Caracas, Monte Ávila.
- GARCÍA, Carlos. 2019. “Borges y Dadá (1920-1921): Ensayo de datación de ‘Lettre collective’ y ‘Esquisse critique’”. *Variaciones Borges* n° 48, pp. 211-216.
- GARCÍA, Mariano. 2019a. “En torno a la reina Victoria: visibilidad y ocultamiento en la revista *Sur*”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXXV n° 268 (julio-septiembre), Universidad de Pittsburgh, pp. 981-996.
- (2019b) “De los espejos a los prismas. Mímesis y vanguardia en el Borges ultraísta”. Presentado en el Coloquio Internacional Vanguardias, Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma (actas en preparación).
- (2020). *Latin American Gothic in Literature and Culture*, Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (eds.) [reseña]. *Nueva Revista de Filología Hispánica* tomo 68 n° 2. El Colegio de México.
- HUYSEN, Andreas. 2002. *Después de la gran división*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- KERMODE, Frank. 1983. *The Classic*. Cambridge Mass./London, Harvard UP.
- LAFFORGE, Jorge y Jorge B. RIVERA. 1996. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue.
- LEIRIS, Michel. 1939. *L'Âge d'homme*. Paris, Gallimard.
- LOUIS, Annick. 1997. *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*. Paris, L'Harmattan.
- (2001). “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo XLIX n°2, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.
- MONTALDO, Graciela. 1998. “Borges, Aira y la literatura para multitudes”. *Boletín/6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, (octubre), pp. 7-17
- PANOFKY, Erwin. 1989. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris, Gallimard.
- PRAZ, Mario. 1966. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze, Sansoni.
- PREMAT, Julio. 2018. *Borges*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.