



## *El hacedor o la paratopía creadora*

Lucas M. Adur Nobile<sup>1</sup>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad de Buenos Aires  
lucasadur@gmail.com

**Resumen:** A lo largo de la década del cincuenta, y especialmente a partir de 1955, la figura de Borges se consolida como centro del campo literario argentino, con cargos oficiales (director de la Biblioteca Nacional, profesor de la Universidad de Buenos Aires) y una cada vez mayor notoriedad pública, dentro y fuera del país. *El hacedor* (1960) es el primer libro que el escritor publica después de su canonización y, en este sentido, puede pensarse como una respuesta a un problema recurrente en la trayectoria de muchos escritores, aunque rara vez planteado de modo explícito: ¿cómo seguir escribiendo después de la consagración? *El hacedor* tematiza la construcción de una figura de autor —como es evidente desde el título y en textos como “Poema de los dones” y “Borges y yo”—, a partir de la recuperación de datos biográfico-contextuales que se inscriben y reelaboran en la obra. Estos elementos que participan, a la vez, del texto y del contexto han sido denominados por Maingueneau *embragues paratópicos*. La ceguera y la fama, dos de los motivos más recurrentes en el volumen, funcionan como embragues paratópicos, que posibilitan un des-centramiento del escritor, la construcción de un posicionamiento inestable, donde el máximo poder coexiste con la máxima debilidad. Este lugar de enunciación paradójico-paratópico es lo que le permite seguir escribiendo después del éxito.

**Palabras claves:** Borges — *El hacedor* — Canonización — Paratopía

**Abstract:** Throughout the 1950s, especially from 1955 onwards, Borges consolidated his status as the core of the Argentine literary field, by holding official positions (as the Director of the National Library, as a lecturer at the University of Buenos Aires) and by increasing his visibility in the public sphere, both national and internationally. *El hacedor* (1960) was the first book to be published after his canonization and, for that matter, it can be thought of as a way of reacting to a frequent problem for writers with a long-standing career, which is not often stated explicitly: how to keep on writing after reaching consecration? *El hacedor* focuses on building an authorship figure that recovers biographical information from his context, introducing and reframing it for the volume. These kinds of elements that participate simultaneously in the text and its context were called *paratopic shifters* by Maingueneau. Borges’ Blindness and Fame, two of the most recurring motifs of this work, operates precisely as *paratopic shifters*, for they create an unsteady ground that allows a de-centered position for the writer to stand on, a position where the highest power coexists with the greatest weakness. This paradoxical/paratopical locus of enunciation is what makes it possible for him to continue writing after accomplishing success.

**Keywords:** Borges — *El hacedor* — Canonization — Paratopy

---

<sup>1</sup> **Lucas Martín Adur Nobile** es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de Literatura Latinoamericana II y Problemas de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de Literatura argentina y latinoamericana el ISP “Dr. Joaquín V. González”. Dirige el proyecto FILOCyT “Escrituras de dios: Borges y las religiones”. Es investigador asistente de Conicet. Ha publicado artículos sobre Borges en obras colectivas y en revistas especializadas nacionales e internacionales.

“La gloria es una incomprensión, y quizás la peor”.  
J.L. Borges

Para introducir la cuestión que nos proponemos abordar en este trabajo, queremos evocar una escena del cine argentino contemporáneo, perteneciente la película *El ciudadano ilustre* (2016), dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat. Se trata del discurso de Daniel Mantovani, personaje interpretado por Oscar Martínez, cuando recibe el Nobel de Literatura, al comienzo del film:

Dos sensaciones encontradas me invaden al recibir el premio Nobel de Literatura. Por un lado me siento halagado. Pero por otro lado —y esta es la amarga sensación que prevalece en mí—, tengo la convicción de que este tipo de aprobación unánime tiene que ver, directa e inequívocamente, con el ocaso de un artista. Este galardón revela que mi obra coincide con los gustos y las necesidades de jurados, académicos, especialistas... y reyes. Evidentemente, yo soy el artista más cómodo para ustedes y esa comodidad tiene muy poco que ver con el espíritu que debe tener todo hecho artístico. El artista debe interpelar, debe sacudir. Por eso mi pesar, por mi canonización terminal como artista. La más persistente de las pasiones, sin embargo, el mero orgullo, me impulsa hipócritamente a agradecerles por haber dictaminado el fin de mi aventura creativa (Duprat 179).

La escena suscita reminiscencias borgeanas, no solo por ciertos giros del discurso —“la más persistente de las pasiones (...) el mero orgullo”, recuérdese “El Zahir”, “la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo” (Borges *Obras completas* 590)— sino porque el premio Nobel que, como es fama, Borges no recibió por motivos que son discutidos hasta el día de hoy (Seitz, De Ávila), parece ligado a su figura y a su leyenda tanto como si lo hubiera recibido —pensemos, por ejemplo, en las novelas gráficas *Perramus* (Breccia y Sasturain) y en *Borges inspector de aves* (Nine) donde, de distintas maneras, se imagina esta premiación fallida—.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El guionista de *Perramus* se refiere a la premiación ficcional con la que comienza el segundo volumen de la historieta como un “acto de justicia poética” (Sasturain 226).

Una película sobre un escritor argentino que recibe el premio Nobel evoca, inevitablemente, a Borges, aunque no es exactamente esta cuestión la que nos interesa aquí. El problema que queremos abordar es el que queda planteado por el discurso de Mantovani: ¿cómo se sigue escribiendo después del Nobel? ¿Cómo continuar un proyecto creativo luego del momento culminante de su consagración, de su canonización? Borges, que conoció en su madurez un éxito inusitado, sin dudas misterioso para él mismo, debió enfrentar este problema. Lo que proponemos en este trabajo es que *El hacedor* es un libro clave para el reposicionamiento o, si se quiere, para la reinención que Borges opera sobre su figura, que le permite sortear su “canonización terminal como artista” y, a pesar de todo, seguir escribiendo.<sup>3</sup>

## 1. Del joven vanguardista al centro del canon

La canonización de Borges, desde luego, no puede situarse con precisión en un único momento: se trata, por decirlo así, de un proceso de acumulación de capital simbólico, no exento de vaivenes, pero que, como veremos, alcanza un hito muy significativo a mediados de los años cincuenta (cfr. Mayer, Louis “El autor”, Lefere).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> La cuestión del canon y los criterios para considerar a un escritor como canónico han suscitado amplios debates en la crítica, especialmente luego de la publicación del polémico libro de Bloom, *El canon occidental* (1994). El crítico norteamericano propone allí que la inclusión (o exclusión) de un autor en el canon depende de cualidades estéticas — originalidad, dominio de un lenguaje metafórico, poder cognitivo, exuberancia y maestría estilística (35-ss)— que se revelan en la experiencia privada de la lectura (27). Esta perspectiva ha sido objeto de numerosas críticas, que subrayan la historicidad de los cánones, su dimensión social y la relevancia de cuestiones que no pueden reducirse a criterios “puramente” estéticos. En este trabajo, en línea con los planteos de Bourdieu y Maingueneau, consideramos la canonización de Borges en relación con las instancias de legitimación propias de la institución literaria: premios, reconocimientos oficiales, estudios críticos consagrados a su figura, entre otras (cfr. también Lagmanovich 82-ss). Para la discusión de las hipótesis de Bloom, remitimos a los trabajos de Pozuelo Yvancos, Fernández Auzmendi y a los reunidos en el volumen compilado por Cella, donde se desarrollan especialmente las implicancias y problemas de la noción del canon en el ámbito latinoamericano y argentino.

<sup>4</sup> Como han señalado tanto Louis (“El autor”) como Mayer, es posible distinguir entre la consagración nacional, que puede constatarse ya para esa fecha, de la internacional, que se consolida a partir de la década siguiente.

Borges irrumpe en el campo literario argentino —luego de su período de formación y de sus primeras publicaciones en Europa— a comienzos de la década del veinte, como uno de los líderes del movimiento de vanguardia, fundando las revistas *Prisma* (1921) y *Proa* (1922). Rápidamente alcanza cierta notoriedad —en parte por el prestigio que acarrea de su experiencia europea—: ya en 1921 publica una presentación del “Ultraísmo” en la revista *Nosotros* (nº 151), una de las más importantes de la época, y se convierte en uno de los principales animadores y referentes de la vanguardia porteña (Ledesma, Montaldo). Colabora en *Inicial* y en *Martín Fierro*; funda y dirige la segunda época de *Proa*, participa en antologías, banquetes, homenajes, conferencias y tertulias literarias.<sup>5</sup> Para fines de la década, Borges —que ya ha publicado tres poemarios: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), y tres libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), y *El idioma de los argentinos* (1928)— es un nombre bien instalado en el campo literario. Sus publicaciones son objeto de reseñas y estudios, en medios nacionales y —ocasionalmente— internacionales (cfr. Bastos). En 1929 obtiene el segundo puesto en el Premio Municipal de Literatura, por *El idioma de los argentinos*. Al año siguiente, su amigo Néstor Ibarra publica *La nueva poesía argentina*, donde analiza, entre otras, la producción poética borgeana. Para esa época, el escritor es reconocido ampliamente como “una de las primeras figuras de la nueva generación argentina” (Palacio 273). Sin embargo, esta notoriedad a la que nos referimos debe enmarcarse en el modesto campo literario porteño de aquella época. Borges era una figura muy admirada entre los poetas jóvenes —en algunos casos, imitado hasta el límite del plagio—, y, en general, por los lectores interesados en lo que se conocía como la *nueva sensibilidad*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre esta etapa remitimos a los muy bien documentados trabajos de García y Williamson.

<sup>6</sup> Sobre el temprano reconocimiento de Borges en el campo literario argentino, cfr. Williamson y Bastos. El carácter modélico de la poesía borgeana es evidente en ciertos versos de Norah Lange —el título de su primer poemario, *La calle de la tarde*, es una cita de Borges—, Ignacio Anzoátegui o Miguel Ángel Etcheverrigaray, para mencionar algunos ejemplos (cfr. Adur “Criterio”).

Además, la temática criollista que caracteriza buena parte de su producción de esta década (Olea Franco), suscitaba el interés de grupos vinculados al pensamiento nacionalista, como los jóvenes nucleados en torno al periódico *La Nueva República* —Ernesto Palacio, los hermanos Irazusta—, para quienes su poesía había logrado “encarnar una forma de identidad argentina urbana” (Louis “El autor” 22).<sup>7</sup>

Borges, entonces, en los años veinte, era una figura conocida y admirada —especialmente entre los jóvenes— siempre dentro de los estrechos límites del campo literario. Y, aun en ese ámbito, su posicionamiento no podría caracterizarse como central. Si, en términos de Bourdieu, el campo literario es el espacio de lucha entre las posiciones dominantes establecidas y las de vanguardia —que buscan irrumpir, alcanzar la consagración, constituirse en dominantes—, Borges integra —o, incluso, lidera— las segundas. Goza del capital simbólico de ser una joven promesa, pero no puede en modo alguno considerarse como un escritor consagrado.<sup>8</sup>

En los años siguientes se constata una suerte de reestructuración en el campo literario argentino, asociada a una serie de acontecimientos de diversa índole —desde las convulsiones en la política nacional e internacional (el golpe de Estado de Uriburu, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial) hasta otros más específicamente literarios (el cierre del ciclo de las vanguardias)—. Esta reconfiguración implica un consecuente reposicionamiento de la figura de Borges (cfr. Cobas Carral, *Adur Borges y el cristianismo*), uno de cuyos rasgos principales es el abandono casi total de la

---

<sup>7</sup> Sobre la relación de Borges con este grupo de jóvenes nacionalistas de impronta maurrasiana, cfr. también Louis (*Borges face au fascisme*. 1), Devoto y Adur (*Borges y el cristianismo*).

<sup>8</sup> En este sentido puede ser ilustrativa la diferencia entre los Premios Nacionales y Municipales de Literatura durante la década del veinte. Los primeros —que implicaban una cuantiosa recompensa económica, prestigio y publicidad— estaban destinados a “intelectuales consagrados” (Gilman 59). Entre sus ganadores se cuentan Rojas (1923), Lugones (1924) y Güiraldes (1926), escritores que pueden considerarse —con distintos matices— como parte de la posición dominante en el campo literario. El Premio Municipal (estímulo) era el que estaba reservado para los jóvenes, y es allí, donde como dijimos, Borges alcanza el segundo lugar en la categoría prosa, en 1928 —detrás del hoy ignoto Roberto Gache—.

poesía y de la temática *criollista* que, como dijimos, había caracterizado buena parte de sus publicaciones de los años veinte. Como ha señalado Louis, este reposicionamiento trae como consecuencia “una ruptura de su imagen como autor argentino” (“El autor” 22), que marcará fuertemente su recepción en los años siguientes.<sup>9</sup> Sus ficciones, como afirma esta crítica, resultan, en buena medida, *ilegibles* para la mayoría de los lectores de la época (Louis Borges *face au fascisme* 2, Cfr. *infra*).

Estamos sintetizando y esquematizando lo que, como dijimos, fue un proceso complejo, pero podemos afirmar que, en estos años, quizás sus años de mayor plenitud creativa —nos referimos a las décadas del 30 y del 40, cuando escribió los relatos de *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949), en los que se cimentará su renombre internacional—, Borges se encuentra en una situación paradójica. Es decir, por un lado, era conocido y valorado un sector significativo de los actores relevantes del campo literario e intelectual argentino, colaboraba asiduamente en medios prestigiosos —*Sur*, *La Nación*—, su obra era objeto de debates en medios especializados —vg. “Discusión sobre J.L. Borges”, publicada por la revista *Megáfono* en 1933— y tenía cierta circulación internacional —sus trabajos se publicaban en varias revistas de América Latina, algunos textos habían sido traducidos al francés por Néstor Ibarra en *Mesures* (1939), y por Roger Caillois en *Lettres françaises* (1941)—.

Por otro lado, sin embargo, Borges no dejaba de ser un ilustre desconocido fuera de los círculos intelectuales en los que se movía. Sus libros no parecían encontrar lectores. El autor llegó a afirmar que *Historia de la eternidad* (1936) vendió en un año tan solo treinta y siete ejemplares.<sup>10</sup> Sin

---

<sup>9</sup> Se puede recordar en este sentido la célebre intervención polémica de Ramón Doll, “Discusiones con Borges” (1933), donde le reprocha al escritor su “prosa antiargentina, sin matices, ni acentos nacionales” (33) y su “carencia de tono afectivo” (34). El dictamen de Doll da cuenta tempranamente del modo en que los desplazamientos en el proyecto estético de Borges impactaron en su recepción —y en este sentido es significativo que el crítico hable de la *prosa*, y no de la *poesía*, género que Borges relega por esos años—.

<sup>10</sup> Así lo cuenta el escritor en una entrevista con Vargas Llosa, en 1963: “Recuerdo mi sorpresa y mi alegría cuando supe, hace muchos años, que de mi libro *Historia de la eternidad* se

entrar en la cuestión de la compleja y variable relación entre la legitimidad de un escritor y su cantidad de lectores, el exiguo número que declara sugiere —más allá de su mayor o menor exactitud— una autopercepción de la escasa *legibilidad* de su obra, en los ya citados términos de Louis, incluso entre sus pares (Cfr. *infra*).<sup>11</sup>

También el reconocimiento oficial le era esquivo: durante años (1938-1946) ocupó un puesto subalterno en la Biblioteca Municipal “Miguel Cané”, de la que fue desplazado en el momento de la llegada de Perón al poder (cfr. Williamson 326-330).<sup>12</sup> En 1941, el jurado del Premio Nacional de Literatura no

---

habían vendido en un año hasta treinta y siete ejemplares. Yo hubiera querido agradecer personalmente a cada uno de los compradores, o presentarle mis excusas. También es verdad que treinta y siete compradores son imaginables, es decir son treinta y siete personas que tienen rasgos personales, y biografía, domicilio, estado civil, etc. En cambio, si uno llega a vender mil o dos mil ejemplares, ya eso es tan abstracto que es como si uno no hubiera vendido ninguno” (17). Se trata de una declaración realizada muchos años después de los hechos, por lo que los datos pueden ser inexactos —aunque es probable que, en efecto, un libro como *Historia de la eternidad* tuviera una circulación muy acotada—. Más allá de la exactitud histórica de las afirmaciones de Borges, sus declaraciones periodísticas resultan relevantes para nuestro abordaje en al menos dos sentidos. Por un lado, en tanto brindan indicios acerca de la autopercepción que el escritor tenía de su lugar en el campo; y, por otro lado, en tanto sus intervenciones públicas contribuyen a definir su posicionamiento como autor. En nuestra tesis doctoral (*Adur Borges y el cristianismo*), hemos desarrollado esta cuestión, recuperando aportes de Genette, Maingueneau, Louis y Lefere para conceptualizar la relación entre el “espacio canónico” (Maingueneau 143) de la obra borgeana y su “obra oral” (*Louis Borges face au fascisme* 29). Remitimos a ese trabajo para ampliar las consideraciones acerca del modo en que las numerosas entrevistas e intervenciones públicas del autor pueden integrarse a un estudio crítico.

<sup>11</sup> De acuerdo con Ángel Rama, la apelación a la cantidad de lectores como criterio de legitimidad —nunca suficiente, pero cada vez más necesario— se puede comprobar, para la literatura latinoamericana, entrados los años sesenta, en el marco del llamado *boom* latinoamericano (66-ss). En las décadas del treinta-cuarenta no parece posible afirmar que fuera un criterio demasiado significativo para determinar el nivel de consagración de un escritor, aunque tampoco se lo puede considerar completamente irrelevante. Se trataba de una cuestión disputada —como, en buena medida, lo siguió siendo a lo largo del siglo XX y aún en la actualidad—. Recuérdese, para mencionar un ejemplo célebre y significativo, el prólogo a *Los lanzallamas* (1931), donde Arlt esgrime su popularidad como capital simbólico frente a los escritores “a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia” (9).

<sup>12</sup> La versión que Borges difundió de este episodio ha llegado a ser mítica —como lo testimonia el ya citado *Borges, inspector de aves* de Lucas Nine— pero es inexacta. En efecto, Williamson (328-329) recoge algunos testimonios que muestran que el famoso nombramiento como “inspector de gallináceas” tuvo mucho de construcción por parte de Borges (la “Dirección de Avicultura” a la que supuestamente se lo habría destinado, no existía). Sin embargo, efectivamente, junto a otros empleados estatales, Borges fue desplazado de su puesto con la llegada de Perón a la presidencia de la nación. Para una minuciosa reconstrucción de los datos ciertos sobre este asunto, véase Rivera.

concede ninguna distinción a *El jardín de senderos que se bifurcan*, lo que provocará el célebre “Desagravio a Borges”, publicado por la revista *Sur* (n° 94). En él escriben, entre otros, Amado Alonso, Bioy Casares, José Bianco, Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou, Carlos Mastronardi y Bernardo Canal Feijóo. En este doble movimiento de agravio y desagravio parece confirmarse algo de lo que afirmamos sobre el estatuto del escritor por aquellos años: una figura polémica, muy respetado por algunos de sus pares, pero que todavía no alcanzaba la consagración.

En los términos en los que lo formula la revista *Nosotros* (n° 76), polemizando con *Sur* sobre el premio negado: la obra de Borges tiene “admiradores incondicionales”, pero no alcanza “al pueblo argentino” (“Los premios nacionales de literatura” 45). Podría agregarse que —con algunas excepciones como las de Bioy y Bianco— incluso entre sus defensores se percibe incompreensión y cierta reticencia. En efecto, como señala Annick Louis, muchos de los que participan del “Desagravio a Borges” no están lejos en su valoración de la que hacen sus detractores: actúan como si *El jardín...* no se bastara por sí mismo y hubiera que defenderlo con argumentos extraños al libro (*Borges face au fascisme* 1 195-196, cfr. también Podlubne).

En una entrevista con James Irby en 1962, Borges propone una mirada retrospectiva de esos años que quizás sea una buena cifra de la paradójica situación de visibilidad e invisibilidad en la que se encontraba. Refiriéndose a las décadas del treinta y del cuarenta, el escritor afirma:

Yo estaba muy amargado en esa época. Trabajaba en la biblioteca municipal de un barrio extremo del sur de Buenos Aires, un barrio obrero, humilde. Me encontraba en una situación muy falsa. Muchos me consideraban un buen escritor, yo colaboraba en *Sur* y en otras revistas, escritores extranjeros que llegaban a Buenos Aires me venían a visitar como si fuera una figura de renombre. Pero mi vida cotidiana no concordaba con esa supuesta fama; era una vida curiosamente anónima, fastidiosa (38).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En la misma línea podría situarse otra anécdota, incluida en la *Autobiografía*: “Aunque resulte irónico, en esa época yo era un escritor bastante conocido, salvo en la biblioteca [Miguel Cané]. Una vez un compañero encontró en una enciclopedia el nombre de un tal Jorge Luis Borges, y se sorprendió de la coincidencia de nuestros nombres y fechas de



Figura de renombre pero curiosamente anónima, agraviado y desagraviado, más respetado que leído, Borges era todavía, sobre todo, un escritor para los *happy few*. Como él mismo sintetiza en una entrevista, años después: “Se escribía para un pequeño cenáculo, para algunos amigos y para uno mismo” (Charbonnier 67).

Como anticipamos, no es fácil situar el momento exacto en el que Borges se convierte en un autor consagrado, de renombre global y con un reconocimiento cada vez más masivo. Se trata de un proceso que se va desarrollando “*in crescendo* hasta los apoteósicos años ochenta que fijan su perfil de gran escritor” (Premat 78). Pero situamos un hito fundamental a mediados de la década del cincuenta, vinculado con la radical modificación de la situación política después del golpe de Estado de 1955. Borges, que se había constituido en una suerte de emblema del intelectual antiperonista, fue designado por el nuevo gobierno como director de la Biblioteca Nacional y se integró como miembro de número a la Academia Argentina de Letras.<sup>14</sup> Al año siguiente obtuvo el Premio Nacional de Literatura y fue nombrado titular de la cátedra de Literatura Inglesa de la Universidad de Buenos Aires. A partir de 1955, entonces, los honores a Borges se tributan desde el Estado: deja de ser un incómodo opositor para convertirse en el “escritor oficial” del nuevo régimen, del que fue “uno de los más fanáticos e incondicionales sostenedores” (Panasi 31).

Un año antes, en 1954 había aparecido el primer libro crítico dedicado íntegramente a su obra, *Borges y la nueva generación*, de Adolfo Prieto. Más allá de su intención polémica, Prieto parte del reconocimiento de que: “Borges es acaso el más importante de los escritores argentinos actuales” (13). Al año siguiente, se publica *Borges: enigma y clave*, de Marcial Tamayo y

---

nacimiento” (107). Sobre el estatuto que concedemos a las declaraciones periodísticas del escritor, reenviamos a la nota 8.

<sup>14</sup> El mismo escritor afirmará que su designación al frente de la Biblioteca respondió a “razones menos literarias que políticas” (“La ceguera” *Obras completas* III 277. Cfr. también Panasi 31).

Adolfo Ruiz Díaz y, en 1957, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, de Ana María Barrenechea, versión de la tesis doctoral de la autora, realizada en El Colegio de México. Estos libros, especialmente el de Barrenechea, pueden considerarse fundacionales de la crítica académica sobre el escritor, inaugurando una lista interminable de tesis y estudios producidos en los años siguientes, en nuestro país y también en el extranjero (cfr. Bastos 263-ss). Especialmente a partir de su recepción en Francia —en 1951 se había publicado *Fictions*, en la colección *La Croix du Sud* de Gallimard, dirigida por Roger Caillois—, la difusión internacional de su obra aumentará a pasos agigantados (Batalla). La obtención del Premio Formentor, compartido con Samuel Beckett, en 1961, puede pensarse como un paso decisivo en el ascenso de Borges a la condición de “autor mundial” (Fiddian 1), el primer eslabón de una serie en la que se sucederán los reconocimientos, los homenajes, los doctorados *honoris causa*, las traducciones y las invitaciones a presentarse en los más remotos lugares del globo (Lefere 108-109). También empiezan a realizarse, por esos años, las primeras entrevistas importantes al escritor, que se difundirán en libros, diarios, revistas y emisiones radiales y televisivas (Lefere 162-ss). Borges se convierte, poco a poco, en una figura pública, consagrada y conocida más allá del campo literario. En términos de Bioy Casares, al comentar la ceremonia de entrega del Gran Premio del Fondo de las Artes en 1963: “es la apoteosis de Borges, comenzó el movimiento universal de reconocimiento y ya nada lo detiene” (990).

## **2. *El hacedor*: la construcción de una paratopía creadora**

Entre 1952, fecha de publicación de *Otras inquisiciones*, editado por *Sur*, y 1960, cuando aparece *El hacedor*, en Emecé, Borges no publica ningún libro nuevo, firmado individualmente. Esto no quiere decir, desde luego, que haya permanecido inactivo por ocho años: aparecen numerosas reediciones de sus obras —en ocasiones, con agregados— y libros en colaboración —con

Bioy, Margarita Guerrero, Betina Edelberg y Mercedes Levinson—. <sup>15</sup> Sin embargo, en términos de construcción de una figura autoral, puede considerarse que *El hacedor* es el primer libro que Borges publica después de su consagración oficial en 1955-1956.

Como planteamos al comienzo de este trabajo, la canonización de un artista puede implicar una crisis para su proyecto creador y demandar una necesaria reinención de su figura del autor. En este sentido, *El hacedor* resulta crucial para redefinir la imagen de Borges y construir las estrategias para seguir escribiendo después del éxito. <sup>16</sup>

Para indagar esta necesidad de reinención y las estrategias que Borges implementa, queremos recuperar la noción de *paratopía creadora*, propuesta por Dominique Maingueneau. <sup>17</sup> El crítico francés define la paratopía como “una difícil negociación entre el lugar y el no lugar, una localización parasitaria, que obtiene vitalidad de la propia imposibilidad de estabilizarse” (68, nuestra traducción). Esta “localización paradójica” (Maingueneau 68, nuestra traducción) es propia del discurso literario; todo texto literario debe construirla como condición de su enunciación. No se trata de una condición inicial sino de una elaboración, a través de una actividad de recreación y enunciación que, dialécticamente, produce la obra y sus condiciones de producción (Maingueneau 109). En ese sentido, la condición paratópica no corresponde al autor en tanto persona empírica,

---

<sup>15</sup> En 1953 publicó *El Martín Fierro*, junto a Margarita Guerrero; en 1954, *Poemas 1923-1953* (Emecé) —en 1958, una segunda edición con variantes y nuevos poemas—; en 1955, *La hermana de Eloísa*, junto a Mercedes Levinson, *Leopoldo Lugones*, junto a Betina Edelberg y *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*, junto a Bioy; en 1957 el *Manual de zoología fantástica*, también junto a Margarita Guerrero.

<sup>16</sup> Aunque desde una perspectiva algo distinta, Lefere sitúa también este volumen como “una respuesta tan lúcida como temprana a la figura pública de Borges, la cual precisamente había crecido a lo largo de los años 50, a medida que le llegaban los honores nacionales (presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, director de la Biblioteca Nacional, miembro de número de la Academia Argentina de Letras, catedrático y doctor *Honoris causa*) y el reconocimiento internacional (especialmente en Francia, con ediciones cuidadas en la parisina Gallimard)” (107-108).

<sup>17</sup> Hemos propuesto una relectura crítica de esta noción, con consideraciones acerca del campo literario argentino y, en particular, de la trayectoria de Borges en Adur “¿No hay fuera del texto?”.

sino que es propia del escritor en tanto parte del campo literario y solo existe ligada a un proyecto creador.

Si bien la propuesta de Maingueneau apunta a una definición general de la literatura (en términos discursivos), entendemos que resulta especialmente productiva para conceptualizar el problema que planteamos en este artículo. La consagración como escritor oficial representa una amenaza para el proyecto creador en tanto se trata de un lugar estable, indiscutible. La consolidación de este lugar central termina por desactivar la paratopía creadora, que se alimenta del carácter radicalmente problemático de la relación del escritor con el campo literario y con el campo social (Maingueneau 108, cfr. también Bourdieu).

El caso de Borges resulta particularmente productivo para analizar este problema dado que, como se ha señalado, es un sujeto con una notoria autoconsciencia de su lugar en el campo y una sostenida (y temprana) reflexión sobre la cuestión de la fama y los procesos de canonización (Louis “El autor”), así como de las estrategias de construcción (y reconstrucción) de una figura de autor (Lefere y Premat). Proponemos que *El hacedor* puede considerarse como parte de la creación de un *embrague paratópico* que permite a Borges continuar con su producción, más allá de la “apoteosis” de su figura. Maingueneau introduce este término para conceptualizar “elementos de variados órdenes que participan simultáneamente del mundo representado por la obra y de la situación paratópica a través de la cual se instituye el autor que construye ese mundo” (121, nuestra traducción).<sup>18</sup> En Borges, sostenemos, este embrague paratópico está constituido por dos elementos que son, a la vez, parte de las condiciones de producción y del mundo construido por la obra: la ceguera y la fama.

---

<sup>18</sup> Evidentemente, la noción de “embrague paratópico” remite a la de *shifters* de Jakobson: elementos que participan al mismo tiempo “de la lengua y del mundo” e inscriben, de este modo, el enunciado en relación con su situación de enunciación.

## 2.1. La ceguera

Los problemas en la vista que el escritor padecía desde su juventud, alcanzan un grado tal que, hacia 1955 —la fecha es significativa, como veremos enseguida—, luego de sufrir un accidente, queda imposibilitado de leer y escribir por sus propios medios (Williamson 361-362). La ceguera tendrá consecuencias, por un lado, evidentemente, en la forma de trabajar de Borges, que necesitará colaboradores que lean para él y que tomen nota de lo que dicta. El propio escritor se ha referido a estos cambios en su modo de producción literaria en la conferencia “La ceguera” (1977, recogida en *Siete noches, Obras completas III*) y en diversas entrevistas (cfr. Hadis 92-93). El paso de la escritura a la oralidad ha dejado huellas en su estilo y contribuye a explicar la recurrencia de la rima y de formas y metros clásicos en su poesía de madurez (cfr. Fondebrider y Wilson), como ya puede constatarse en la sección poética de *El hacedor*.

Por otro lado, y esto es lo más relevante para la cuestión que nos ocupa, la ceguera constituirá un “un rasgo de imagen” y un “fenómeno textual” (Premat 78), tematizado en poemas, conferencias y entrevistas (cfr. Sharman). La imagen de “ciego-sabio” (Lefere 104; Louis “El autor” 24), “ultra-lúcido” (Premat 82), en cuya construcción el escritor comienza a trabajar desde mediados de los años cincuenta, tiene un punto de inflexión a partir de la publicación de *El hacedor* (1960), y posteriormente alcanzará una enorme difusión en la prensa de todo el mundo y se consolidará como un componente esencial de la figura del autor en las últimas décadas de su vida (Lefere 97-ss, Sharman).

En *El hacedor* la ceguera es un motivo recurrente, tematizado en la prosa breve que da título al volumen, en “Blind Pew” y en “Poema de los dones”. Es aludido, además, en los numerosos textos que abordan de distintas formas la visión, el reflejo o la imposibilidad de recuperar ciertas imágenes — “Los espejos velados”, “Una rosa amarilla”, “El testigo”, “Paradiso XXXI, 108”, “Los espejos”, “Oda compuesta en 1960”, “Adrogué”—. Se trata de una

circunstancia biográfica, como señalamos, pero que es procesada literariamente para construir un embrague paratópico.<sup>19</sup>

El componente simbólico de la representación de la ceguera es notorio desde la propia datación del acontecimiento: aunque, en rigor, el deterioro fue gradual, el mismo Borges fija la pérdida de su “vista de lector y escritor” en “la fecha, tan digna de recordación, de 1955” (“La ceguera”, *Obras completas III* 277). Esta elección le permite postular la simultaneidad entre su ceguera y la llamada “Revolución libertadora”, que lo puso a cargo de la Biblioteca Nacional. La Biblioteca es, a la vez, signo de consagración y lugar de enunciación del libro, como se explicita desde la primera línea del prólogo: “Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca” (*Obras completas* 779). La contradicción que implica ser un bibliotecario ciego queda cifrada magistralmente en “Poema de los dones” —uno de los textos centrales y más célebres del volumen—:

Nadie rebaje a lágrima o reproche  
esta declaración de la maestría  
de Dios, que con magnífica ironía  
me dio a la vez los libros y la noche.  
De esta ciudad de libros hizo dueños  
a unos ojos sin luz, que sólo pueden  
leer en las bibliotecas de los sueños  
los insensatos párrafos que ceden  
las albas a su afán (809).

Como afirma Premat, los dos fenómenos que se dan durante los años cincuenta, la ceguera y la fama son “convertidos rápidamente en un oxímoron: la máxima incapacidad que sería la ceguera para alguien que ha alcanzado la máxima capacidad de circular, juzgar y ser visible en el campo literario” (78). De este modo, Borges definirá para sí un lugar paradójico: escritor oficial y canónico, dueño de todos los libros, pero, simultáneamente, incapaz de leer y escribir por sí mismo. En términos de Maingueneau, un

---

<sup>19</sup> En un sentido similar, Robin Lefere interpreta la ceguera como parte de la construcción de lo que denomina una *automitografía*.

posicionamiento paratópico: poder y debilidad, oscilación entre una identidad “máxima” y una “mínima” (121, cfr. también Adur “¿No hay fuera del texto?”). Es este lugar inestable —esta construcción de inestabilidad— el que permite mantener el proyecto creador en marcha.

La confluencia entre poder y debilidad puede leerse desde el propio título del volumen. Como ha señalado Lefere, en tanto definición del escritor resulta ambigua: “puede parecer modesta, ya que evoca al artesano; pero también se podría considerar hiperbólica, por no decir megalómana, dado que el léxico la relaciona con la expresión Sumo/Supremo Hacedor” (99). Esta misma tensión puede reencontrarse en muchos de los textos que conforman el libro: en la prosa breve que le da título —otra variación sobre la ceguera, esta vez la del padre de la literatura occidental (*Obras completas* 781-782)—; en “*Dreamtigers*” —el soñador todopoderoso, pero incapaz de crear un tigre acabado (783)—; en “La trama” —donde César y un gaucho anónimo comparten destino (793)—; en “El testigo” —el narrador es custodio de una “forma patética o deleznable”, pero única para el mundo (796)—; en “*Everything and nothing*” —donde, como queda claro desde el título, el autor es, a la vez, todo y nada (803-804)—; en “Inferno I, 32” —una evocación de Dante, que lleva adelante una obra divina pero muere “tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre” (807)—; en “La luna” —un poeta aspira a “cifrar el universo”, pero inevitablemente “pierde lo esencial” (818)—; finalmente, con magnífica ironía, en “El poeta declara su nombradía”:

El círculo del cielo mide mi gloria,  
las bibliotecas de Oriente se disputan mis versos,  
los emires me buscan para llenarme de oro la boca,  
los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.  
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia,  
ojalá yo hubiera nacido muerto (850).

Es necesario subrayar que en esta figuración paratópica la debilidad no se expresa en forma de patetismo —no se rebaja a lágrima o reproche— sino, en todo caso, como tensión o ironía. La ceguera funciona como un

contrapeso indispensable de la fama y, en este sentido, no como una pérdida sino más bien como la apertura de un nuevo *modo* en la literatura de Borges. La ceguera es un don, una oportunidad, no una ocasión de lamento. En este sentido, su recurrencia como motivo será creciente en la obra de Borges — pensemos en *Elogio de la sombra* (1969) o *El oro de los tigres* (1972), donde está tematizada ya desde los títulos— y también, como hemos dicho, en su autofiguración pública. La ceguera se constituye como uno de los motores que —paradójica y paratópicamente— le permiten a Borges reinventarse para seguir escribiendo.

## 2.2. Borges y yo, lo íntimo y lo público

El renombre, la fama, que, como dijimos, el escritor había ido acrecentando en los años transcurridos entre *Otras inquisiciones* y *El hacedor*, se inscribe como un motivo en muchos de los textos que integran este volumen. La cuestión queda planteada muy claramente desde la primera línea del prólogo, “A Leopoldo Lugones”, que ya hemos citado: “Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca” (*Obras completas* 779). El lugar de la enunciación es la Biblioteca, lo que no solo implica un espacio recurrente en su obra —recordemos “La biblioteca de Babel”, recogido en *Ficciones* (1944)—, sino notoriamente la Biblioteca Nacional, dirigida por el propio escritor al momento de publicarse el libro. El prólogo separa explícitamente este “ámbito sereno”, donde se produce la conversación con los difuntos (i.e., la literatura) de “los rumores de la plaza”, que quedan por fuera (779). Podemos extender esta clave a la lectura de varios textos que componen el libro: la tensión entre la *fama* —lo público: el rumor de la plaza—, generalmente desdeñada, y lo íntimo —el interior de la “vasta Biblioteca laboriosa”, como se la define en “El otro tigre” (824), el espacio de la creación literaria—. Variaciones sobre la fama pueden leerse, por ejemplo, en “El hacedor”, donde se narra que el “rumor de gloria” “cercaba” —el verbo es significativo— a Homero (782); en “Diálogo de muertos”, donde el espectro de



Rosas declara que “El halago de la posteridad no vale mucho más que el contemporáneo, que no vale nada” (792); en “Ariosto y los árabes” donde se afirma que “La gloria es una de las formas del olvido” (838); y en el contraste propuesto en “Una rosa amarilla” entre “las bocas unánimes de la Fama” y la “visión” del poeta, hecho “inmóvil y silencioso” (795).

El texto clave para abordar esta cuestión es, sin lugar a dudas, “Borges y yo”. En la disposición del volumen, este texto aparece como la última de las prosas breves, antes de “Poema de los dones”, que abre la sección en verso. Esta colocación central resulta significativa: los dos textos ubicados en el corazón del libro, como una suerte de bisagra entre prosa y poesía, son los que más explícitamente trabajan en la (re)construcción de la figura de autor, ligados a los componentes del embrague paratópico que estamos estudiando: la ceguera y la fama. “Borges y yo” construye un lugar de enunciación inestable a partir de un recurso que puede leerse en su primera línea, el desdoblamiento: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas” (*Obras completas* 808). La figura pública se contrapone a un yo *íntimo* que permanece, en buena medida, ajeno a los avatares del “otro”.<sup>20</sup> El texto consigna, como parte de su contexto de enunciación, el renombre del autor, que aparece en “una terna de profesores o en un diccionario biográfico”. Sin embargo, contra —o junto a— este nombre famoso, sitúa un yo que no goza del renombre sino que está destinado a perderse; un “*kernel of myself*”, intocado por la gloria, y, por lo tanto, libre de continuar escribiendo y reinventándose.<sup>21</sup> De hecho, en este texto, el escritor relee su propia trayectoria y anuncia un nuevo reposicionamiento: “Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal [el Borges “criollista” de los

---

<sup>20</sup> “Borges y yo” puede pensarse como primer elemento de una serie de desdoblamientos de “Borges” como sujeto textual, en la que también podemos incluir “El otro” (1972) o “Veinticinco, agosto, 1983” (1983).

<sup>21</sup> La formulación es de “Two english poems” (*Obras completas* 862, fechado en 1934). Se la encuentra también en el epígrafe añadido a la reedición de *Historia universal de la infamia* en 1954: “I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow — the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities” (293).

libros de la década del veinte] a los juegos con el tiempo y con lo infinito [los textos de los años treinta y cuarenta, reunidos en *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949)], pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas”. Los motivos (“juegos”) frecuentados por el escritor en las décadas del treinta y del cuarenta — bibliotecas, tigres, espejos—, que *El hacedor* contribuye a cristalizar, se abandonan, como propios de la imagen pública del escritor, con el propósito de indagar nuevos temas, como de hecho ocurrió. Ya mencionamos la tematización de la ceguera —una presencia creciente en los siguientes poemarios—, podemos añadir, por ejemplo, el interés por la lengua y literatura anglosajona —que se tornará también un rasgo de la figura autoral, y de la que puede leerse un hito inaugural en *El hacedor*: “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona” (*Obras completas* 839)— o la exploración del realismo que constituirá una preocupación central de *El informe de Brodie* (1970). Sin entrar en juicios sobre la calidad estética de su producción más tardía y sin negar las persistencias —lo que en el “Epílogo” llama su “monotonía esencial” (854)—, es indudable que Borges, después de su consagración, consiguió “idear otras cosas”, incorporar nuevos tópicos a su obra y reconfigurar su imagen de autor.

El desdén que se lee en “Borges y yo” por el “rumor de la gloria” en general y, aún más, cierto rechazo (auto)irónico por su propia figura pública —es vanidoso,<sup>22</sup> es un actor que tiende a falsear y magnificar— son tretas que el escritor construye para lidiar con su fama. Reencontramos este desdén en la figuración autoparódica del narrador de muchos relatos de *El informe de Brodie* —como ha analizado Louis (“El testamento”)— y, *magnificado*, como parte de su figura pública, en incontables entrevistas, donde juega con la falsa

---

<sup>22</sup> La “vanidad” aparecía también atribuida al enunciador del prólogo, que sueña con el reconocimiento del poeta oficial (Lugones): “Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible” (*Obras completas* 779). Desde el comienzo, entonces, el reconocimiento aparece como vanidoso/vano —y, aun así, objeto de deseo—.

modestia —el repetido “Perdonen mi ignorancia...”— y el menosprecio de su propia obra.<sup>23</sup>

### 3. Conclusiones

En este trabajo procuramos plantear una cuestión relevante, no solo para abordar la trayectoria de Borges, sino la de numerosos escritores y escritoras y que, entendemos, no ha sido suficientemente estudiada: ¿cómo se sigue escribiendo después de la consagración? Como hemos tratado de mostrar, si el discurso literario funciona a partir de su ubicación paradójica con respecto a la sociedad, la canonización representa una dificultad, en tanto sitúa al escritor en un lugar central, estable, cómodo. Es necesario, por lo tanto, (re)inventar una forma de inestabilidad, que permita continuar con el proyecto creador.

Borges parece haber tenido —como en muchos otros aspectos— una notable autoconciencia de su propio lugar y haber operado en consecuencia. Si desde mediados de la década del cincuenta en adelante el “rumor de la gloria” no para de crecer en torno a su figura, el escritor busca maniobrar para impedir que este lo cerque. *El hacedor* aparece como un libro clave en este sentido: no solo porque allí la fama se inscribe como tema y condición de producción, sino porque desarrolla un *embrague paratópico*, especialmente a partir de la ceguera, rasgo biográfico reelaborado literariamente, de modo de constituir una identidad inestable, donde el máximo poder —el dueño de la Biblioteca— se conjuga con la máxima debilidad —no puede leer por sí mismo—. Además de esta y otras figuras de fuerza-debilidad que el libro construye, *El hacedor* propone un modo de concebir la “gloria” literaria como malentendido —“incomprensión”, en los términos que citamos en el epígrafe—: no es algo que atañe al poeta, sino al

---

<sup>23</sup> Así, por ejemplo, en diálogo con César Hildebrandt: “Yo quiero ser olvidado...”, “Yo no tengo obra...”, “A mí no me gusta tanto lo que escribo...” (en línea). Afirmaciones similares son muy recurrentes en las entrevistas que concede el escritor a partir de los años sesenta.

“otro” —*El otro, el mismo* titulará un poemario compuesto por esos mismos años—.

Borges, así, no reniega de su notoriedad pública, pero parece conjurar la excesiva visibilidad —como en “Los espejos velados” (*Obras completas* 786), su rostro progresivamente se multiplicará en revistas, diarios y pantallas— con formas de invisibilidad: la propia ceguera y el yo íntimo que persiste o se pierde, para poder seguir tramando su literatura. De este modo, el lugar de enunciación se vuelve inestable y, por lo tanto, productivo: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (808).

## **Bibliografía**

Adur, Lucas. “Criterio: un catolicismo de vanguardia”. *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*. Ed. Hanno Erlicher y Nanette Rifšler-Pipka. Augsburg: Shaker, 2014. 121-152.

---. *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémica*. Tesis doctoral, 2014. En línea: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Tesis%20doctoral.%20Borges%20y%20el%20cristianismo.%20Lucas%20Adur.pdf>

---. “¿No hay fuera del texto? Un aporte al problema de la articulación texto-contexto desde el análisis del discurso”. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Letras, Buenos Aires, 2010. Inédito.

Alonso, Amado et. al. “Desagravio a Borges”. *Sur* 94 (1942). Medio impreso.

Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada, 2007.

Bastos, María Luis. *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1974.

Batalla, Martín. “*Le concours amical: Néstor Ibarra, traductor de Borges*”. *Variaciones Borges* 30 (2010): 83-112. Medio impreso.

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destino, 2006.

- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- . *Obras completas III*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo intelectual*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Breccia, Alberto; Juan Sasturain. *Perramus. La isla del guano*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2014.
- Cella, Susana (comp). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Charbonnier, George. *El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México: Siglo XXI, 2000.
- Cobas Carral, Andrea. “Modos de refundarse. Los casos de Borges, Bioy y Silvina Ocampo”. *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Ed. María Pía López. Buenos Aires: Paradiso, 2007, p. 83-95.
- De Ávila, Juan José. “Borges fue nominado ocho veces al Nobel de Literatura”. *Milenio*, 9 de octubre de 2019. En línea: <https://www.milenio.com/cultura/literatura/borges-fue-nominado-al-nobel-de-literatura-ocho-veces>. Fecha de acceso: 14/02/2020
- Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Doll, Ramón. “Discusiones con Borges”. *Antiborges*. Ed. Martín Lafforgue. Buenos Aires: Vergara, 1999. 31-41.
- Drieu la Rochelle, Pierre *et al.* “Discusión sobre Jorge Luis Borges”. *Megáfono* 11 (1933): 13-33. Medio impreso.
- Duprat, Andrés. *Tres guiones. El artista. El hombre de al lado. El ciudadano ilustre*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- Fernández Auzmendi, Nazaret. “El canon literario: un debate abierto”. *Per Abbat*, n° 7 (2008): 61-82. En línea: <https://librodenotas.com/opiniondivulgacion/15009/el-canon-literario-un-debate-abierto>

Fiddian, Robin. "Borges in Context, Context in Borges". *Jorge Luis Borges in Context*. Ed R. Fiddian. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 1-8.

Fondebrider, Jorge. "El Borges poeta y los poetas". *Revista Ñ*, 141 (2006) : 12-14. Medio impreso.

García, Carlos. *El joven Borges, poeta*. Buenos Aires: Corregidor. 2000.

Genette, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.

Gilman, Claudia. "Premios, dinero y escándalo". *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Ed. G. Montaldo. Buenos Aires: Paradiso, 2006. 59-62.

Hadis, Martín. *Literatos y excéntricos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

Hildebrant, César. "Jorge Luis Borges entrevistado por César Hildebrandt" *Caretas*, 19 de diciembre de 1978. *Borges todo el año*, 15 de agosto de 2015. En línea: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/08/jorge-luis-borges-entrevistado-por.html>

Irby, James. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1968.

Jakobson, Roman. "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb". *Selected Writings*. La Hague: Mouton, 1971. 130-147.

Lagmanovich, David. "Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana". *Canon y poder en América Latina*. Ed. Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine. Colonia: Universidad de Colonia, 2000. 78-103.

Ledesma, Jerónimo. "Rupturas de la vanguardia en la década del veinte. Ultraísmo, martinfierrismo". *Historia crítica de la literatura argentina VII. Rupturas*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé, 2009. 167-199.

Lefere, Robin. *Borges: entre autorretrato y autobiografía*. Madrid : Gredos, 2005.

Louis, Annick. *Borges face au fascisme. 1. Les causes du présent*. París : Aux lieux d'être, 2006.

---. *Borges face au fascisme. 2. Les fictions du contemporain*. París : Aux lieux d'être, 2007.

---. "El testamento. El realismo en *El informe de Brodie*". *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Ed. Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008. 331-354.

---. "El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso Jorge Luis Borges (1976-1986)". *Letral* 14 (2015): 17-32. En línea: <https://core.ac.uk/download/pdf/286429994.pdf>

Maingueneau, Dominique. *Discurso literario*. San Pablo: Contexto, 2006.

Mayer, Marcos. "Borges por Borges. Relecturas". *Historia crítica de la literatura argentina VII. Rupturas*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé, 2009. 83-98.

Montaldo, Graciela. "Consagraciones: tonos y polémicas". *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Ed. G. Montaldo. Buenos Aires: Paradiso, 2006. 30-42.

Nine, Lucas. *Borges, inspector de aves*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 2017.

Nosotros (sin firma). "Los Premios Nacionales de Literatura". *Antiborges*. Ed. Martín Lafforgue. Buenos Aires: Vergara, 1999. 43-45.

Olea Franco, Rafael. *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Palacio, Ernesto. "El concurso municipal". *Criterio* 1, 39 (1928): 273. Medio impreso.

Panesi, Jorge. "Borges y el peronismo". *El peronismo clásico (1945-1955)*. Ed. Guillermo Korn. Buenos Aires: Paradiso, 2007. 30-41.

Podlubne, Judith. "Sur 1942. El 'Desagravio a Borges' o el doble juego del reconocimiento". *Variaciones Borges* 27 (2009): 43-66. En línea: <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/2705.pdf>

Pozuelo Yvancos, José María. *El canon literario en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme, 1995.

Pozuelo Yvancos, José María. "Canon e historiografía literaria". *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, v. XI (2006): 17-28. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/canon-e-historiografia-literaria-0/>

Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Ed. Letras Universitarias, 1954.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges y la *nouvelle critique*". *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1986. 267-287.

Sasturain, Juan. "Borges en *Perramus*: ejercicio de espejismo". *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995. 219-227.

Seitz, Maximiliano. "Por qué Borges nunca obtuvo el premio Nobel". *La Nación*, 21 de agosto de 1999. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/por-que-borges-nunca-obtuvo-el-premio-nobel->. Fecha de acceso: 11/01/2020

Rama, Ángel. "El boom en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Folios ediciones. 51-110

Rivera, Jorge. "Borges, ficha 57.323". *Acerca de Borges. Ensayos de poética, política y literatura comparada*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1999. 27-41.

Sharman, Adam. "Borges y el tiempo de la ceguera". *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 249-262.

Vargas Llosa, Mario. "Preguntas a Borges". *Medio siglo con Borges*. México: Alfaguara, 2020. 15-22.

Williamson, Edwin. *Borges: una vida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Wilson, Jason. "Borges en su poesía última". *Hablar de poesía*, n° 21 (2010). Medio impreso.