

REPENSAR A BOURDIEU:

LA RECEPCIÓN DE BORGES EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA (1975 – 2011)

TESIS DOCTORAL

Autor: Munir Hachemi Guerrero

Directora: Dra. Ana Gallego Cuiñas

Programa de doctorado en

Lenguas, Textos y Contextos



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Antonio Munir Hachemi Guerrero
ISBN: 978-84-1306-701-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/64603>

El doctorando **Antonio Munir Hachemi Guerrero** y la directora de esta tesis, **Ana Gallego Cuiñas** garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 5 de septiembre de 2020.

Directora de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

ÍNDICE

<u>Capítulo 1: Introducción.....</u>	<u>13</u>
<u>1 Agradecimientos.....</u>	<u>19</u>
<u>2 Introducción.....</u>	<u>23</u>
<u>2.1 Hipótesis, resumen y estado de la cuestión.....</u>	<u>23</u>
<u>3 Résumé et conclusions.....</u>	<u>33</u>
<u>3.1 Résumé.....</u>	<u>33</u>
<u>3.2 Conclusions.....</u>	<u>39</u>
<u>Capítulo 2: Repensar a Bourdieu. Otra mirada sobre el campo literario (Marco teórico)...</u>	<u>51</u>
<u>4 Introducción.....</u>	<u>55</u>
<u>4.1 Breve Historia de la estética.....</u>	<u>57</u>
<u>4.1.1 El nacimiento de la estética: 1750 – 1850.....</u>	<u>60</u>
<u>4.1.2 Consolidación y transición: el siglo xix.....</u>	<u>70</u>
<u>4.1.3 Todo lo sólido se desvanece en el aire: el siglo xx.....</u>	<u>77</u>
<u>4.1.4 Recapitulación.....</u>	<u>83</u>
<u>5 Otra ontología para Pierre Bourdieu.....</u>	<u>87</u>
<u>5.1 Problemas y revisión de la teoría de campos.....</u>	<u>87</u>
<u>5.1.1 Problemas de la teoría de campos.....</u>	<u>87</u>
<u>5.1.2 Disolución de los problemas: una ontología de las fuerzas.....</u>	<u>91</u>
<u>5.1.2.1 La cuestión del poder.....</u>	<u>95</u>
<u>5.1.2.2 Poder y saber.....</u>	<u>97</u>
<u>5.1.2.3 La caja de herramientas: conceptos.....</u>	<u>107</u>
<u>5.1.2.3.1 Estrato y estrategia.....</u>	<u>108</u>
<u>5.1.2.3.2 Fuerza(s), poder, violencia.....</u>	<u>110</u>
<u>5.1.2.3.3 Funciones formalizadas y no formalizadas.....</u>	<u>114</u>
<u>5.1.2.3.4 Visibilidades y enunciados.....</u>	<u>115</u>
<u>5.1.2.3.5 Actualización y enunciado.....</u>	<u>117</u>

5.1.2.3.6 Diagrama y archivo.....	121
5.1.2.3.7 Dispositivo.....	128
6 Bourdieu relacional: el campo como dispositivo.....	145
6.1 La teoría de campos.....	145
6.1.1 Arquitectura del campo.....	149
1.1.1.1 Hacia una definición de la noción de campo.....	149
6.1.2 Aproximación a una cartografía del campo.....	158
6.1.2.1 Capital y autonomía.....	159
6.1.2.2 Capital y autonomía: revisión.....	164
6.1.2.3 Homología: los límites del campo.....	171
6.1.2.4 Homología: revisión.....	180
6.1.2.5 <i>Illusio</i> : campo y sujeto.....	192
6.1.2.6 <i>Illusio</i> (campo y sujeto): revisión.....	195
6.1.2.7 <i>Habitus</i>	208
6.1.2.8 <i>Habitus</i> : revisión.....	211
6.1.2.9 Posiciones y disposiciones: la lucha por el capital.....	220
6.1.2.10 Posiciones y disposiciones: revisión.....	224
6.1.2.11 Recapitulación y reformulación.....	233
7 Apreciaciones y consideraciones adicionales.....	245
7.1 Campo y textualidad.....	246
7.2 Breve teoría de la crisis.....	249
7.3 El campo: breve apunte terminológico.....	254
7.4 Fine.....	255
8 Teoría de campos y Literatura Mundial.....	257
8.1 El problema.....	257
8.2 Breve apunte adicional.....	259
8.3 Una posible solución.....	261
8.4 La República mundial de las Letras.....	265
8.4.1 París: ¿capital de la República?.....	266
8.4.2 El meridiano de Greenwich de los campos.....	268

8.4.3	La relativa autonomía del campo literario mundial.....	271
8.4.4	La bolsa de valores.....	276
8.4.5	Cartografía del campo (espacio) literario.....	279
8.4.6	El concepto de consigna.....	284
8.4.7	Asimilación y diferenciación. Una traducción posible.....	285
8.4.8	Geoproblemática del campo literario y 'latencia'.....	290
8.4.9	Una inquisición barthesiana.....	296
8.5	Las conjeturas de Franco Moretti.....	300
8.5.1	Desencuentros.....	300
8.5.2	Gráficos, mapas, árboles.....	303
9	Las disposiciones del campo literario.....	309
9.1	Autor y obra.....	310
9.2	Otras disposiciones.....	322
10	Hacia un álgebra del campo literario.....	329
10.1	Definiciones.....	332
10.1.1	Definición 1: campo, capital, posiciones.....	332
10.1.2	Definición 2: jugadas.....	338
10.1.3	Definición 3: estado del campo.....	340
10.1.4	Definición 4: objeto.....	340
10.1.5	Definición 2.1: jugada (de un objeto).....	343
10.1.6	Definición 5: homología perfecta.....	344
10.1.7	Definición 1.2: posición difusa.....	346
10.1.8	Definición 5.1: homología difusa o k-homología.....	347
10.2	Ejemplo: una topología del campo literario.....	350
10.3	Recapitulación.....	356
10.4	Breve glosario analítico.....	358
Capítulo 3: El caso Borges. Recepción en la narrativa española.....		361
11	Consideraciones preliminares.....	363
11.1	Metodología analítica.....	368

<u>12 Geoproblemática del campo narrativo español.....</u>	<u>373</u>
<u>12.1 Primer momento:«Borges vaut le voyage».....</u>	<u>373</u>
<u>12.1.1 Poeta o ensayista.....</u>	<u>377</u>
<u>12.1.2 Frialdad.....</u>	<u>380</u>
<u>12.1.3 Oscuridad.....</u>	<u>382</u>
<u>12.1.4 Superficialidad.....</u>	<u>384</u>
<u>12.1.5 Argentinismo.....</u>	<u>386</u>
<u>12.1.6 Porvenir.....</u>	<u>388</u>
<u>12.1.7 Conclusiones.....</u>	<u>390</u>
<u>12.2 Segundo momento: <i>Ensayo de interpretación</i>.....</u>	<u>394</u>
<u>12.2.1 Breve semblanza histórica.....</u>	<u>396</u>
<u>12.2.2 El archivo.....</u>	<u>406</u>
<u>12.2.3 Antiespañolismo.....</u>	<u>407</u>
<u>12.2.4 Consagración.....</u>	<u>410</u>
<u>12.2.5 Borges cerebral.....</u>	<u>412</u>
<u>12.2.6 Frialdad.....</u>	<u>415</u>
<u>12.2.7 Superficialidad.....</u>	<u>416</u>
<u>12.2.8 Compromiso.....</u>	<u>418</u>
<u>12.2.9 Conclusiones.....</u>	<u>419</u>
<u>12.3 Tercer momento: el siglo de Borges.....</u>	<u>423</u>
<u>12.3.1 La risa de Foucault: breve recorrido.....</u>	<u>423</u>
<u>12.3.2 El archivo.....</u>	<u>431</u>
<u>12.3.3 Política.....</u>	<u>439</u>
<u>12.3.4 Lenguaje.....</u>	<u>441</u>
<u>12.3.5 El humor de Borges.....</u>	<u>444</u>
<u>12.3.6 Juego.....</u>	<u>446</u>
<u>12.3.7 Agotamiento.....</u>	<u>448</u>
<u>12.3.8 Coraje.....</u>	<u>451</u>
<u>12.3.9 Conclusiones.....</u>	<u>453</u>
<u>12.4 Cuarto momento: <i>El Hacedor (de borges)</i>. <i>Remake</i>.....</u>	<u>465</u>

12.4.1	Introducción: Borges ¿posmoderno?.....	465
12.4.2	El archivo.....	483
12.4.3	«La tercera mano», por Juan Villoro.....	491
12.4.4	«Carta a María Kodama», por Juan Francisco Ferré.....	492
12.4.5	Derecho(s) sobre Bo®ges, por José Luis Amores Baena.....	493
12.4.6	«El arte del plagio», por Elisa Rodríguez Court.....	494
12.4.7	«Carta por la retirada de “El Hacedor Remake”» y comentario de Fernández Mallo.....	495
12.4.8	«Perseguir a Borges» y «Borges prohibido», por Juan Bonilla.....	497
12.4.9	«Algunas consideraciones sobre el <i>remake</i> », por Jordi Carrión.....	498
12.4.10	«Kodama versus Fernández Mallo», por Eduardo Becerra.....	499
12.4.11	«El MetaRemake» de Vicente Luis Mora.....	501
12.4.12	«Una defensa de María Kodama», por Julio Ortega.....	502
12.4.13	María Kodama: «Bioy Casares es un traidor».....	503
12.4.14	«La angustia de las influencias», por Guillermo Piro.....	505
12.4.15	Conclusiones.....	506
12.5	Conclusiones generales.....	514
13	Los usos de Borges.....	521
13.1	Introducción.....	521
13.2	A propósito de las ausencias.....	527
13.3	Análisis del corpus.....	535
13.3.1	1977. <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> , de Gonzalo Torrente Ballester.....	535
13.3.2	1977. <i>La asesina ilustrada</i> , de Enrique Vila-Matas.....	548
13.3.3	1983. <i>Galería de enormidades</i> , de Pedro Zarraluki.....	562
13.3.4	1984. <i>Gasolina</i> , de Quim Monzó.....	567
13.3.5	1985. <i>Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza</i> , de Luis Goytisolo.....	569
13.3.6	1985. «Desvelamiento de B.», de Francisco Solano.....	572
13.3.7	1989. <i>Retrato de familia con catástrofe</i> , de Pedro Zarraluki.....	574
13.3.8	1989. <i>Beltenebros</i> , de Antonio Muñoz Molina.....	576

<u>13.3.9</u>	<u>1993. <i>La escala de los mapas</i>, de Belén Gopegui.....</u>	<u>580</u>
<u>13.3.10</u>	<u>1993. «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.», de José María Merino.....</u>	<u>585</u>
<u>13.3.11</u>	<u>1994. «Borges, el cleptómano», de Juan Bonilla.....</u>	<u>587</u>
<u>13.3.12</u>	<u>1996. <i>Las máscaras del héroe</i>, de Juan Manuel de Prada.....</u>	<u>590</u>
<u>13.3.13</u>	<u>1996. Juan Bonilla y el caso Matilde Urbach.....</u>	<u>597</u>
<u>13.3.14</u>	<u>1997. <i>Las semanas del jardín</i>, de Juan Goytisolo.....</u>	<u>602</u>
<u>13.3.15</u>	<u>1997. <i>Quién</i>, de Carlos Cañeque.....</u>	<u>606</u>
<u>13.3.16</u>	<u>1998. «El derby de los penúltimos», de Fernando Iwasaki.....</u>	<u>614</u>
<u>13.3.17</u>	<u>1998. <i>El criterio de las moscas</i>, de Luis Manuel Ruiz.....</u>	<u>618</u>
<u>13.3.18</u>	<u>1999. <i>Carlota Fainberg</i>, de Antonio Muñoz Molina.....</u>	<u>621</u>
<u>13.3.19</u>	<u>1999. <i>Borges</i>, de Rodrigo García.....</u>	<u>629</u>
<u>13.3.20</u>	<u>2001. <i>La sombra del viento</i>, de Carlos Ruiz Zafón.....</u>	<u>633</u>
<u>13.3.21</u>	<u>2001. «Michael Miller Monroe muerto», de Eloy Fernández Porta...<u>636</u></u>	
<u>13.3.22</u>	<u>2001. «Un borrador de Borges encontrado entre los papeles neoyorquinos de Abelardo Linares», de Felipe Benítez Reyes.....</u>	<u>640</u>
<u>13.3.23</u>	<u>2002. <i>El mal de Montano</i>, de Enrique Vila-Matas.....</u>	<u>641</u>
<u>13.3.24</u>	<u>2005. <i>El sueño de Borges</i>, de Blanca Riestra.....</u>	<u>649</u>
<u>13.3.25</u>	<u>2006. «La venganza de Don Quijote», de Manuel Talens.....</u>	<u>653</u>
<u>13.3.26</u>	<u>2006. <i>Metamorfosis</i>®, De Juan Francisco Ferré.....</u>	<u>656</u>
<u>13.3.27</u>	<u>2006. <i>Subterráneos</i>, de Vicente Luis Mora.....</u>	<u>663</u>
<u>13.3.28</u>	<u>2006. «El oro de los ciegos», de Andrés Neuman.....</u>	<u>667</u>
<u>13.3.29</u>	<u>2006. <i>Laberinto de espejos</i>, de Rodolfo Martínez.....</u>	<u>672</u>
<u>13.3.30</u>	<u>2009. «Los naipes del tahúr», de Fernando Iwasaki.....</u>	<u>676</u>
<u>13.3.31</u>	<u>2009. «Seis copas de anís», de Rafael Reig.....</u>	<u>678</u>
<u>13.3.32</u>	<u>2009. «Francotirador», de José Vidal Valicourt.....</u>	<u>682</u>
<u>13.3.33</u>	<u>2009. <i>Muchachos, maten a Borges</i>, de Antonio Bordón.....</u>	<u>683</u>
<u>13.3.34</u>	<u>2009. «Cervantes, autor de <i>Pierre Menard, autor del Quijote</i>», de Javier Moreno.....</u>	<u>686</u>
<u>13.3.35</u>	<u>2011. <i>El Hacedor (de Borges). Remake</i>, de Agustín Fernández Mallo.....</u>	<u>689</u>

13.3.36 2011. <i>Kodama remake</i>	698
14 Materiales adicionales.....	705
14.1 Los cuestionarios.....	705
14.2 Diagramas, gráficos, mapas conceptuales.....	707
15 Conclusiones.....	715
Bibliografía consultada.....	731
Anexos.....	757
Anexo I: Programa informático usado para el análisis de la geoproblematicidad.....	759
16 Programa de análisis.....	761
16.1 Código fuente.....	761
16.2 Salidas del programa.....	763
Anexo II: Cuestionarios.....	765
17 Cuestionarios (por autor).....	767
17.1 Álvarez, José María.....	767
17.2 Barba, Andrés.....	768
17.3 Benítez Reyes, Felipe.....	769
17.4 Bonilla, Juan.....	770
17.5 Cañeque, Carlos.....	772
17.6 Company, Flavia.....	774
17.7 Covadlo, Lázaro.....	775
17.8 Cuenca Sandoval, Mario.....	776
17.9 De la Cruz, Aixa.....	777
17.10 De Villena, Luis Antonio.....	778
17.11 Fernández Mallo, Agustín.....	779
17.12 Fernández Porta, Eloy.....	780
17.13 Ferré, Juan Francisco.....	781
17.14 García Llovet, Esther.....	783

<u>17.15 Gopegui, Belén.....</u>	<u>784</u>
<u>17.16 Hidalgo Bayal, Gonzalo.....</u>	<u>786</u>
<u>17.17 Iwasaki, Fernando.....</u>	<u>788</u>
<u>17.18 Landero, Luis.....</u>	<u>789</u>
<u>17.19 Magrinyà, Luis.....</u>	<u>790</u>
<u>17.20 Martín, Luisgé.....</u>	<u>791</u>
<u>17.21 Martínez, Gabi.....</u>	<u>792</u>
<u>17.22 Menéndez Salmón, Ricardo.....</u>	<u>793</u>
<u>17.23 Mesa, Sara.....</u>	<u>794</u>
<u>17.24 Molina Foix, Vicente.....</u>	<u>795</u>
<u>17.25 Montero Glez, Roberto.....</u>	<u>796</u>
<u>17.26 Mora, Vicente Luis.....</u>	<u>797</u>
<u>17.27 Morales, Cristina.....</u>	<u>799</u>
<u>17.28 Muñoz Molina, Antonio.....</u>	<u>800</u>
<u>17.29 Navarro, Elvira.....</u>	<u>802</u>
<u>17.30 Navarro, Justo.....</u>	<u>804</u>
<u>17.31 Neuman, Andrés.....</u>	<u>805</u>
<u>17.32 Obligado, Clara.....</u>	<u>807</u>
<u>17.33 Olmos, Alberto.....</u>	<u>808</u>
<u>17.34 Pedregosa, Alejandro.....</u>	<u>809</u>
<u>17.35 Prado, Benjamín.....</u>	<u>810</u>
<u>17.36 Repila, Iván.....</u>	<u>811</u>
<u>17.37 Sanz, Marta.....</u>	<u>812</u>
<u>17.38 Solano, Francisco.....</u>	<u>813</u>
<u>17.39 Trapiello, Andrés.....</u>	<u>814</u>
<u>17.40 Vila-Matas, Enrique.....</u>	<u>815</u>
<u>17.41 Zapata, Ángel.....</u>	<u>816</u>
<u>17.42 Zarraluki, Pedro.....</u>	<u>818</u>

CAPÍTULO 1:
INTRODUCCIÓN

Para mis abuelos Catalina, Francisco, Sulija y Omar.

Escribir sobre la obra de Jorge Luis Borges es resignarse a ser el eco de algún comentarista escandinavo o el de un profesor norteamericano, tesonero, erudito, entusiasta; es resignarse, quizá, a redactar nuevamente la página 124 de una tesis doctoral cuyo autor a lo mejor la está defendiendo en este preciso momento.

(ROSSI 2013: 17-18)

1 AGRADECIMIENTOS.

No puedo sino dedicar las primeras palabras de esta tesis doctoral a las tres personas sin las que no me habría sido posible llegar hasta aquí.

En primer lugar me refiero a mi directora, Ana Gallego Cuiñas. En el último año de redacción de este trabajo he descubierto que incluso cuando escribo sobre los asuntos más alejados de lo académico interpolo de forma inconsciente expresiones, frases o ideas que he tomado de ella. El auténtico magisterio termina por hacerse invisible, porque el verdadero maestro –en este caso: *maestra*– nos da las herramientas con las que podemos llegar a los lugares a los que él –ella– ha llegado. A veces nos sorprendemos de nuestra propia pericia para descubrir sólo un momento después de dónde proviene. Por eso esta tesis comienza pidiendo disculpas: como he dicho, ninguna de las palabras que he escrito es enteramente mía, y me declaro incapaz de señalar cada una de las ideas, de las expresiones o de los conceptos a los que jamás habría podido acceder sin la mano invisible y generosa de mi directora.

En segundo lugar agradezco su apoyo constante e incondicional a Tiffany Martínez Sánchez, compañera de vida, que me ha ayudado a no desfallecer en tantas ocasiones en que descubrí que este viaje era mucho más duro de lo que había pensado en un principio. Sin ella me habría sido imposible finalizar este trabajo, tanto en términos materiales como emocionales. Agradezco también su honestidad intelectual en cada una de las ocasiones en que me ha señalado un error o una falta de rigor, así como las ideas que generosamente me ha suscitado o me ha entregado.

También agradezco a mi madre, Isabel Guerrero Luna, no sólo que me haya apoyado económicamente cada vez que me he visto sin empleo, sino también cada uno de los aportes materiales que me han traído hasta aquí, desde la biblioteca familiar y los libros de la ya lejana escuela hasta las tasas universitarias de mis años de carrera. Además, no puedo señalar sin tristeza el hecho de que si ella no hubiera ahorrado durante toda su vida, si yo hubiera sido algo menos afortunado,

me habría visto absolutamente desamparado y habría sido impensable que pudiera haber escrito esta tesis.

A mi padre, Moussa Hachemi Redjah, le agradezco una lengua y una cultura que me han salvado, que me enseñara a pescar, que me perdonara por dejar de hacerlo y también que me acogiera en su casa durante los últimos compases de la redacción de la tesis y me proporcionara todo lo necesario para terminarla a orillas del río Genil.

Eduardo Becerra, que me inculcó el interés por la literatura hispanoamericana, insistía a menudo en que las dos principales herramientas del investigador son la creatividad y el rigor. Creo haber descubierto que en algún punto medio de esos dos polos ha de existir la pasión. En el caso de esta tesis, sin duda, dicha pasión se fraguó en conversaciones eternas con Guido Ohlenschlaeger. Gracias, Guido, por los encuentros en que preparábamos las sesiones del seminario *Literatura, Mercado y Resistencia*, y por seguir ahí aun cuando la concurrencia menguaba al tiempo que aumentaba la densidad de los textos teóricos que proponíamos. Gracias, además, por la risa –que es otra forma de la pasión– compartida en aquel programa de radio que hicimos juntos sobre literatura: *El paraíso del tonto solemne*.

Agradezco, además, al propio Guido, a Víctor Rodríguez y a Beltrán Jiménez sus atentas lecturas y sus consejos, que han enriquecido infinitamente el marco teórico de este trabajo. También a Gonzalo Ruiz Suárez, con quien compartimos largas conversaciones madrileñas en las que se gestó la posibilidad de una relectura postestructuralista de la obra de Bourdieu.

A Olalla Castro y a Erika Martínez les agradezco la amistad y los ánimos constantes de quienes saben que este camino tiene final, y también todo lo que me han enseñado sobre literatura, los libros y las charlas compartidas. Particularmente, a Olalla le agradezco la escucha paciente en todos los malos momentos, el apoyo respetuoso de quien –a pesar de haber pasado por lo mismo– no reduce la experiencia del otro a la propia.

Muchos otros amigos han tenido la fortuna de no participar en mi tesis de forma tan directa, pero han estado ahí siempre que los he necesitado. Gracias por tantas cosas que no caben en un texto a Lorite, a Mónica M. y a Mónica K., a Mi-

riam y a Consen, a mi ‘shifu’ Javi, a Jorge, a Mel, a Inés Merello, a Piti, a Mabel, a Marcos, a Pelayo, a Gabi, a Julio, a Paula y a Salvador.

De nuevo, agradezco a Erika Martínez, a Andrés Neuman y a Eduardo Berra que me facilitaran muchos de los correos electrónicos que sirvieron para elaborar la sección dedicada a los cuestionarios. Al último de ellos, además, le agradezco que me instruyera y me soportara durante mis años de estudiante de Grado, así como que me haya ayudado a encontrar referencias bibliográficas en los tiempos de pandemia en los que esta tesis se terminó de escribir. Además, agradezco a Annick Louis, a Pablo Brescia, a Sergi de Diego y a Vicente Luis Mora que me enviaran libros o documentos casi imposibles de encontrar por otros medios.

Agradezco también a los cuarenta y dos escritores que tuvieron a bien responder a mis correos y dedicar su tiempo a rellenar el cuestionario que les envié. Los nombraré a todos en el epígrafe correspondiente.

El último agradecimiento es casi redundante, pero no por ello es menos necesario. Agradezco a la comunidad de *software* libre que con su trabajo –muchas veces invisible– nos ha dotado a tantos de herramientas con las que trabajar. Me refiero, en especial, a la comunidad de desarrollo del sistema operativo Debian y de la *suite* LibreOffice. También debo nombrar otra comunidad –ésta sólo visible si se sigue el hilo rojo de la historia– que nos ha legado sus herramientas sin pedir nada a cambio: la de aquellos que se atrevieron, en cada época, a ensanchar un poco los límites de lo pensable.

Para terminar, la dedicatoria que abre esta tesis merece una breve elucidación. Contra todo pronóstico, mi abuelo Francisco no llegará a ver cómo me convierto en doctor; la COVID-19 se lo llevó en Madrid de forma vallejana. Te agradezco, yayo, todas las enseñanzas, los cuidados y la vitalidad. A ti, Catalina, yaya, el tesoro de tu memoria andaluza. Para bien o para mal, sin mis cuatro abuelos yo no sería quién soy. A mi abuela Sulija le agradezco que aun hoy me siga sorprendiendo y algunos de los recuerdos más felices que conservo. A mi abuelo Omar, por último, que me enseñara –sin saberlo– el valor de la generosidad y de la valentía.

2 INTRODUCCIÓN.

2.1 HIPÓTESIS, RESUMEN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Esta tesis doctoral nace de la voluntad de cubrir una parcela de los estudios de la recepción de Borges, vale decir, de responder a una pregunta: ¿en qué medida y en qué modo concreto ha influido la obra de Borges en la literatura española?

Esa inquisición, lejos de ser inocente, lleva implícitos multitud de puntos ciegos que no supimos discernir en un primer momento. Es así como se impuso la necesidad de construir un marco teórico que nos permitiera comprender el objeto de estudio de un modo sistemático y al mismo tiempo mantener su riqueza, su complejidad.

En un primer momento partimos de la teoría de campos de Pierre Bourdieu. Cuanto más nos esforzábamos en aplicarla a nuestro objeto de estudio, sin embargo, más evidente se hacía el hecho de que debíamos operar sobre ella algunos cambios que dieran cuenta de las particularidades del caso que nos ocupa. Pero según aplicábamos dichos cambios el marco teórico se transformaba en algo que era distinto al tiempo que –las palabras son de Foucault para referirse al concepto de ‘enunciado’– «extrañamente semejante, y casi idéntic[o]» (2002a: 147) al paradigma de Bourdieu.

El **primer capítulo**, que abarca algo menos de la primera mitad de este trabajo, está, por lo tanto, dedicado al desarrollo del marco teórico, que parte de la teoría de campos de Bourdieu y la revisa al trasluz de los postulados filosóficos de, sobre todo, tres autores: Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari.

En la **primera sección** del capítulo ensayamos un breve recorrido por la historia del concepto de estética desde que Alexander Baumgarten le dedicara su inconclusa *Aesthetica* (1750 – 1758) hasta las últimas corrientes del siglo xx. En dicho recorrido seguiremos, sobre todo, los planteamientos de Terry Eagleton en *La estética como ideología* (1990) con el objetivo no de agotar las grandes líneas de pensamiento dominantes en materia de literatura sino antes bien de situarnos en el

campo de dichas corrientes. Entendemos, además, con Bourdieu, que el origen de los campos autónomos sólo puede estudiarse en su radical historicidad; el recorrido de esta primera sección servirá, por lo tanto, también para establecer como hitos algunos grandes cambios materiales sin los que la emergencia del sistema de campos no puede comprenderse.

En la **segunda sección**, titulada «Otra ontología para Pierre Bourdieu», exponemos nuestra lectura de ciertos aspectos de las obras de Michel Foucault y Gilles Deleuze respectivamente. Trataremos de recorrer sus obras buscando conceptos especialmente productivos para el análisis, y dejaremos de lado otros más propios de la historia de la filosofía. A pesar de que la terminología que utilizaremos será eminentemente foucaultiana, y no deleuziana (‘saber’ y ‘poder’ en lugar de ‘molar’ y ‘molecular’, por ejemplo), nos interesa especialmente la convergencia entre ambos autores visible, sobre todo, en los cursos que Deleuze impartió sobre Foucault en los años 1985 y 1986 en la universidad de París VIII. Los cursos fueron publicados en castellano en Buenos Aires, entre 2013 y 2015 por la editorial Cactus, bajo los títulos *El saber*, *El poder* y *La subjetividad* respectivamente.

A partir de dichos cursos, pero acudiendo a menudo al corpus general de ambos autores, formularemos una serie de conceptos que funcionarán como ‘caja de herramientas’ (Wittgenstein) y que mantendrán entre sí una relación de ‘endocistencia’ (Deleuze y Guattari). El hecho de que nos sirvamos de conceptos filosóficos con un objetivo analítico hará que algunos –como ‘estrato’, ‘estrategia’, ‘saber’, ‘poder’, ‘funciones formalizadas’ y ‘no formalizadas’, ‘visibilidad’, ‘enunciado’, ‘actualización’, ‘diferenciación’, ‘diagrama’, ‘archivo’ y, sobre todo, ‘dispositivo’– deban ser, si no reformulados, al menos re-enunciados para nuestros propósitos. Esto nos permitirá engranarlos en una maquinaria teórica que dé cuenta de la principal pregunta (sobre la llegada de Borges al campo literario español) que propone nuestro caso de estudio.

El último de los conceptos mencionados, ‘dispositivo’ es, sin duda, el más relevante para los propósitos de esta tesis. Es también el más controvertido. A partir de la lectura de los principales hitos del concepto (que parte de la ‘positividad’ hegeliana, llega a Foucault a través de Hyppolite y es discutido por Deleuze y por

Agamben) ensayamos una posible definición de dispositivo y repensamos el campo literario a la luz de ese concepto.

La **tercera sección** lleva por título, de hecho, «Bourdieu relacional: el campo como dispositivo». Si bien la idea de tomar la noción de Bourdieu en su naturaleza de dispositivo dista de ser original de esta tesis, dedicamos toda esta sección a detallar minuciosamente el modo en que llevamos a cabo la tarea. Tras dedicar un epígrafe a reformular analíticamente el concepto central de este trabajo, el de ‘campo’, recorreremos cada una de las nociones que vertebran el paradigma de Bourdieu y las trasladamos al diccionario teórico que construíamos en el epígrafe anterior. sometemos, por lo tanto, a este particular modo de traducción nociones como ‘capital’, ‘autonomía’, ‘homología’, ‘*illusio*’, ‘*habitus*’, ‘posición’ y ‘disposición’.

Teniendo en cuenta que Bourdieu no era dado a abordar definiciones cerradas sino operacionales, en esta sección recorreremos, además, cada uno de esos conceptos en la obra del sociólogo. En cada caso, entonces, lo formulamos primero desde su obra para después ‘traducirlo’ a nuestro paradigma. Recorreremos, por ende, toda su obra canónica en lo que a la teoría de campos se refiere, sobre todo *Las reglas del arte* (1992), *Meditaciones pascalianas* (1997), *La distinción* (1979) y *El sentido práctico* (1980). Especial mención merece *Una invitación a la sociología reflexiva* (2005), un volumen en el que Loïc Wacquant recorre la obra de su maestro con la supervisión de éste. En dicho libro muchos de los conceptos de Bourdieu aparecen, si no junto a definiciones analíticas cerradas, sí ordenados mediante referencias a toda su obra.

Cerramos esta tercera sección recapitulando todo lo expuesto y elaborando una formulación gráfica que nos permitirá completar la definición de algunos conceptos que hasta el momento podrían haber resultado algo difusos.

Toda esta revisión no es gratuita, y busca fabricar las herramientas que nos permitan enfrentarnos a preguntas que de otro modo no sólo aparecerían como irresolubles sino que en ocasiones ni siquiera podrían formularse. Nos referimos a cuestiones como las que siguen: ¿Qué significa que un autor *llegue* a un campo literario? ¿Qué concepción de autor manejaremos que nos permita discernir entre la persona física que escribe y una inscripción o una incisión en un campo? ¿En qué

juego de apropiaciones y reapropiaciones entra una obra cuando *llega* a un campo literario? ¿Se ubica de forma inmediata en un lugar de ese campo en virtud de su contenido y de su forma, o más bien entra en un devenir de tensiones de poder que la acaban acercando a ciertas posiciones? También, por supuesto: ¿qué es un campo literario?, y ¿cómo lo cartografiaremos? Además: ¿qué es exactamente eso que llamamos ‘Borges’?

La **cuarta sección** de la primera parte tiene por objeto responder a algunas de esas preguntas, y es notablemente más breve que las demás. Una vez establecida la parte más teórica de nuestro marco de análisis tratamos de reducir el nivel de abstracción conceptual y al mismo tiempo tensar nuestra ‘caja de herramientas’ para comprobar algunas de sus posibles aplicaciones. Pensamos, entonces, desde aquí nociones como la de ‘crisis’ o la brecha aparentemente insalvable entre campo y textualidad a partir del enunciado foucaultiano.

Si hasta este punto veníamos dialogando sobre todo con clásicos modernos como Bourdieu, Foucault y Deleuze, en la **quinta sección** nos preguntamos por la posible productividad que nuestro marco teórico puede tener en relación a los actuales estudios sobre Literatura Mundial. Establecemos para ello un debate con las dos grandes líneas del campo, cuyas obras fundacionales serían, respectivamente, *La República mundial de las Letras* (1999), de Pascale Casanova, y la serie de tres artículos «Gráficos, mapas, árboles. Modelos abstractos para la historia literaria» (2003, 2004 y 2004) de Franco Moretti. Dicho debate –que incorporará aportaciones fundamentales a la discusión, como las de Ignacio Sánchez Prado o Mabel Moraña, así como la noción de *gatekeeper* tal como la plantea Gallego Cuiñas–, además de ser pertinente para los propósitos de nuestra tesis (ya que nuestro objeto de estudio es por definición internacional), ensanchará los límites de nuestro marco sobre todo a través de la definición de dos líneas de análisis: la que surge de la idea deleuziana de ‘consigna’ y la ‘geoproblemática del campo literario’, que resultará, como veremos más adelante, imprescindible para el análisis concreto de nuestro caso de estudio.

La **sexta sección** del primer capítulo estará dedicada a estudiar las conclusiones que se derivan de nuestra concepción general de los campos específicos al

caso concreto del campo literario. Por más que en las secciones anteriores definiéramos o reformuláramos multitud de nociones de la teoría de campos de Bourdieu, al interior de cada campo operan dispositivos que deben analizarse en su especificidad. Del mismo modo en que no se podría abordar un estudio del campo jurídico sin analizar previamente dispositivos como ‘sentencia’ o ‘prisión’, tampoco se puede hacer lo propio con el literario sin referirse en detalle a las funciones de dispositivos como ‘autor’ y ‘obra’ –sobre todo– u otros como ‘género literario’, ‘generación’, ‘reseña’, ‘entrevista’ o ‘portada’.

En la **séptima sección**, que cerrará el primer capítulo, propondremos una representación algebraica de nuestro modelo analítico. Como aclararemos en dicha sección (especialmente en su penúltimo epígrafe) no consideramos que una serie de diagramas matemáticos, por más minuciosa que ésta sea, pueda dar cuenta de la enorme complejidad de las dinámicas de poder que operan al interior del sistema de campos. Antes bien, esta formulación matemática responde a dos objetivos: en primer lugar proponer otra forma de pensar el campo que pueda dar cuenta, de un modo diferente, el modo en que planteamos algunos conceptos; por otra parte, disponer una serie de herramientas analíticas que utilizaremos en el capítulo siguiente.

A partir de una primera aproximación a nuestro objeto de estudio desde los postulados desarrollados en el primer capítulo formulamos nuestra **hipótesis de trabajo**: dado que ‘Borges’ es un objeto central en el campo literario español, necesariamente habrá de verse tomado en dinámicas de campo –tanto nacionales como internacionales– que lo hagan productivo en relación a la problemática concreta de cada momento histórico. Así, un doble análisis (de prensa y literario) habrá de arrojar un conjunto de *usos* de Borges que se pongan en juego a la hora de desplegar ciertas estrategias al interior del campo literario. Además, el hecho de que la obra del argentino fuera el eje discursivo de la polémica que mantuvieron en 2011 María Kodama y Agustín Fernández Mallo (es decir, que Borges aún fuera productivo veinticinco años después de su muerte y en un campo ajeno al suyo) es indicativo del modo en que ciertos problemas inmanentes a su obra siguieron funcionando en diversos campos y en diversas temporalidades, actualizándose en lo que él mismo habría llamado «una infinita y plástica ambigüedad» (Borges 2004: 186).

En lo que respecta en concreto al campo literario español, nuestra hipótesis es que lo que llamaremos ‘el objeto Borges’ habrá de actualizarse eminentemente sobre el polo autónomo. Motivos de orden literario y político nos llevan a razonar de ese modo; como habremos de constatar en los análisis del segundo capítulo, existen relaciones inmanentes a la obra del argentino que lo hacen difícilmente apropiable tanto desde el polo homólogo a la izquierda política como desde el conservador. Esperamos, por lo tanto, encontrar en la ‘llegada’ de Borges al campo español un momento líquido de tensiones que terminará por cristalizar en la construcción de un Borges canónico (así como en una lectura determinada de su obra) que se estabilizará sobre todo en dos de los *usos* que propondremos más adelante: el estético y el posmoderno, ambos concebibles sólo sobre el polo autónomo del campo.

Partiendo de esa hipótesis, consagramos el **segundo capítulo** a responder las preguntas planteadas por nuestro caso de estudio (que ahora podemos definir como «la recepción de Borges en el campo español en los años donde fue más productiva, es decir, entre 1977 y 2011»).

Se ha señalado en múltiples ocasiones que Borges es uno de los autores cuya obra ha sido sometida a más versiones, perversiones y reescrituras (cf., por ejemplo, Pellicer 2011; Brescia 2008; Brescia y Zavala 1999; Noguerol 2011; Pauls 2010)¹. Se suelen aducir motivos de orden literario para explicar este fenómeno. En esta tesis, sin embargo, entenderemos el salto a la fama de Borges, la construcción de su figura y las diferentes exégesis de su obra como tres elementos de una misma rueda que se ponen en movimiento al relacionarse entre sí, y que no se preceden el uno al otro. En su interacción, sin embargo, se da el acceso a la centralidad en el campo literario que –como desarrollamos en nuestro marco teórico– es para nosotros una causa directa del ingreso a un devenir de reapropiaciones que se derivan de la tensión a la que está sometido cualquier objeto con cierta visibilidad en el campo.

1 En el primer texto de la lista («Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto») Rosa Pellicer elabora una minuciosa genealogía de estos argumentos.

A pesar de que hasta la fecha –por sorprendente que parezca– no exista un estudio general sobre la influencia o la recepción de Borges en la literatura española², sí contamos con algunos trabajos parciales, normalmente centrados en el ámbito hispánico, que han supuesto un punto de partida para la segunda parte de esta tesis doctoral.

Nos referimos en primer lugar a los trabajos de la investigadora Rosa Pellicer, que se ha detenido sobre todo en aquellos textos en los que Borges aparece ficcionalizado como personaje. Hemos leído con provecho «Borges en los microrrelatos hispánicos» (2019), «Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto» (2011) o «Textos sobre/para Borges en Variaciones Borges»³ (2015). El más centrado en la producción española es «Vida y obra del otro Borges» (2009), donde la autora comenta algunos textos que hemos incluido en este estudio, como «El derby de los penúltimos»⁴ (de Fernando Iwasaki), «Borges, el cleptómano» (de Juan Bonilla), *El sueño de Borges* (de Blanca Riestra), «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.» (de José María Merino) o *Las máscaras del héroe* (de Juan Manuel de Prada). En esta línea escribe, además, Francisca Noguerol, que en «Con y contra Borges» (2011), aunque no se ocupa de ningún autor español, hace un minuciosísimo mapa de las influencias borgianas.

En su tesis doctoral, por otra parte, Carlos Lens San Martín indaga en la presencia de Borges en un vastísimo corpus de literatura española, y encuentra decenas de referencias que –a pesar de que no las analizaremos en detalle por motivos que aduciremos más adelante– pertenecen sin duda a lo que en esta tesis llama-

2 Si nos referimos a otras literaturas nacionales, sin embargo, podemos encontrar bibliografía crítica sobre la recepción de Borges en literaturas como la alemana (cf. Pérez Blázquez 2018), la francesa (cf. V.V.A.A. 2011a), la estadounidense (cf. Wijnterp 2015b (también para la francesa)), la estonia (cf. Artal 1996) o la china (cf. Yu 2018).

3 Este trabajo resulta particularmente interesante por la perspectiva internacional de la que dota a los estudios de la influencia de Borges. En el *corpus* sobre el que trabaja Pellicer hay autores de multitud de nacionalidades, desde India hasta Estados Unidos, pasando por Italia o Francia.

4 Hemos optado por no incluir, al mencionarlos, entre paréntesis la fecha de primera edición de aquellos textos incluidos en el epígrafe 13.3, es decir, cuya fecha ya consta en el índice de contenidos de esta tesis doctoral.

remos un ‘uso esteticista’ de Borges (cf. Lens San Martín 2015: 187-89). Un caso análogo a éste es el de Vicente Luis Mora, que «Hacia una lectura transatlántica de Borges: el *Aleph* en el espejo y el espejo como *Aleph* en la literatura española» elabora una larga lista de autores españoles contemporáneos que él estima influidos por Borges (cf. Mora 2010: 272-74).

Un estudio similar al nuestro –aunque con otro enfoque y centrado en el campo de la literatura catalana– es el Trabajo de Fin de Máster de Marta Blasco Calvo, «La recepció de Jorge Luis Borges en la literatura catalana (1975-2015)», que se centra casi en el mismo periodo que nuestra tesis doctoral. Si bien no nos resultará especialmente productivo (ya que está dedicado a autores que escriben en catalán y –por motivos que desarrollaremos en nuestro marco teórico– eso hace que queden fuera de nuestro objeto de estudio) resulta un gran punto de partida en tanto su tarea es similar a la nuestra para un campo que guarda fuertes homologías con el español.

También ha sido de gran interés para esta tesis el libro coordinado por Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp titulado *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras* y publicado en 2015. En dicho monográfico se recogen artículos que, a pesar de no centrarse en el campo español, proporcionan herramientas y perspectivas para analizar, en términos generales, la recepción de la obra de Borges. Dichos artículos vienen, además, precedidos por una rigurosa introducción que también hemos tomado como punto de partida.

Por supuesto, la cantidad de estudios que hemos utilizado como fuente es mucho mayor que los que aquí consignamos, que son aquellos que consideramos axiales debido a su perspectiva. Merecerían mención, además, los de Irene-Andrés Suárez, Pablo Brescia o la tesis doctoral *The Making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon* (2010), así como los estudios sobre los modos de autofiguración del argentino, de entre los que destacan los nombres de Robin Lefere, Annick Louis o Julio Premat. Comentaremos cada uno de estos textos en el momento en que los citemos.

Este capítulo está, a su vez, dividido en cinco secciones. La **primera sección** está consagrada a algunos apuntes analíticos, especialmente referidos al diseño de un programa informático que utilizaremos para el análisis, y no merece mayor elucidación.

La **segunda sección**, en cambio, constituye por su extensión la primera mitad de nuestro estudio de caso. En ella determinaremos cuatro momentos a partir de la noción de geoproblematicidad que planteamos en el marco teórico. El primero sirve como punto de partida y de contraste, y está fechado en 1933, año en que encontramos el primer gran gesto de exportación de Borges a Europa: la publicación del número 11 de la revista *Megáfono*, que ‘viajó’ a través del Atlántico con Pierre Drieu La Rochelle. El segundo momento abarca desde 1959 hasta 1973, y analiza la recepción del argentino en el campo español del tardofranquismo. La elección de las fechas responde a la publicación del primer monográfico sobre Borges en el campo español (nos referimos a *Borges. Ensayo de interpretación*, de Rafael Gutiérrez Girardot, de 1959) y al momento en que se acepta en el campo académico que el *boom* latinoamericano ya estaba amortizado (cf. Gracia 2004: 73). El tercero, que hemos llamado «el siglo de Borges», se ocupa de toda la producción de prensa del año 1999, en que se celebraron multitud de actos para conmemorar el centenario de su nacimiento. El último está dedicado a la polémica que protagonizaron en 2011 María Kodama y Agustín Fernández Mallo, en los ecos que tuvo dicha polémica y en las intervenciones de quienes participaron en ella.

Una vez establecida la cronología de la geoproblematicidad (que quedará fijada, además, a través de una serie de diagramas), nos enfocaremos, en la **tercera sección**, en el análisis de treinta y cuatro obras cuyos años de publicación abarcan desde 1977 hasta 2011. No tratamos, por supuesto, de elaborar treinta y cuatro trabajos críticos, sino de discernir las grandes líneas de fuerza que caracterizan a lo que hemos llamado, siguiendo a Ricardo Piglia, los ‘usos’ de Borges en el campo literario español. Los cuatro usos que hemos podido aislar son el esteticista, el estético, el paródico y el posmoderno, amén de un quinto, el político, que finalmente no hemos incluido debido a que sólo aparecía en dos de los textos analizados.

Inevitablemente, durante esta tercera sección (que abarca, como la segunda, casi la mitad de nuestro estudio de caso) se irán percibiendo, en el transcurso del análisis, las grandes líneas de los usos literarios de Borges. La **cuarta sección** se limita a exponer una serie de diagramas que utilizaremos a la hora de formular nuestras conclusiones. Además, ésta es la sección en la que desarrollamos los criterios que hemos seguido a la hora de elaborar el breve cuestionario al que han respondido cuarenta y dos autores del ámbito del campo literario español.

Estos cuestionarios suponen una fuente de información fundamental para nuestro estudio de caso, y consisten en una encuesta compuesta por tres sencillas preguntas:

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Este cuestionario fue enviado por correo electrónico a multitud de autores, de los que lo llegaron a responder, como ya hemos señalado, cuarenta y dos. Si las dos primeras preguntas nos sirven para poner en relación los resultados de los análisis de las secciones dos y tres, la tercera resulta esencial para trazar el mapa conceptual más relevante de nuestro estudio, que presentamos en la parte dedicada a los diagramas. Dichos diagramas, además, serán incluidos en nuestro repositorio oficial de la Universidad de Granada⁵ para dar al lector la opción de consultar sus versiones interactivas.

Por último, en la **quinta y última sección** de esta tesis, dedicada a las conclusiones, ponemos en común los resultados de las dos partes anteriores y añadimos un breve análisis de los cuarenta y dos cuestionarios enviados y una serie de gráficos elaborados con los datos recogidos. Para terminar, proponemos algunas hipótesis adicionales y apuntamos la posibilidad de futuras líneas de investigación.

5 ugr.es/local/munir.

3 RÉSUMÉ ET CONCLUSIONS.

Los siguientes dos epígrafes consisten en un resumen extenso de la tesis, así como de las conclusiones obtenidas, redactados en francés.

3.1 RÉSUMÉ.

Cette thèse doctorale trouve son origine dans la volonté d'apporter de nouveaux éléments à l'étude de la réception des travaux de Jorge Luis Borges, c'est-à-dire, de répondre à la question suivante : Quelle est l'étendue de l'influence de Borges sur la littérature espagnole et comment se manifeste cette influence ?

Cette question soulève une multitude d'angles morts. S'est imposée la nécessité d'élaborer un cadre conceptuel capable à la fois de aborder notre objet d'étude d'une manière systématique et de respecter sa richesse et sa complexité.

Dans un premier temps, la théorie des champs, proposée par Pierre Bourdieu semblait pouvoir servir de cadre théorique. Néanmoins, dans un second temps, les particularités du cas étudié obligeaient à procéder à des modifications du cadre d'analyse. Finalement, dans un troisième temps, le cadre conceptuel devenait quelque chose d'autre, différent aussi que –ces paroles sont de Foucault, qui les utilisait pour définir le concept d' 'énoncé'– « étrangement semblable, et quasi identique » (Foucault 1969: 117) au modèle de Bourdieu.

Le **premier chapitre**, qui comprend presque la première moitié de l'ensemble du travail, est ainsi dédié à développer ce cadre conceptuel qui part de la théorie des champs de Bourdieu et procède à sa révision à la lumière des idées philosophiques de –entre autres– trois auteurs : Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Dans la **première section** de ce chapitre nous proposons l'histoire du concept d'esthétique de Alexander Baumgarten et son inachevé *Aesthetica* (1750 – 1758) jusqu'aux dernières courants du XX^e siècle. Sans prétendre à une révision exhaustive de la littérature, nous suivons les propositions de Terry Eagleton à *The Ideology of the Aesthetic* (1990) afin de ne pas exténuier les grandes lignes de pensée

dominantes à propos de la littérature, mais de nous situer à ce champ. Nous reprenons l'affirmation de Bourdieu selon laquelle les champs spécifiques doivent être historicisés. Cette première section a donc aussi pour objectif d'établir les changements matériels sans lesquels l'émergence du système des champs ne peut pas se comprendre.

Dans la **deuxième section**, intitulée « Une autre ontologie pour lire Pierre Bourdieu », nous exposons notre interprétation de certains aspects des œuvres de Michel Foucault et Gilles Deleuze. Nous nous centrons exclusivement sur les concepts utiles à l'analyse. Bien que nous mobilisons les terminologies foucaultiennes et non deleuziennes ('savoir' et 'pouvoir' au lieu de 'molaire' et 'moléculaire', par exemple), notre intérêt réside bien dans la convergence entre les deux auteurs, spécialement visible dans les cours de Deleuze à Paris VIII en 1985 et 1986.

À partir de ces cours –mais consultant aussi le *corpus* général des deux auteurs– nous proposons une série de concepts 'boîte à outils' (Wittgenstein) qui conservent entre eux une relation de 'consistance' (Deleuze et Guattari). Puisque nous utilisons certains concepts philosophiques dans un but analytique, certains doivent être reformulés ou ré-énoncés. Cette opération permet de les relier au sein d'une machine théorique capable de répondre à la question principale de notre cas d'étude (à propos de l'arrivée de Borges dans le champ espagnol).

Le dernier des concepts ci-dessus mentionnés, celui de « dispositif » est sans doute le plus pertinent dans le cadre de cette thèse. C'est également le plus polémique. À partir de la lecture des principaux penseurs de ce concept (la 'positivité' de Hegel, Foucault à travers Hyppolite, Deleuze et Agamben) on propose une définition pour repenser le concept de 'champ' comme un dispositif.

La **troisième section**, intitulée « Bourdieu relationnel : le champ comme dispositif », part de ce point. Bien que l'idée de rattacher le concept de Bourdieu à sa nature de dispositif n'est pas originaire de cette thèse doctorale, nous expliquons minutieusement la manière dont nous abordons cette tâche. Après ça, nous parcourons les concepts plus importants du paradigme de Bourdieu et nous les incorporons au dictionnaire théorique antérieurement élaboré.

Bourdieu n'était pas un auteur enclin aux définitions fermées, mais opérationnelles, c'est-à-dire : ceux que le lecteur doit comprendre par l'usage. C'est pour cette raison que nous suivons la méthode suivante : parcourir l'œuvre du sociologue pour essayer de définir chaque concept qui nous intéresse et le « traduire » à notre cadre conceptuel. Ainsi, nous visitons les œuvres plus importantes à propos de sa théorie des champs littéraires : *Les règles de l'art* (1992), *Méditations pascaliennes* (1997), *La distinction* (1979) et *Le sens pratique* (1980). De plus, le livre *Invitation à la sociologie réflexive* (2014) mérite une mention séparée. Dans ce livre, Loïc Wacquant parcourt l'œuvre de son maître Bourdieu sous sa supervision. Les concepts de la théorie des champs sont clarifiés et organisés grâce à une multitude de références.

Nous terminons cette troisième section en récapitulant tout l'antérieur et proposant un modèle graphique que nous permettra compléter la définition de quelques concepts qui demeurerait toujours flous.

Toute cette révision a pour finalité la création d'outil devant nous permettre d'affronter certaines questions qui, sinon, resteraient insolubles, voire inconcevables. Nous parlons de questions comme « Que veut dire “un auteur arrive dans un champ littéraire” ? » « Dans quelle mesure les concepts élaborés répondent à des dynamiques de luttes propres au champ étudié ? » « Dans quel jeu d'appropriations et réappropriations est prise une œuvre quand elle arrive dans un champ littéraire ? » « Trouve-t-elle immédiatement sa place dans ce champ en vertu de son contenu et sa forme, ou est-elle prise dans un devenir des tensions de pouvoir ? » Aussi, bien sûr : « Qu'est-ce qu'un champ littéraire ? » et « comme est-ce que nous pouvons le cartographier ? » En plus : « Qu'est-ce que c'est qu'on appelle “Borges” ? ».

La **quatrième section** du premier chapitre a pour objectif répondre à ces questions, elle est plus brève que les autres. Après avoir établi la partie plus théorique de notre cadre d'analyse, on tente de réduire le niveau d'abstraction et, en même temps, de problématiser notre 'boîte à outils' pour penser quelques applications possibles.

Jusqu'au ce point, nous avons dialogué surtout avec des classiques modernes comme Bourdieu, Foucault et Deleuze. À la **cinquième section**, nous affron-

tons la question à propos de la productivité que notre cadre conceptuel peut avoir en relation aux études contemporaines de Littérature Mondiale. À cet effet, nous établissons un débat avec les deux lignes principales de ce courant : celle proposé à *La République Mondiale des Lettres* (1999), de Pascale Casanova, et les articles du série « Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for Literary History » (2003, 2004 et 2004), de Franco Moretti. Étant donné que notre objet d'étude est par définition international, ce débat –qui intégrera des contributions essentielles comme celles de Ignacio Sánchez Prado ou Mabel Moraña, ainsi que la notion de *gatekeeper* (en suivant l'approche de Gallego Cuiñas)– sera très pertinent pour les propos de notre thèse. De plus, cette réflexion nous conduira a deux lignes essentielles d'analyse : la 'consigne' deleuzienne et ce que nous avons appelé 'geoproblématique du champ littéraire'.

Dans la **sixième section** du premier chapitre nous étudions les conséquences dérivées de notre conception des champs spécifiques pour le cas concret du champ littéraire. Ainsi, nous ferons des définitions 'spéciales' à partir des plus 'générales' définis à la troisième section.

Dans la **septième section** (la dernière du premier chapitre) nous proposons une représentation algébrique de notre modèle analytique. Bien que nous ne considérons pas qu'une série des diagrammes mathématiques soit capable de faire état de la complexité du système littéraire, la modélisation mathématique répond à deux objectifs: d'une part, penser le champ d'une autre manière, modifier la lumière pour voire les concepts dés d'autre angle ; d'autre part, définir quelques outils analytiques que nous utiliserons dans le chapitre suivant.

À partir d'une première approximation a notre objet d'étude nous formulons notre **hypothèse de travail**. Vu que 'Borges' est un objet central dans le champ littéraire espagnol, il est nécessairement pris dans certaines dynamiques de champ –aussi bien nationales qu'internationales– qui rendent l'usage de Borges pertinent pour la résolution de ces problématiques concrètes. C'est pour ça qu'un analyse double (de presse et littéraire) aura de révéler un ensemble des 'usages' de Borges mises en jeu a l'heure de déplier certaines stratégies a l'intérieur du champ littéraire. En plus, le fait que l'œuvre de l'argentin était le point essentiel de la polé-

mique qui, en 2011 le mettait face Maria Kodama et Agustín Fernández Mallo (c'est-à-dire : que Borges était encore 'productif' 25 années après de sa morte et dans un champ que n'était pas 'le sien') est indicatif de la manière que certains problèmes immanents à son œuvre disent toujours quelque chose dans des champs et des temporalités différents, s'actualisent dans ce que lui-même appellerait « una infinita y plástica ambigüedad » (Borges 2004: 186).

Pour ce qui est du champ littéraire espagnol, notre hypothèse est que ça que nous appelons 'l'objet Borges' s'actualisera surtout sur le pôle 'autonome'. On affirme ça en vertu des motifs littéraire et politique ; comme nous démontrerons dans le deuxième chapitre, il y a des relations immanentes à l'œuvre de l'argentin qui le rendent inappropriable par le pôle homologue à gauche comme par le pôle celui homologue à droite. Nous espérons, alors, trouver dans 'l'arrivée' de Borges dans le champ espagnol un moment liquide des tensions qui se cristallisent finalement par la construction d'un Borges canonique (ainsi que celle d'une lecture donnée de son œuvre) que s'établit surtout dans deux de ces 'usages' que nous proposerons plus tard : l'esthétique et le postmoderne, tout deux présents qu'à l'intérieur du champ littéraire, et seulement sûr le pôle autonome.

À partir de cette hypothèse, nous consacrons le **deuxième chapitre** à répondre aux questions de notre cas d'étude (que nous pouvons déjà définir comme « la réception de Borges dans le champ espagnol pendant sa période la plus intense, c'est-à-dire, entre 1977 et 2011 »).

On a indiqué à plusieurs occasions que l'œuvre de Borges figure parmi les plus réécrites, mobilisées dans des versions et perverties. (cf., par exemple, Pellicer 2011; Brescia 2008; Brescia y Zavala 1999; Noguerol 2011; Pauls 2010). Nous allons plus loin des motifs littéraires normalement allégués pour expliquer ce phénomène. Nous pensons le tremplin vers la renommée de Borges, la construction de sa figure d'auteur et les différentes interprétations de son œuvre comme trois éléments d'une même roue qu'est posée en mouvement quand on les met en relation, mais qui n'ont pas de relation d'antériorité les unes par rapport aux autres. Parce que la centralité du champ littéraire n'est pas qu'une cause d'un devenir de réappropriations dérivées des tensions qui affectent n'importe quel objet à l'intérieur de

champ, c'est vers l'interaction des objets de la roue qu'on peut avoir accès au champ littéraire.

Ce deuxième chapitre est aussi divisé en cinq sections. La **première section** est consacrée à quelques esquisses analytiques à propos d'un programme informatique que nous utiliserons pour l'analyse.

La **deuxième section**, par contre, est, par son extension la première moitié de notre étude de cas. C'est là que nous établissons quatre moments à partir de ce concept de geoproblématique établi dans notre cadre conceptuel. Le premier moment est un point départ : la publication, en 1933, du premier événement relié à l'exportation de Borges en Europe, c'est-à-dire, le numéro 11 de la revue argentine *Megáfono*, que voyageait vers l'Atlantique avec Pierre Drieu La Rochelle. Le deuxième moment va de 1959 jusqu'en 1973, et est centré dans la réception de l'argentin dans le champ espagnol du franquisme tardif. L'élection de ces dates répond à la publication du premier monographique complètement dédié à Borges dans le champ espagnol (*Borges. Ensayo de interpretación*, Rafael Gutiérrez Girardot, 1959) et au moment où le champ académique accepte que le *boom* latino-américain était déjà amorti (cf. Gracia 2004: 73). Le troisième, que nous avons appelé « le siècle de Borges » s'occupe de toute la production de presse de l'année 1999, la commémoration du centenaire de la naissance de Borges. Le dernier se centre sur la polémique entre María Kodama et Agustín Fernández Mallo à propos de la publication de *El Hacedor (de Borges). Remake* (2011), sur ses échos et les interventions de ceux qui participèrent en elle.

Une fois établit la chronologie de la geoproblématique (fixé aussi en une série de diagrammes), la **troisième section** analyse 34 œuvres entre 1977 et 2011. Notre intention n'est pas, tout à fait, écrire 34 travaux critiques différents, mais de distinguer les lignes de force que forment ce que nous avons défini –suivant Ricardo Piglia– les 'usages' de Borges dans le champ littéraire espagnol. Les quatre usages que nous avons été capables d'isoler sont l'esthétique, le parodique, le post-moderne, l'esthéticien⁶ et un cinquième, le politique, que finalement restera dehors de cette étude parce que nous n'avons trouvé que deux cas.

6 « Esteticista » en espagnol.

Inévitablement, au fur et à mesure de cette analyse nous verrons les principales lignes de les usages littéraires de Borges. La **quatrième section** se limite à l'exposition d'une série de diagrammes que nous serviront à formuler nos conclusions. De plus, nous développons les critères que nous avons suivis pour élaborer un bref questionnaire auquel ont répondu 42 auteurs du champ littéraire espagnol. Ces questionnaires forment une source d'informations fondamentales pour notre étude de cas, à partir de laquelle nous élaborons une série des diagrammes disponibles sur notre page web de l' Universidad de Granada : ugr.es/local/munir.

Pour terminer, dans la **cinquième et dernière section** de cette thèse, dédiée aux conclusions, nous mettons en commun les résultats des deux sections antérieures et ajoutons une brève analyse des données récoltées par questionnaire. Finalement, nous proposons certaines hypothèses pertinentes pour des travaux futurs.

3.2 CONCLUSIONS.

La conclusion principale de cette thèse doctorale⁷ est que l'objet Borges est –dans le champ littéraire espagnol– capturé par les régimes de production des énoncés du pôle autonome⁸. La lecture privilégiée de l'œuvre borgesienne est, alors, une interprétation dé-idéologisée et dé-nationalisée de la part la plus canonique de sa production littéraire (*Ficciones* et *El Aleph*). Il s'agit plus particulièrement d'une interprétation de ce canon organisé autour de catégories telles que la dichotomie entre réalisme et fantastique (« El Aleph »⁹), l'amour ou la perte (« El Zahir »), les nouvelles technologies (« Funes el memorioso »), la relation entre réalité et représentation (« Del rigor en la ciencia ») ou la dévotion au courage (« La espera » et « El Sur »). Il faut souligner le cas particulier de Rafael Reig, qui travaille l'œuvre de

7 Ces conclusions se veulent fluides. Nous avons donc préféré éviter un excès de citations et de références qui, néanmoins, restent consultables –dans le cas où le lecteur y trouve un intérêt– dans les sections correspondantes de cette thèse doctorale.

8 À la fin de la section 11,4.1 nous avons signalé les grandes lignes de force que causent ce fait.

9 Entre parenthèse nous énumérons les œuvres que apparaissent plus fréquemment dans notre corpus d'étude.

Borges réunissant les dimensions esthétiques et politiques pour former un regard critique de l'idéologie de l'argentin, utilisant pour ça « La casa de Asterión ».

La théorie des champs permet de comprendre les dynamiques qui influencent l'œuvre de Borges, et nous renvoient spécifiquement vers celles du pôle autonome. Ainsi, les polémiques analysées deviennent révélatrices. Dans la confrontation entre Francisco Umbral et Arturo Pérez-Reverte, par exemple, nous avons trouvé que Borges fonctionnait comme ligne de partage entre les pôles autonome et l'hétéronome. D'un côté Umbral critiquait alors Pérez Reverte quant à sa nature d'écrivain « de asunto » et *best seller* en indiquant que de dernier se considérait « más borgiano que Borges ». De l'autre, Pérez-Reverte, qui attaquait Borges lui disent « gilipollas » et Umbral à cause de sa « *prosa pura y exquisita* ».

Dans cette polémique de 1999 l'anti-espagnolisme était un problème essentiel. En 2009, dix ans plus tard, la dispute quant à la question nationale se révèle récurrente. Nous parlons de la confrontation entre Juan Bonilla et Juan Francisco Ferré, que constitue un exemple parfait de la manière dont fonctionnent les énoncés à l'intérieur du champ littéraire. C'est notre réponse à la question que Foucault proposait dans *L'Archeologie du savoir* : « combien faut-il compter d'énoncés ? À travers ces occurrences multiples, ces répétitions, ces transcriptions, comment établir l'identité de l'énoncé ? » (Foucault 1969: 133).

Ainsi, bien que les acteurs et les termes du débat aient changé, en 2009 la fonction de l'objet 'Borges' reste la même : être une ligne de partage entre le pôle autonome du champ (incarnée cette fois en Ferré, qui est accusé de fausse érudition et de pédanterie) et l'hétéronome (incarné en Bonilla, qui joue volontiers avec l'œuvre de Borges sans faire attention à la sacralisation que la caractérise).

Un aspect de cette polémique est spécialement révélateur : le fait que Bonilla disait qu'il n'était pas « borgiano ». En rigueur, l'exercice que cet auteur opérait sur le personnage Matilde Urbach serait strictement « borgiano », donc la phrase « yo no soy borgiano » doit être comprise comme un énoncé du champ utilisé par Bonilla pour se détacher de la signifiante stratégique du 'borgianisme'. Prononcée par lui, cette phrase constitue un geste de détachement, une reddition de cet adjectif (« borgiano ») à ses antagonistes, c'est-à-dire : à la génération Nocilla,

les représentants de la postmodernité dans le champ espagnol et, surtout, au pôle autonome de ce champ. En 2011, deux ans après de la polémique, il n'y a plus d'opposition. Agustín Fernández Mallo apparaît comme le « borgiano » par excellence et tous ses défenseurs dans la polémique avec Kodama (entre eux Bonilla, qui toutefois fait quelques mauvaises blagues à propos du *Remake*) parlent de l'autonomie de la littérature pour les opposer aux ingérences du champ juridique.

L'adjectif « borgiano » est objet de lutte entre le pôle autonome et le pôle hétéronome. Néanmoins, c'est bien le pôle autonome qui remporte cette lutte, et ce, bien avant 2011. À partir de notre étude des quatre grands moments relatifs à la 'geoproblématique' de Borges, on observe que celui-ci ne commence à conquérir la centralité du champ littéraire espagnol qu'au moment du déclin du boom latino-américain, c'est-à-dire, à la moitié des années soixante-dix, quand des catégories comme « engagement » commencent à perdre leur force dans le champ littéraire. Les premières œuvres analysées sont de 1977 ; ce n'est pas un hasard non plus qu'elles soient écrites par auteurs formés en France et aux États Unis ou que toutes deux fassent des usages esthétiques de Borges pour s'insérer dans une tradition anti-réaliste opposée à celle qui était hégémonique dans le champ espagnol.

Les gestes fondateurs de Gonzalo Torrente Ballester et Enrique Vila-Matas doivent être compris comme les particularités d'un ensemble d'incursions borgesiennes. Sa condition de pionnière nous permette aborder ses *coups* en termes de champ : quand la distribution des forces le permette, nous trouvons deux investissements à long terme que ne sont pas 'rentabilisés' que jusque soient découvertes, mais qu'en tout cas fonctionnent malgré une lecture borgesienne. Ils *doivent* fonctionner, en fait, dans un état de champ où Borges n'est pas encore un centre gravitationnel.

La différence entre l'usage esthétique et le postmoderne, c'est la lecture que chacun propose de Borges, mais tout deux sont produits fondamentalement par le pôle autonome du champ. C'est pour ça qu'on ne trouve pas exemples du deuxième usage jusqu'en 1996 ; une fois qu'il apparaît, néanmoins, nous observons

qu'il s'accroît plus rapidement que l'esthétique, et le rejoint presque en 2011¹⁰. Cette tendance coïncide, de plus, avec celle de la baisse du roman devant le récit.

Ce que nous avons baptisé comme « usage parodique » est le plus transversal. Car tous deux sont symptomatiques du déclin de la lecture canonique de Borges dans le champ littéraire espagnol, sa croissance est parallèle à celle du postmoderne. Les deux croissent, de plus, de manière cohérente avec les dynamiques observées pendant l'étude de la géoproblématique. Il faut signaler, aussi, qu'à chaque fois que nous avons trouvé un « usage politique » il a été accompagné par le parodique.

Dans le corps de notre thèse nous avons signalé que les usages postmodernes et esthétiques sont parfois impossibles à distinguer ; c'est parce que les deux sont actualisés sur le pôle autonome du champ. La charnière que sépare l'époque de domination de chaque usage, c'est le livre *Quién*, de Carlos Cañeque. L'élément différentiel des deux usages, en tout cas, est l'indistinction entre l'original et la copie (postmoderne) *versus* l'indistinction entre réalité et fiction (esthétique).

On propose une métaphore : si ces auteurs qui pratiquent l'usage esthétique lisent « El Aleph », les auteurs postmodernes préfèrent « Pierre Menard, autor del Quijote » ou « Del rigor en la ciencia »¹¹. La différence est subtile et passe par un mode de lecture déterminé par le pôle autonome du champ. « El Aleph » est interprété comme une fable à propos de la collision entre réalisme et genre fantastique, et « Pierre Menard » comme une métaphore de l'impossibilité de l'originalité de l'écriture¹². À partir de ça on pourrait dessiner une constellation de lectures et pas des récits (« El Aleph », par exemple, a été lu comme une anticipation de Google, et « El inmortal » avec la même signification que « Pierre Menard »). Le tournant crucial de ce déplacement du regard passe par ce qu'Eduardo Becerra a signalé comme

10 Cette affirmation, ainsi comme les suivantes, est basé sur graphiques que le lecteur peut trouver à ugr.es/local/munir.es ou dans les sections 14 et 15 de cette thèse doctorale.

11 C'est symptomatique le fait que, dans le champ espagnol, n'est pas vraie l'observation de Francisca Noguerol, qu'affirme que « Borges y yo » serait le récit de Borges qu'aurait été réécrit plus de fois.

12 La déclaration de Jauss selon que « Pierre Menard » serait le premier récit moderne d'un postmoderne (Catelli 2015: 50) est à signaler.

contre-argument de l'idée de Mallo selon laquelle le procédé littéraire du *Remake* est pareil à ce que Borges utilise dans « Pierre Menard ». Selon Becerra, l'argentin écrivait « Pierre Menard », mais le galicien le *faisait*. Là où Borges fait une fable sur l'imitation et le plagiat, Mallo expose les problèmes de jouer avec les limites du procédé. Ainsi, la différence entre réalité et littérature est problématique pour ces auteurs d'usage esthétique, pour ses héritiers postmodernes cette distinction est inopérante, et pourtant Mallo saute le procédé littéraire et devient un personnage de l'œuvre de Borges. Pour Vila-Matas peut-être tout est littérature, mais Fernández Mallo habite le terrain de la post-littérature ; pour lui, la distinction entre livre, film ou jeu vidéo n'est pas pertinent, et élabore sa fable sur l'impossibilité d'être original comme si lui-même était le personnage d'une fiction de Borges.

Les deux groupes du pôle autonome, alors, ne définissent pas des capitaux spécifiques (il n'y a pas de problématique), mais une relève générationnelle. Cette relève est surtout visible sur le diagramme 35.

Malgré le fait que tant Mallo comme Vila-Matas soient les produits –en termes de discours– du pôle autonome du champ, il faut éclairer que l'analyse des modes de production, mais aussi la circulation des œuvres ne montrent pas la même conclusion. Au cas de Fernández Mallo, par exemple, nous avons montré comme le fait qu'il publiait à Alfaguara (c'est-à-dire, une éditoriale d'un gros conglomérat) mettait les barrages déterminantes des limites de la *crise* conséquence de son *Remake*. Vila-Matas, par contre, est un auteur produit dans les circuits mondiaux. Nous sommes d'accord avec l'idée de Jorge Locane selon laquelle les coûts élevés du champ littéraire mondial imposent une logique hétéronome ; c'est pour ça que le capital national / autonome de Vila-Matas est traduit par une certaine quantité de capital mondial / hétéronome. Cette opération passe, symptomatiquement, par une filiation avec Borges.

Bien que les usage prédominants dans la dispute pour l'adjectif « borgiano » sont le postmoderne et l'esthétique, l'esthéticien est le plus fréquent ; c'est parce que cet usage est le plus lié au pôle hétéronome du champ. Bien qu'il y a certains cas d'études qui démentent cette idée (par exemple, « La escala de los mapas », de Belén Gopegui), nous ne pouvons pas oublier que l'usage esthéticien offre

une particularité : nous ne consignons pas tous les cas que nous avons trouvé parce que la quantité est trop importante. Il n’y a pas de doute que l’usage esthétique est le plus fréquent, mais –comme le signalent Mora et Pellicer– la tâche de chercher chaque référence à Borges ou chaque syntagme où il résonne serait impossible.

Nous allons maintenant commenter brièvement les réponses aux questionnaires que nous envoyé aux 42 auteurs. Certains, par exemple, exposent l’idée de Borges comme présence oppressive (cf. Annexe II : 6) ou directement comme entité omniprésente dans le champ espagnol (cf. Annexe II : 28). Cette première idée est reliée à une seconde idée, selon laquelle Borges serait une influence de jeunesse dont les auteurs se distingueraient au cours de leur carrière¹³. Cette deuxième idée est aussi liée avec une avertissement : imiter Borges est dangereux. Vicente Luis Mora, par exemple, affirme qu’il a fait un effort pour supprimer ce que lui même appelle « la gravitación » de Borges (Annexe II : 34). Clara Obligado signale que «[n]o se trata [...] de hablar de tigres o de laberintos, o de jugar con el tiempo» (Annexe II : 43), proposant implicitement une manière ‘correcte’ de réécrire Borges face à une autre qui serait incorrecte. Marta Sanz attaque aussi les épigones borgesiennes : «Cuando encuentro algún epígono de Borges, lo borro porque toda la genialidad del maestro se convierte en rutina» (Annexe II : 48).

Il prévaut alors une critique profonde de la variante la plus commerciale de l’usage esthétique qui est en tout cas est exprimée à l’intérieur du champ en termes d’une critique esthétique. À propos de l’autre variante, Borges fonctionne comme le catalyseur de thèmes et procédés qui –parlant strictement en termes historiques– ne sont pas siens mais resteront incorporés sous l’adjectif « borgiano ». Irene Andrés-Suárez élabore une énumération que fonctionne comme exemple de tout ça :

a) las abundantes referencias culturalistas [...]; b) en la ficcionalización de escritores reales [...]; c) la alusión constante a obras o autores consagrados [...]; d) la conjunción de narración y discurso especulativo [...]; e) o en el afán de documentación (la inserción de referencias bibliográficas reales o inventadas [...]). Además, reelaboran las reflexiones y motivos paradigmáticos del escritor argentino como, por ejemplo, el carácter ilusorio e inasible de la realidad,

13 Cette idée est présente, par exemple, dans les réponses aux questionnaires de Andrés Neuman, Luis Magrinyà ou Gonzalo Hidalgo Bayal.

la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas, la visión circular y cíclica del tiempo, la existencia percibida como un laberinto o la supremacía de la ficción frente a lo real. (Andrés-Suárez 2015: 167).

L'immense majorité des auteurs interviewés déclarent une profonde admiration envers Borges. On trouve souvent des adjectifs comme « deslumbrante » (Annexe II: 4, 15, 25, 26, 46, 48)¹⁴, « fascinante » (Annexe II: 6, 7, 34, 45)¹⁵ ou « maravilloso » (Annexe II: 9)¹⁶, entre autres.

Ces considérations se réfèrent à notre carte conceptuelle, qui maintenant apparaît uni par un rejet général d'un certain usage de Borges qui est considéré comme superficiel. À partir de cette idée on peut voir la ligne de force qui traverse en horizontal la moitié inférieure du diagramme (qui correspond au pôle autonome) ainsi que la ligne de fuite croisée par l'usage social, qui tend vers le coin supérieur droit de la carte

L'absence, dans cette carte, du pôle plus commercial du champ littéraire est symptomatique. Si dans un premier temps cette absence peut être surprenante, elle est parfaitement expliquée par la théorie des champs de Bourdieu : la valeur monétaire, dans le pôle hétéronome, s'oppose au capital symbolique, donc ces auteurs qui se sont déjà vu rétribués de leurs investissements ne sont pas cités au plan symbolique comme héritiers de Borges.

C'est aussi un exercice intéressant que de questionner la position de chaque auteur dans la carte. On peut commencer par la ligne de fuite vers le pôle social, que traverse Belén Gopegui ou Ángel Zapata et qui trouve son origine à Aixa de la Cruz. La première et la dernière signalent dans les questionnaires ce qu'il y a de « pedante » chez Borges (elles se servent, symptomatiquement, du même mot (Annexe II: 14 y 21)). Elles sont, de plus, les seuls à poser cette perspective ; il est ain-

14 Nous avons inclus les variations de l'adjectif (« deslumbró, deslumbrado »...). Les numéros de page correspondent, respectivement, aux questionnaires de José María Álvarez, Luis Antonio de Villena, Fernando Iwasaki, Luis Landero, Benjamín Prado et Marta Sanz,

15 Ces citations correspondent aux questionnaires de Felipe Benítez Reyes, Juan Bonilla, Vicente Luis Mora et Alejandro Pedregosa,

16 Correspondante au questionnaire de Carlos Cañeque.

si cohérent qu'elles apparaissent, dans le graphique, aux extrémités de la flèche rouge qui 'fuit' vers le pôle social et qui présente, dans ce cas, une composante générée. Ces deux auteures ont en commun une autre caractéristique différentielle : si la majorité des interviewés considèrent que la lecture de Borges fut une révélation, Aixa de la Cruz le signale comme « mal poeta » (Annexe II) et Gopegui affirme que dans un premier temps elle n'a pas senti « especial deslumbramiento » (Annexe II:21). De la Cruz, de plus, se détache de Borges en utilisant une stratégie qui rappelle la réécriture faite par Reig à « Seis copas de anís » : «llevan con mucha facilidad al escapismo y a la literatura que se regodea en sí misma y se desliga del presente» (Annexe II : 14). Gopegui ne critique pas ce « escapismo » de Borges dans ses réponses à notre questionnaire, mais dans un passage d'un entretien (Gopegui 2001). Ángel Zapata, aussi proche du droit de notre carte, apparaît dans une position cohérente avec l'affirmation suivante : «el individuo Borges no me inspira la menor simpatía, y sus connivencias con la dictadura criminal que asoló Argentina me parecen simplemente repugnantes» (Annexe II : 52).

Nous n'insisterons pas sur le fait que Mallo et Vila-Matas soient, respectivement, représentants des tendances postmoderne et esthétique. À partir de notre diagramme, de toute façon, nous pouvons signaler qu'il n'existe pas un unique héritier de Borges dans le champ espagnol, mais deux liés par une relève générationnel¹⁷.

Il y a quelques figures du diagramme spécialement intéressantes pour leurs particularités. La première est Juan Bonilla, que ne parle pas de lui-même comme « borgiano » mais apparaît comme l'un des six auteurs les plus référencés. Il est évident que sa position est exceptionnelle : il est placé entre le pôle autonome et la fuite vers le social, et est signalé par un côté (Vicente Luis Mora) comme par l'autre (Belén Gopegui). Par contre, il signale Felipe Benítez Reyes et Fernando Quiñones, c'est-à-dire un poète et une personne qui publiait la plupart de son œuvre –et la plus influencé par Borges– du champ argentin, et qui n'avait pas une répercussion importante dans l'espagnol.

17 Nous pensons à partir d'une interprétation stricte d'adjectif « español ». Avec une interprétation plus relâché, Bolaño aurait de figurer, sans doute, à ce groupe.

Le cas de Juan Goytisolo est aussi très intéressant. Il apparaît à des positions très proches de celles de Fernández Mallo, mais il n'est pas caractérisé par un usage postmoderne de Borges. C'est parce qu'il y a une association transitive qui fonctionne à l'intérieur du champ : si Borges est postmoderne et Goytisolo est le précurseur espagnol de la postmodernité, il y aura nécessairement une relation entre eux, même si cette relation n'est pas soutenue par l'analyse textuelle de leurs œuvres respectives.

Un des auteurs que signale Goytisolo est Carlos Cañeque, qui fonctionne comme pont esthétique et générationnel dans notre diagramme. Sa figure –comme nous avons signalé au cours de toute notre thèse– est essentielle pour cet étude, parce que son usage postmoderne de Borges est antérieur à l'existence des conditions de production (maisons d'édition, prix, agences) et de réception nécessaire pour faire sa proposition éclater comme une crise. Il est situé entre deux générations, entre l'usage esthétique et le postmoderne, et signale en même temps Vila-Matas et Fernández Mallo. Au niveau discursif il représente le seul point de liaison entre le réalisme, la littérature espagnole et la critique de l'usage esthéticien. Dans ses réponses à notre questionnaire il dit qu' «En general, creo que Borges se cita mucho en España pero se lee menos y se recuerda poco» (Annexe II : 9), et oppose cette connaissance superficielle à celle de «los latinoamericanos que cono[ce]» (Annexe II : 9).

Cañeque est signalé par deux auteurs. Symptomatiquement tout deux sont théoriciens en plus d'être écrivains ; nous parlons de Vicente Luis Mora et Eloy Fernández Porta, membres de la 'Generación Nocilla'.

Le second a une position similaire à celle de Ferré ; leur trait d'union est Juan Goytisolo. Ferré présente, de plus, une particularité : Il montre une ferveur plus grande pour Borges dans ses réponses à notre questionnaire (il le définit comme « la síntesis o la consumación de lo que significa la literatura en la historia y la cultura humanas » (Annexe II : 18)), cite Borges souvent comme l'une de ses influences et participait de deux de les trois polémiques analysées (celle ou les protagonistes étaient lui-même et Bonilla et celle qui voyait s'affronter Kodama et Mallo,

où il était spécialement virulent), personne lui signale com héritier de l'écrivain argentin dans le champ espagnol.

Le premier auteur, Vicente Luis Mora, nous envoie à autre de les auteurs-pont : Andrés Neuman (sans sa participation, en plus, la plusieurs part des écrivains latino-américains auraient resté dehors de notre carte). Comme ça on ferme le chemin des références que lie les deux pôles et quipasse par positions préliminaires comme cette d'auteur / critique (Vicente Luis Mora), l'espagnol / latino-américain (Andrés Neuman), le bourgeois espagnol postmoderne avant la lettre (Carlos Cañeque) et le bourgeois / postmoderne que n'est vraiment ça ou, plus exactement, dont influence apparaît surdimensionnée.

On peut clore cet épigraphe en mettant en commun l'analyse de la géoprobématique avec ces usages. Sans doute, en ce qui concerne les périodes qui se réfèrent spécifiquement au champ espagnol, le premier (1959-1973) correspond à l'usage esthétique¹⁸, le deuxième (1999) à un usage esthéticien qui répond au ton d'hommage de la célébration du centenaire et le troisième (2011) à un usage nettement postmoderne.

* * * * *

Nous avons présenté dans cette thèse un cadre théorique que provient de la rencontre des œuvres de trois penseurs : Bourdieu, Foucault et Deleuze. Tous trois sont accompagnés par une multitude de théoriciens sans qui n'aurait été possible un résultat de la conjonction de ces nommes.

Comme auteur qui a accédé à une position de visibilité maximale dans le champ mondial, Borges réalise une fonction de contraste et de structuration à l'heure d'analyser les dynamiques de plusieurs de champs nationaux. dans ce cas, ces *usages* nous permettent faire un diagramme du champ espagnol et comprendre

18 En tout cas, car jusqu'au la morte de Franco la tournant du concept d'« engagement » ne se consomme pas, l'usage n'apparaît pas jusqu'au l'année 1977.

en même temps les régimes d'apparition de son nom et de son œuvre, les crises produites et les limitations de ces crises.

Le travail critique de cette thèse s'arrête en 2011, que nous considérons – puisque que nous ne nous sommes pas aventurés plus loin, ce qui suit doit être entendu comme une hypothèse– un point de saturation de la réception borgesienne dans le champ littéraire espagnol. Il n'y a pas eu d'autres grandes crises quant à l'objet 'Borges' après celle de *El hacedor. Remake*, et la lecture prédominante de son œuvre –accompagnée par la canonisation d'une partie concrète de sa production textuelle– continue à être la postmoderne. D' un point de vue synchronique, tous les objets du champ littéraire semblent invincibles. Des similitudes avec Póstumo, le gladiateur de Bolaño, peuvent être décelées. Cette invulnérabilité est aujourd'hui fictionnelle, et l'objet se révèle comme dysfonctionnel par rapport aux problèmes qui structurent le champ. Il disparaît, devient invisible ou indicible. Apparemment, Borges est encore lu, mais désormais comme un classique, un totem ; Selon ses propres mots, il est lu « con previo fervor y con una misteriosa lealtad » (Borges 2004: 151). Pour ceux qui nous nous sommes formés en lisant Borges cela semble impossible, mais c'est bien notre position dans le champ qui détermine à son tour le pensable et l'impensable. Il est possible d'être optimiste et d'espérer qu'une nouvelle crise le sauve et conduise à sa réédition, que Borges une autre fois dirait *quelque chose* dans un état de champ radicalement différent de l'actuel. La voyance, tout à fait, dépasse les fonctions du chercheur; seul le temps nous permettra de découvrir si l'œuvre de Borges et sa figure jouit d'une « infinita y plástica ambigüedad » (Borges 2004: 76) ou si –et ceci est l'option la plus probable par ces que ne croyons pas en l'infini– dans le futur son nom ne sera pas « de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición » (Borges 2004: 186).

CAPÍTULO 2:
REPENSAR A BOURDIEU.
OTRA MIRADA SOBRE EL CAMPO LITERARIO
(MARCO TEÓRICO)

Homero se equivocó al decir: ojalá la discordia se apague entre los dioses y entre los hombres. Porque no veía que rogaba por la destrucción del universo; porque si su plegaria hubiera sido escuchada, todas las cosas perecerían.

HERÁCLITO DE ÉFESO.

4 INTRODUCCIÓN.

El presente marco teórico, que constituye el centro de gravedad de esta tesis doctoral, nace de la voluntad de dar respuesta a los problemas derivados del intento de analizar varios casos de estudio a través del paradigma teórico de Pierre Bourdieu. Más adelante desarrollaremos los problemas concretos que encontramos en dicha teoría y propondremos nuestras soluciones, pero nos gustaría comenzar con una breve ilustración del modo en que dichos problemas se presentan a la hora de un análisis concreto.

Tomemos el caso de estudio que se abordará en el segundo capítulo de esta tesis: la llegada de Borges al campo literario español y, concretamente, su influencia en dicho campo durante los 90 y los 2000. Se nos impone la tarea de hallar un marco teórico y metodológico que nos permita estudiar este fenómeno. A nuestro entender, la pregunta fundamental a la que nos enfrentamos atañe al verbo *llegar*. ¿Qué significa que un autor *llegue* a un campo literario? Otros problemas tomarían la forma de las siguientes preguntas: ¿qué concepción de autor manejaremos que nos permita discernir entre la persona física que escribe y una inscripción o una incisión en un campo? ¿En qué juego de apropiaciones y reapropiaciones entra una obra cuando *llega* a un campo literario? ¿Se ubica de forma inmediata en un lugar de ese campo en virtud de su contenido y de su forma, o más bien entra en un devenir de tensiones de poder que la acaban acercando a ciertas posiciones? También, por supuesto: ¿qué es un campo literario?, y ¿cómo lo cartografiaremos? Además: ¿qué es exactamente eso que llamamos *Borges*? Una hipótesis de trabajo en apariencia sencilla despliega una multiplicidad de preguntas que deben ser inscritas, digamos traducidas, a un marco teórico que permita conceptualizar lo que hasta ahora es sólo una hipótesis expresada de forma sintética en lenguaje natural.

Nuestra pregunta inicial ya niega la posibilidad de seguir un método hermenéutico. Dicho método resultaría insuficiente para analizar un hecho eminentemente relacional como es la llegada de un actor nuevo a un espacio de tensiones determinado. Dado que, además, entendemos que cualquier paradigma que no se inscri-

ba dentro de una concepción materialista de lo real está necesariamente condenado a alguna forma de especulación, habría tres herramientas que podrían servirnos para cumplir con la tarea que nos proponemos: la estética de la recepción, la teoría marxista del valor y la teoría de campos de Pierre Bourdieu. Desechamos la primera porque es incompatible con nuestra concepción del sujeto, que toma al mismo como fenómeno emergente y nunca como productor de sentido, es decir que des- cree de todo psicologismo. El mero hecho de tomar el hecho estético como fundan- te y no fundado, como veremos en el epígrafe que sigue, ya nos separa de esta teo- ría. Nos declaramos, por contra, herederos del marxismo, pero tomaremos más sus dinamismos mentales, que ya han pasado al acervo cultural de cualquier investiga- dor, que sus conceptos. Marx constituye antes nuestro suelo epistemológico que nuestra caja de herramientas. Por último, la teoría de campos de Bourdieu, de rai- gambre –y más adelante problematizaremos esta afirmación– marxista, será el mo- delo que más nos interese, pero no lo tomaremos en su literalidad sino repensado a través de conceptos que hallaremos sobre todo en las obras de Gilles Deleuze y de Michel Foucault. Esta afirmación, que inicialmente puede resultar sorprendente, responde al hecho de que, en Bourdieu, la pretendida ausencia de una ontología ter- mina por arrojar luz sobre ciertas grietas de su pensamiento, como iremos demos- trando punto por punto. Nuestro ejercicio consistirá, entonces, en imaginar cómo habrían leído a Bourdieu Deleuze y Foucault o, mejor, en imaginar cómo habría leído a Bourdieu el Deleuze de *Foucault*. Desarrollaremos esto más adelante.

La elección de estas herramientas merece una justificación más amplia. Si las secciones dos y tres de este marco teórico están dedicadas a elaborar dicha justi- ficación desde una perspectiva metodológica, aprovecharemos esta primera sección para desarrollar una justificación de tipo histórico. Elaboraremos, entonces, una breve historia de la estética desde el punto de vista del Terry Eagleton de *La estéti- ca como ideología*, filiándonos en alguna medida con el modo de leer eagletoniano y, sobre todo, sentando una base que nos permitirá más adelante definir nociones como las de ‘capital económico’ o ‘agente’, explicar de forma adecuada el origen del sistema de campos en relación a un diagrama de poder concreto y, en definitiva, encuadrar la emergencia de los campos específicos en su radical historicidad.

4.1 BREVE HISTORIA DE LA ESTÉTICA.

El pensamiento adulto y aplicado tiene otros enemigos, estados enemigos diversamente profundos. La estupidez [*bêtise*] es una estructura del pensamiento como tal: no es una forma de equivocarse, expresa por derecho el sinsentido del pensamiento. La estupidez no es un error ni una sarta de errores. Se conocen pensamientos imbéciles, discursos imbéciles contruidos totalmente a base de verdades; pero estas verdades son bajas [...].

GILLES DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*.

Hemos afirmado con cierta ligereza que dejaríamos de lado la hermenéutica, la mera interpretación textual, para ensayar otro abordaje de nuestro objeto de estudio. Somos conscientes de la dificultad de esta tarea, que supone rechazar el peso de buena parte de la historia no ya de la literatura o de la crítica literaria sino del propio pensamiento occidental. Ya Foucault rastreaba las primeras técnicas de interpretación en los gramáticos griegos y expresaba su anhelo de «hacer un día una especie de Corpus general, de Enciclopedia de todas las técnicas de interpretación que hemos podido conocer» (1970: 7). Susan Sontag, de forma algo gruesa, afirmaría algo similar: que «toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación» (1984: 16). En contra de la afirmación abarcadora de Sontag (*toda la conciencia...*), en nuestra tarea de desbordar la interpretación nos podemos apoyar en una tradición cuyos máximos representantes serían dos de los que Ricoeur llamara filósofos de la sospecha: Nietzsche y Marx (por más matices que pudiéramos considerar, en el pensamiento freudiano la interpretación es una herramienta esencial). Quizá, con la afirmación que hemos citado, lo que Sontag deseaba era poner en duda la labor de estos filósofos, es decir, el hecho de que hubieran tenido éxito en su tarea de dejar a un lado la interpretación de los textos. Pero con

éxito o sin él lo cierto es que existe una tradición que busca escapar de la interpretación y que proviene de mediados del siglo XIX. A nuestro entender, algunos modelos filosóficos posteriores han logrado soluciones que dejan de lado la mera hermenéutica textual.

De algún modo, nos desprendemos de un bagaje de dos mil años, inaugurado por Platón y su invención, Sócrates, y prolongado por la tradición judeocristiana y por toda la filosofía moderna. Fatigar dos mil años de historia es una tarea imposible, así que nos limitaremos a referir el camino que ha recorrido la estética (entendida como rama de la filosofía) desde más o menos la Revolución francesa hasta la actualidad.

Este recorrido tiene un doble objetivo: por un lado, ubicar en la historia el nacimiento de los campos autónomos, que son el centro de nuestro paradigma analítico. Por otro, no menos importante, sacar a la luz el diagrama en relación al cual dichos campos se constituyen originalmente, el diagrama de fuerzas que es consustancial a cualquier campo autónomo, y mostrar cómo dicho diagrama sigue vigente en el periodo que estudiaremos en nuestro caso, y también en la actualidad, a la vez que ponemos de manifiesto las variaciones que se han operado en el propio sistema de campos.

Para trazar esta historia el concepto de estética es fundamental, y es por eso que escogemos seguir el trazado que hace Terry Eagleton en *La estética como ideología*. La estética es un concepto privilegiado a la hora de hacer historia, un hilo que lleva desde los albores de la modernidad hasta el momento de mayor autonomía en el arte, y por lo tanto un concepto central a la hora de estudiar cómo esos espacios que llamamos ‘campos’ definen sus capitales específicos. Por supuesto, que nos dispongamos a esta tarea no significa en modo alguno que conengamos con los presupuestos teóricos de Eagleton. No haremos uso, por ejemplo, de la noción central de ideología –presente ya en el título de la que será nuestra obra de cabecera para este recorrido histórico– para nuestro desarrollo teórico, ya que acarrea con ella un subjetivismo intrínseco. Sin embargo, la premisa de la que parte Eagleton –la de que la estética es un objeto socialmente constituido y, por lo tanto, es susceptible de ser historizado– es perfectamente afín a nuestro

pensamiento. Problematizar la estética, de hecho, es uno de los objetivos principales de la teoría de campos que aquí proponemos, en tanto *las estéticas* serán tomadas como fenómenos emergentes derivados de las relaciones de poder entre las posiciones de los campos. Desarrollaremos esto en la tercera sección de nuestro estudio; abordemos ahora la historia de la estética.

Hemos decidido dividir en tres esta larga cronología. El primer periodo abarca desde el nacimiento del concepto moderno de estética (más o menos en 1750) hasta un siglo más tarde. El segundo periodo abarcará desde 1850 hasta 1900. El tercero se referirá al siglo xx.

Esta periodización no se rige por criterios estrictamente cronológicos. En el primer periodo, por ejemplo, comentaremos dos tipos de autores: los que escribieron sus obras desde 1750 hasta 1800 y los que las escribieron entre 1800 y 1850 y presentan en dichas obras concepciones de la estética más propias del siglo xviii que del xix (por ejemplo Schelling, Kant, Moritz, Hegel y Schiller). En el segundo periodo nos referiremos a autores que escribieron durante el xix (casi siempre en la segunda mitad, aunque no siempre) pero que muchas veces prefiguran el pensamiento del siglo que vendrá. Es el caso sobre todo de tres autores: Marx, Nietzsche y Schopenhauer. El tercer periodo abarca los tres primeros cuartos del siglo xx, y en él nuestra cronología tiende a la desagregación, debido al surgimiento de un canon policéntrico y una cantidad de escuelas, teorías y publicaciones como nunca antes se había dado.

Una Historia, con mayúsculas, siempre contiene una *historia* que la atraviesa y que está hecha de personajes, relaciones y materiales narrativos. Si nos referimos a estas historias con minúsculas, observamos que en todas el nacimiento de los campos debe remitirse al nacimiento de la modernidad. Ya sea la historia de Bourdieu, cuyo protagonista es Flaubert; la de Casanova, cuyo protagonista es París; la de Woodmansee, cuyo protagonista es el Sturm und Drang, todas parten más o menos del renacimiento italiano y hallan su punto culminante a finales del siglo xviii o principios del xix. Incluso Bloom, en cuyo canónico universo de influencias el centro de gravedad es Shakespeare, trabaja sobre dataciones similares. Por eso es esencial trazar una historia y ponerla en diálogo con la parte más analí-

tica de nuestra teoría: no importan tanto los detalles particulares como las grandes líneas invisibles que atraviesan la historia de la modernidad, y cómo éstas sirven de pilares maestros para los campos que estudiaremos.

Antes de abordar el primero de los tres segmentos históricos se impone una nota de honestidad. A nuestro entender, hacer una historia siempre supone hacer un mapa mental del presente, trazar diagonales que suponen regularidades y que cohesionan el relato histórico (que son, en fin, la temporalidad en dicha historia). Eagleton y Foucault, el filósofo anglosajón y el francés, se encuentran en este punto. Si para Foucault la labor del arqueólogo consiste en buscar la dispersión (cf. 2002a: 46), Eagleton acepta, siguiendo a Benjamin, que «la *historia* nunca es presencia, “es un momento continuamente desplazado y hecho desaparecer mediante ese juego de ‘textualización’ que denota que ya somos posteriores a él” (WB, 114)» (2006: 15) [cursiva en el original].

4.1.1 EL NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA: 1750 – 1850.

[Aquella] que no está grabada en tablas de mármol o bronce, sino en los corazones de los ciudadanos. Ésta constituye la auténtica constitución del Estado, gana cada día nuevos poderes, cuando otras leyes entran en decadencia o se extinguen, les insufla nueva vida o las reemplaza, mantiene a un pueblo según su ordenación, e imperceptiblemente reemplaza la autoridad por la fuerza de un hábito. Estoy hablando de moralidad, de costumbre, sobre todo de opinión pública; un poder desconocido para los pensadores políticos, sobre el que, sin embargo, depende el éxito de todo lo demás.

JEAN JACQUES ROUSSEAU. *El contrato social*.

El término ‘estética’, que proviene del vocablo griego *aisthesis* o *aisthetiké* [αἰσθητική], comienza a adquirir cierta autonomía de su significado primero (el

que aún se mantiene al hablar de percepción estética, por ejemplo) en la obra de Alexander Baumgarten, para quien «el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza» (cit. en Soto Bruna 1987: 184). Si queremos establecer una fecha concreta, Baumgarten utiliza el término «por primera vez en su tesis doctoral: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle 1735» (Soto Bruna 1987: 181), y le quiso dedicar a esta nueva rama su inconclusa *Aesthetica*, cuyo primer tomo fue publicado en 1750. El nacimiento de la estética, entonces, va cronológicamente aparejado al proceso de consolidación de la modernidad y a todo aquello que la acompaña: el auge de la burguesía, la nueva subjetividad, la distinción entre lo público y lo privado, la confianza en la capacidad humana de raciocinio frente al carácter apodíctico de las verdades de la fe, la diferenciación esencialista del Arte frente a «las artes», etcétera. También, como veremos más adelante, los campos autónomos, que a la vez se relacionan con todo lo demás.

Comencemos, entonces, por preguntarnos qué visibilidades, qué enunciados y qué dispositivos (definiremos estos términos más adelante) emergieron en esta etapa que no existieran con anterioridad. En primer lugar, el reparto según el que algo se consideraba o no arte fue radicalmente modificado:

the grouping together of the visual arts with poetry and music into the system of the fine arts which we are familiar did not exist in classical antiquity, in the Middle Ages, or in the Renaissance”¹⁹. (Kristeller cit. en Woodmansee 1994: 2).

Este nuevo reparto, además, modificó la consideración simbólica de las modalidades artísticas, creando una cesura definitiva entre ‘el Arte’ y ‘las artes’, o entre las Bellas Artes y las artes liberales. Además, se unificó la concepción del Arte, haciendo surgir el razonamiento platónico de que las Bellas Artes no eran sino manifestaciones distintas de una misma cosa, reflejos de una misma entidad atemporal e inmaterial ajena de algún modo a cada expresión particular. Por un lado, la dife-

19 «La manera de agrupar las bellas artes a la que estamos acostumbrados, con la música y la poesía junto a las artes visuales, no existía en la Antigüedad clásica, en la Edad Media, o en el Renacimiento». La traducción (y todas las que siguen mientras no se explicita lo contrario) es nuestra.

renciación de las artes ya presagia de algún modo la producción de capitales autónomos; por otro, estudiaremos cómo la idea de unidad última de lo artístico acabaría por transformarse en la «autonomía del arte» que dará lugar al surgimiento de los campos en el siglo XIX.

Lo que podríamos llamar la función social del arte también sufrió para siempre un desplazamiento. El arte perdió su utilidad monumental, laudatoria o consagratoria y quedó, de algún modo, como infundado, creando un hueco para que en los siglos venideros se produjeran varias refundaciones del hecho artístico, de las que ninguna se impondría sobre las demás.

La nueva división de lo artístico, unida a esta dis-función del arte, no obligaba sólo a fundarlo sino también a fundamentarlo. El arte ya no podía definirse más por su función, así que en adelante su condición suficiente sería un centro misterioso e indefinido que supuestamente todas las artes compartirían. Esta idea aparece con gran claridad en Moses Mendelssohn (1729-1786), para quien «the unity of the arts is grounded in the powerful effects they exert upon an audience»²⁰ (Woodmansee 1994: 15). Antes que la respuesta nos interesa la mera existencia de la pregunta “what do all these objects of human contrivance have in common [...] ?”²¹ (Mendelssohn cit. en Woodmansee 1994: 15). Esta pregunta, que alcanzaría en Baudelaire su mayor grado de nitidez, no podía haber sido formulada un siglo antes, y su mera existencia nos obliga a una labor arqueológica en el sentido foucaultiano: donde hay una emergencia hay un cambio al nivel de las fuerzas, una variación en el diagrama. Trataremos esto más adelante. Por ahora –y por si la cita de Mendelssohn no fuera suficiente– argumentaremos que Karl Philipp Moritz (1756-1793) en 1785 (cinco años antes de la *Crítica del juicio* de Kant) escribió un volumen titulado *Toward a Unification of All the Fine Arts and Letters under the Concept of Self-Sufficiency*, donde se propone el modelo de autosuficiencia del arte, que tendrá un gran recorrido histórico.

Otra novedad que trataremos será la que supone el paso de la noción de lo sublime a un plano preponderante. Esta idea es central para las reflexiones de la

20 La unidad de las artes está basada en los poderosos efectos que causan en una audiencia.

21 ¿Qué tienen en común todos esos objetos de invención humana?

época, ya que vincula la ética y la estética en virtud del autotelismo. Si antes demostrábamos que en el s. XVIII la finalidad del arte empieza a buscarse en el propio arte, debemos ahora mostrar cómo ocurre algo similar con el valor del mismo, uniendo ética y estética en otro de los movimientos prototípicos de la época.

Aquí debemos acudir a Kant. Si para Hume la virtud está estetizada, en tanto «es un fin deseable por sí mismo», que produce una «gratificación o recompensa» derivadas «de su inmediata satisfacción» (cit. en Eagleton 2006: 102), para Kant, al contrario, «[u]no ha de ser bueno no porque sea placentero o práctico, sino porque es moral serlo»:

Un argumento de este tipo no se abalanza tanto sobre lo estético por representar algo afectivo [...] cuanto por ser una dimensión “autotélica”: esa instancia que, al estilo de la divinidad, lleva en sí misma sus propios fines, y se genera a sí misma de manera milagrosa a partir de su propia sustancia. (Eagleton 2006: 124).

Para Kant la noción de lo sublime plantea un problema difícil de resolver, ya que el hecho estético no se puede categorizar para él ni en el plano nouménico ni en el fenomenológico. No es ámbito específico de la razón pura ni de la práctica, y según Eagleton²², Kant, en su «austeridad puritana» no va a aceptar que la verdad se identifique «con aquello que es satisfactorio para la mente» (Eagleton 2006: 162). Kant, entonces, rehuiría cualquier forma de hedonismo esteticista. Schiller, siguiendo al filósofo de Königsberg, creará encontrar una solución al laberinto conceptual ubicando la categoría de lo estético en el camino «a los imperativos no materiales de la razón práctica» (Eagleton 2006: 163), lo que para Eagleton supone «un debilitamiento del imperioso Superyó racional kantiano, una atemperación que incorpora su propia necesidad ideológica» (2006: 163). Independientemente de que creamos o no en tal afirmación, parece indudable que la tentativa de Schiller «conseguirá oscurecer el problema de la transición de la Naturaleza a la Razón tanto como iluminarlo» (Eagleton 2006: 164). En lo que aquí nos interesa, Schiller

22 Preferimos otro tipo de razonamientos antes que esta forma de análisis de la psique de los autores a los que estudiamos. Sería mejor afirmar, en términos de Deleuze y Guattari, que el movimiento del pensamiento toma esa forma en relación al plano de inmanencia. En cualquier caso, podemos seguir los hitos que Eagleton propone como desarrollo del juego conceptual de la filosofía moderna.

está proponiendo «extirpar todo lo que en sí mismo sea mero mundo, y aportar armonía a todos sus cambios» (cit. en Eagleton 2006: 163), es decir, estetizar la vida como dos siglos después querrán hacer los surrealistas franceses y tantos otros vanguardistas: si no desautomatizar, sí exprimir la realidad en un sentido artístico para que dé todo aquello que es capaz de ofrecer.

Se desprenden multitud de corolarios de esta noción de lo sublime que nos pueden servir para comprender el desarrollo conceptual de la modernidad. Por ejemplo, en Burke lo sublime implica dolor, e Eagleton enlaza esto con el sufrimiento necesario que entraña todo trabajo que produzca plusvalor. Para nuestro estudio, lo más interesante es constatar en qué medida esta discusión para armonizar lo ético y lo estético viene aparejada a la manera en que el arte viene, en un sentido modesto, a llenar el hueco que ya en 1750 Dios comenzaba a dejar como centro legitimador de la conducta humana, es decir a funcionar como nueva respuesta a la pregunta ¿por qué obrar bien?

Esta sustitución de Dios por el arte es hiperbólica. En realidad, lo que vendría a sustituir a Dios en la modernidad es todo un complejo sistema de dispositivos y de creencias en cuyo centro estaría el sujeto moderno. Pero sí podemos afirmar que dentro de ese sistema el arte ocupa un papel primordial. No es raro, entonces, que sea en esta época en la que aparece la idea del arte como divinidad, incluso de forma explícita en pensadores como Hegel (cf. Eagleton 2006: 208) y Schelling (cf. Bürger 1996: 70).

Esta identificación entre arte y divinidad produce un nuevo enunciado: la idea del artista como profeta. De nuevo, los filósofos de la modernidad elaboran una ética que, a través de la percepción estética, encumbra al sujeto moderno. Al reducir la realidad a la percepción estética, el arte –señor del reino estético– se convierte en una herramienta capaz de cambiar la realidad, e incluso de crearla.

Todos estos dispositivos y enunciados aparecen ligados a un profundo cambio en la forma de distribución de la fuerza de trabajo. El mercado de trabajo, la concepción de la fuerza de trabajo como una mercancía y, en fin, la mercantilización de la vida llevan aparejado el surgimiento de un *mercado del arte* en el siglo

XVIII. Aunque pueda parecer prematuro, el uso de ese término está plenamente justificado. Según Woodmansee:

The rise of the middle classes in eighteenth-century Europe increased dramatically the demand for reading material. A variety of new institutions emerged to meet this growing demand: new literary forms like the novel, reviews and periodicals, circulating and lending libraries to facilitate distribution, and the professional writer. The possibility of actually making a living by the pen is a product of this development –of the emergence, that is, of a sufficiently large and literate middle class to support writers through the purchase of their works. This is especially true of Germany where, in contrast to England and France, the patronage of authors had never been widespread.²³ (1994: 12).

Había nacido el mercado del arte, que en el siglo siguiente se verá apuntalado por las campañas napoleónicas, que producirán como efecto colateral la ‘exportación’, en forma de expolio, de obras de arte por toda Europa, contribuyendo de paso a una mayor conciencia de la envergadura que estaba adquiriendo el mercado internacional. Por ahora, como ya apuntáramos antes, el arte comenzaba a convertirse en una industria gracias al auge de la nueva clase media, que tenía tiempo y dinero para dedicarle, y aún más la literatura, que es una forma de arte que se consume las más de las veces en la intimidad y casi siempre en solitario. Como consecuencia de esto, en el siglo XVIII ya podemos rastrear tímidamente la oposición entre alta cultura y cultura de masas (cf. Woodmansee 1994: 28).

En el siglo XVIII el mercado del arte se hallaba en un estado sorprendentemente similar al actual, con muchas diferencias cuantitativas y pocas cualitativas. Hemos podido observar que –con el nacimiento del mercado y la transformación del *status* del libro de objeto de culto a mercancía– cobra importancia la idea ilustrada de iluminar a las masas. Aún faltaba mucho para el sueño thatcheriano de convertir a los proletarios en propietarios, pero los propietarios, gracias a las nue-

23 El auge de la clase media en la Europa del XVIII aumentó radicalmente la demanda de material de lectura. Esto hizo surgir una serie de instituciones que vinieron a responder a dicha demanda: nuevas formas literarias como la novela, las revistas y periódicos, la circulación y el préstamo bibliotecario para facilitar la distribución, y el escritor profesional. La posibilidad real de ganarse la vida escribiendo es un producto de este desarrollo, esto es, de la aparición de una clase media emergente letrada y lo bastante numerosa como para que los escritores viviesen de la compra de sus obras. Todo esto se dio con especial fuerza en Alemania donde, a diferencia de lo que ocurría en Francia e Inglaterra, el mecenazgo nunca estuvo tan extendido.

vas tecnologías sociales que les permitían explotar de forma más eficiente la fuerza de trabajo de los proletarios, ya eran suficientes en número como para que el artista no necesitara vivir de apoyos puntuales o mecenazgos.

De todos los enunciados que emergerán en esta época, uno de los más interesantes es el que busca una armonización entre individuo y Estado. Para Schiller, la Razón (que tiende a homogeneizar) y la Naturaleza (que tiende a dispersarse) hallan un correlato en el binomio clase gobernante / clases populares, donde la Razón representaría a los gobernantes y la Naturaleza al pueblo. Siguiendo un lugar común de época, Schiller defiende que el hombre debe hallar su ley natural y actuar de acuerdo a su intuición. Si las unidades (los individuos, lo particular) actúan de acuerdo a su instinto y éste se corresponde con el ‘instinto global’ del Estado, entonces se da el buen Estado político. Pero esto sólo puede ocurrir «en el caso de que sus partes hayan sido moduladas conforme a la idea de la totalidad» (Schiller cit. en Eagleton 2006: 173). Y aquí entra en juego, de nuevo, lo estético «como construcción ideológica y estrategia hegemónica, lo que llevará a cabo este objetivo» (2006: 173). En cierto modo ya está aquí, de forma embrionaria (y plantada, por así decir, en otro suelo ontológico) la noción netamente moderna de hegemonía. Si Schiller ya se mostraba completamente consciente de esto en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Hegel aporta a esta idea un giro definitivo que va de lo estético –una noción, al fin, demasiado amplia y difusa– hasta lo cultural.

[...] [Hegel,] como hará más tarde Gramsci, desplaza el concepto general de «cultura» de su sentido estético a su sentido antropológico o cotidiano. De este modo, se apodera de una importante sugerencia de Kant, cuya idea del consenso cultural estaba demasiado enraizada en las angosturas del juicio estético, y, por tanto, hasta cierto punto desencarnada. Fue Hegel, mucho tiempo antes que Antonio Gramsci, quien dio el empujón decisivo en la teoría política y la condujo de los problemas de ideología a las cuestiones de hegemonía. Este último concepto es a la vez más extenso y más inclusivo que el primero: ya se hace referencia, *grosso modo*, a todos los medios mediante los cuales el poder político se afirma a sí mismo, un planteamiento que se interesa más por las prácticas institucionales rutinarias, que, más específicamente, por aquellos signos, imágenes y representaciones que llamamos ideología. La cohesión social, como reconoce Hegel, no puede sustentarse con éxito en una intersubjetividad estética abstracta y desinteresada; debe estar anclada, antes bien, en una práctica cultural, en esa fábrica total de apretado tejido de la vida social que se extiende desde la intimidad cerrada de la familia para abarcar los diversos fenómenos de las clases sociales, las asociaciones y todo lo demás. (Eagleton 2006: 208-9) [cursiva en el original].

Todos los cambios que venimos señalando se amonedan con deliciosa precisión en un hecho histórico: fue en esta época cuando se propuso por primera vez lo que mucho más adelante terminaría siendo el *copyright* (cf. Woodmansee 1994: 39). Esta idea, si lo pensamos detenidamente, atraviesa la emergencia de todos los objetos y los dispositivos que venimos señalando: es una herramienta mercantil desde su concepción, pero al mismo tiempo es la que convierte en ley el atributo cuasi divino de la autoría, permitiendo que el autor surja en ese nuevo mercado de la fuerza de trabajo.

Todos estos ejes también hallan un lugar de encuentro en la obra de Kant. Cuando el filósofo de Königsberg propone que el valor es autotélico, crea un nexo entre éste y el arte, que ya había sido postulado como autosuficiente por Moritz. En este sentido, Kant *estetiza* el valor, y nos da pie para pensar de ahí en adelante las consecuencias políticas de lo estético. Si seguimos esta lógica, no sorprenderá que su aproximación al hecho estético pase por una adecuación del mundo a las capacidades perceptivas del sujeto. Esta connivencia casi milagrosa del objeto y el sujeto que Kant considera el centro de la experiencia estética permite «la conciencia, más allá de toda demostración teórica, de que en el mundo tenemos nuestro hogar porque el mundo ha sido misteriosamente diseñado para acoplarse a nuestras capacidades» (Eagleton 2006: 144). De alguna manera, entonces, resuelve la crisis implícita en la pérdida de centros de legitimidad fuertes a través de esta certeza tranquilizadora: si bien no nos es dado comprenderlo, podemos estar seguros de que el mundo ha sido hecho para nosotros, de que –aunque se nos escape constantemente– *hay* un sentido en él.

El mismo problema se puede abordar desde la dualidad entre lo racional y lo moral. Así lo hizo el conde de Shaftesbury, quien postula la existencia de un «sentido moral» y afirma que «los objetos del juicio moral son tan inmediatamente atractivos o repulsivos como los del gusto estético» (Eagleton 2006: 89). De modo análogo a lo que sucedía con la cuestión de la dualidad Naturaleza / Razón de Schelling, aquí surge el siguiente problema: si los objetos del juicio moral responden a los códigos apreciativos de la estética, ¿cómo se podría impedir que la moral se fragmentara en tantas morales como individuos componen el cuerpo social? La respuesta de Shaftesbury, que entonces es válida, no tardará demasiado en

dejar de serlo, porque supone de forma demasiado evidente la idea de Dios como fuente de legitimidad última: simplemente, porque el sentido moral es universal. De hecho, hubo quien ya en la época (cf. Eagleton 2006: 94-96) apuntó que si tal cosa fuera cierta tendría como consecuencia el establecimiento espontáneo, universal y no coercitivo de un consenso moral universal que, de hecho, no se da.

Una respuesta más interesante para nosotros es la que da Edmund Burke, que –preludiando el giro cultural de Hegel– se fija en lo que llama costumbres [*manners*]: «[1]as costumbres son más importantes que las leyes. De ellas, en gran medida, dependen las leyes» (Burke cit. en Eagleton 2006: 98). Así es como se cierra un círculo que relaciona ética y estética, pasando de una moral abstracta al texto legal concreto. «Si en el siglo XVIII lo estético empieza a asumir la importancia que empieza a tener», escribe Eagleton, «esto se debe a que se convierte en la fórmula de todo un proyecto de hegemonía: la introyección masiva de una razón abstracta en la vida de los sentidos» (2006: 99).

Hay un concepto, el de *honnête homme* (cf. Bürger 1996: 115) que ilustra de forma providencial todo lo que venimos apuntando. El *honnête homme* sería aquel aristócrata que habría logrado que sus virtudes aparecieran como atributos naturales. Hasta aquí, es cierto, no tenemos más que un concepto cortesano más valioso para la obra de Castiglione que para nuestros propósitos. Pero Bürger consigue utilizarlo como imagen para condensar las complejas relaciones que se enmarañan en las reflexiones sobre la estética en el siglo XVIII. Sin duda, no es casual el desplazamiento democratizador según el que lo que antes se aplicaba al aristócrata ahora se aplique a la obra de arte, como tampoco lo es el uso de la palabra «producto» en la siguiente cita de Kant:

[U]n producto de arte aparece como un producto natural cuando se da en él toda la *exactitud* posible en el acuerdo con las reglas, gracias a las cuales puede llegar a ser lo que debe ser; pero sin *esfuerzo*, sin que se note la forma escolar, es decir, sin que deje ver que el artista tenía reglas ante sus ojos e imponía cadenas a las facultades de su ánimo. (Kant cit. en Bürger 1996: 115) [cursivas en el original].

Así, en un ejercicio de genealogía, Bürger afirma que

[e]l ideal aristocrático de comportamiento que hace de la ocultación del trabajo condición de la formación de la personalidad, vuelve en la estética idealista como exigencia de la obra de arte (1996: 115).

En términos de campo ésta es la época en la que algunos campos autónomos ya medianamente constituidos comienzan a desbordar hacia una suerte de campo internacional (lo que llamaremos –*mutatis mutandis*– ‘campo literario mundial’) derivado de las interacciones no ya entre cortes reales o entre sedes episcopales sino entre gobiernos de Estados-nación. Casanova ha hecho notar cómo

Existe un lazo orgánico, o de interdependencia, entre la aparición de los Estados nacionales, la expansión de las lenguas vulgares (que se convierten entonces en «comunes») y la constitución correlativa de relatos literarios escritos en dichas lenguas vulgares. La acumulación de recursos literarios se enraíza, pues, forzosa-mente en la historia política de los estados (2001: 55).

A pesar de que, como ya se ha hecho notar (cf. Sánchez Prado 2006: 28-29), el estudio de Casanova está en buena medida cegado por el galocentrismo y omite hechos históricos previos a los que ella refiere (como la *Grammatica* de Nebrija), nos interesa la relación que establece entre lengua, campo y los procesos de consolidación de los Estados-nación europeos. En nuestra concepción de la historia – que, como ya hemos declarado, es foucaultiana–, de hecho, no hay lugar para las preguntas clásicas sobre *quién fue el primero que*: la arqueología, en la estela de la genealogía nietzscheana, nunca busca un hecho primigenio sino líneas que se entrelazan para conformar las visibilidades que hoy ya están consolidadas. Así, ni siquiera es muy relevante, al menos para lo que nos ocupa, que la constitución del romance castellano sea anterior a la del francés o el italiano, sino el dinamismo que atraviesa la historia de todas esas lenguas. Otras objeciones de índole conceptual son más relevantes. Por ejemplo, en nuestro sistema no se puede considerar que una lengua *acumule* formas de capital, como si las lenguas siguieran la lógica geopolítica de los tratados de paz y los conflictos bélicos; antes bien habríamos de afirmar que *dirigen* o *condicionan* la producción de dichas formas de capital. Pero esto quedará más claro cuando despleguemos nuestro marco analítico. Por ahora, baste subrayar la idea de que las consolidaciones lingüísticas, nacionales (que culminarán en el siglo siguiente a través de las tesis de Herder) y de los capitales es-

pecíficos van de la mano como si hubiera un cuarto elemento invisible e indecible al que todos esos acompañan.

* * * * *

Ahora que nos hemos referido a varios de los cambios provocados por la irrupción del paradigma de la modernidad, comprendemos por qué la estética toma un papel preponderante y necesario en este periodo. Como afirma Eagleton,

si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones, que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. (2006: 53).

Completamos el análisis de esta etapa con otra cita del británico, que resume lo que venimos desarrollando hasta ahora:

Lo estético ofrece a la clase media un modelo enormemente versátil de sus aspiraciones políticas, y ejemplifica nuevas formas de autonomía y autodeterminación, transforma las relaciones entre ley y deseo, moralidad y conocimiento, rehace otra vez los lazos entre lo individual y la totalidad, y revisa las relaciones sociales basándose en la costumbre, el afecto y la simpatía. Por otro lado, lo estético significa lo que Max Horkheimer llamó una especie de “represión interna” en la que el poder social se introduce más profundamente en los mismos cuerpos de aquellos a los que sojuzga, operando así como una modalidad sumamente efectiva de hegemonía política. (2006: 82-83).

4.1.2 CONSOLIDACIÓN Y TRANSICIÓN: EL SIGLO XIX.

On raconte que Balzac (qui n'écouterait avec respect toutes les anecdotes, si petites qu'elles soient, qui se rapportent à ce grand génie ?), se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clair-semé de cabanes et

de paysans chétifs, — après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria : « Que c'est beau ! Mais que font-ils dans cette cabane ? à quoi pensent-ils ? quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? ils ont sans doute des échéances à payer ? »²⁴.

CHARLES BAUDELAIRE, *Exposition Universelle*.

El siglo XIX trae consigo una consolidación de los enunciados y las visibilidades que tratábamos en el epígrafe anterior. Este movimiento de cohesión se observa con especial nitidez en tres autores que, al tiempo que presentan con lucidez las líneas de fuerza del periodo, intuyen sus líneas de fuga. Se trata de Marx, Nietzsche y Schopenhauer, dos de los llamados filósofos de la sospecha y un tercero que en buena medida puso su inteligencia al servicio de la reflexión sobre el arte.

Un enunciado preeminente en este periodo es el que pone en relación el objeto artístico con la categoría de lo sublime. Es precisamente en Schopenhauer donde podemos ver una continuación de las propuestas de Schelling, ya que comparten la idea del arte como instancia capaz de superar la brecha entre sujeto y objeto, pero en este caso objetivando al sujeto. Para Schopenhauer esta forma de relación no es automática en el encuentro del sujeto y la obra de arte, sino —y en el fondo de esta idea están sus lecturas de filosofía oriental— que debe mediar un desprendimiento de la voluntad a través de una forma concreta de contemplación que no es fácil lograr. En palabras de Eagleton, «[l]legar a ser un puro sujeto de conocimiento es, paradójicamente, dejar de ser sujeto por completo, saberse absolutamen-

24 «Se cuenta de Balzac (¿y quién no oiría con respeto cualquier anécdota, por trivial que fuese, relativa a ese gran genio?) que un buen día se encontró frente a un hermoso cuadro —una melancólica escena de invierno, llena de escarcha y salpicada de casitas y campesinos de aspecto humilde— y después de observar una casita de la que se elevaba una delgada columna de humo, exclamó: “¡Qué hermoso! Pero ¿qué están haciendo en esa casa? ¿Cuáles son sus pensamientos? ¿Cuáles son sus tristezas? ¿Han tenido una buena cosecha? Sin duda tienen facturas que pagar”». Traducción de la edición española de *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Berman 1988: 140).

te descentrado en los objetos que uno contempla» (2006: 228). Esto es lo que Schopenhauer denominará 'quietud', un estado en el que el sujeto es «arrancado de las pegajosas garras de la voluntad» (Eagleton 2006: 228). Así, una obra que produjera deseo en quien la contempla sería una obra fallida.

El acceso a lo sublime estaría, entonces, reservado a aquellos capaces de contemplar el arte desde la quietud. «El don de la genialidad, escribe Schopenhauer, no es nada más que la más absoluta objetividad» (Eagleton 2006: 228), es decir, el estado en el que el sujeto no interviene en la contemplación.

Si esta forma de concebir la relación con lo sublime es fácil de asimilar a ciertas formas sociales en las que el individuo debe, precisamente, desindividuarse en momentos determinados para formar parte íntegramente del cuerpo social, la propuesta de Nietzsche es más radical. Para él, el arte es un modelo del mundo, pero lo es en tanto

caos es el carácter total del mundo por toda la eternidad; no en el sentido de una ausencia de necesidad, sino de una ausencia de orden, de articulación, de forma, de belleza, de sabiduría, y como sea que se llamen todas nuestras humanas consideraciones estéticas. (Nietzsche 1990: 104).

El arte, entonces, encarna a la perfección las infinitas colisiones engendradas por la voluntad de poder. En Nietzsche, podríamos decir, el arte es sublime porque es calco del mundo, y en tanto calco del mundo puede llegar a mostrar el mundo en su desnuda inmanencia. Es famosa la siguiente sentencia de *El nacimiento de la tragedia*: «sólo como *fenómeno estético* están *eternamente justificados* la existencia y el mundo» (Nietzsche 2004: 69 [cursivas en el original]).

Si para Nietzsche el arte posee esa cualidad antidivina, queda por saber qué forma de aproximarse al objeto artístico propone.

El universo, comenta Nietzsche en *La voluntad de poder*, es una obra de arte que se da a luz a sí misma; y el artista o *Übermensch* es quien es capaz de explotar este proceso en nombre de su propia y libre autoproducción. Esta estética de la producción es el enemigo de toda experiencia contemplativa al estilo kantiano, esto es, de esa mirada interesada al objeto estético reificado que suprime el turbulento y tendencioso proceso de su creación. (Eagleton 2006: 327) [cursivas en el original].

Más allá de esa nueva forma de autoperfeccionamiento (opuesta a la cartesiana, de orden racional, y a la kantiana, de orden ético, pero forma de autoperfeccionamiento al fin y al cabo), importa subrayar del pasaje que la idea que Nietzsche tiene de experiencia de lo sublime es opuesta a la quietud de Schopenhauer: el *Übermensch* experimenta el arte en absoluta plenitud de sí, de forma viril, casi orgiástica. En esta forma de entender la relación del sujeto con el objeto artístico ya está nítidamente prefigurado el sueño vanguardista de unir la praxis artística con la praxis vital. De hecho, Nietzsche proclamará que debemos ser «poetas de nuestra vida y, en primer lugar, de lo más pequeño y lo más cotidiano» (1990: 173).

El concepto marxiano de lo sublime nos interesa en menor medida, ya que se puede entender como una reescritura del infinito hegeliano. Del mismo modo en que para Hegel había un infinito ‘malo’, para Marx existe un sublime malo cifrado en la iteración infinita de un aparato de referencialidad, esto es, en la construcción de un aparato lógico en el que cada elemento llama a otro sin que la serie termine jamás. Marx aplica esta idea al análisis de la mercancía en el capitalismo: «el dinero para Marx es una especie de sublimidad monstruosa, un significante infinitamente multiplicador que ha roto toda relación con lo real [...]» (Eagleton 2006: 284). El sublime marxiano, por lo tanto, apenas tiene relación con su teoría estética, y la noción que nos podría ser de más utilidad (la de aura) la trabajaremos en el siguiente epígrafe a través de Benjamin.

Pasemos, entonces, a pensar cómo se desarrolló el mercado del arte en este siglo. Rancière destacará del XIX un hecho al que ya nos hemos referido: la transnacionalización forzada del arte europeo a partir de las guerras napoleónicas. Expolio para unos y universalización de los valores republicanos para otros, lo cierto es que este movimiento rápidamente tuvo su correlato en el discurso sobre el arte. Y no nos referimos aquí al discurso del filósofo o del esteta, sino al propio del sentido común (cf. Rancière 2013: 44), ese discurso que habla siempre por todos en tercera persona.

La principal consecuencia estética del expolio napoleónico fue el efecto de descontextualización del objeto artístico que provocaría el primado definitivo de la técnica sobre el contenido. Cuando un cuadro pintado con fines conmemorativos es

–literalmente– desterritorializado para ser llevado a otro lugar, es decir para aparecer en relación a otras relaciones de fuerzas, pierde de forma instantánea su función conmemorativa. Si pensamos en una pintura ecuestre de un noble español, dicha pintura perderá su función social (la de enaltecer las virtudes del noble) al exhibirse frente a un público francés, y dicha función (que no sólo da valor al noble representado sino también a la pintura y al propio pintor) pasa a ser ocupada por la pericia con la que el cuadro ha sido ejecutado.

En este siglo nace una nueva forma de hablar del arte y también una nueva forma de mirar, de arrojar luz, sobre el objeto artístico. Ya no importa *quién*, sino *cómo*, y un borracho que bebe en una taberna puede ser más importante que el rey Luis XVI si su figura ha sido mejor trabajada por el artista. En cierto modo este desplazamiento supone una democratización y tiene como consecuencia el descentramiento de los focos de legitimación que producen el efecto de valor en la obra artística.

Si la interpretación deja de ser tarea de unos pocos para democratizarse, el artista dejará de depender de instancias fijas y localizadas para empezar a rendir pleitesía a un sujeto eminentemente relacional y supuestamente descentralizado: el mercado. No sorprende, entonces, que en este siglo el mercado del arte se consolide hasta cotas hasta entonces inéditas. La cita de Baudelaire que encabeza este epígrafe nos muestra con belleza y precisión cómo en este nuevo estado de cosas la contemplación de la obra de arte no puede desligarse de su relación con el mercado.

La relación del artista con el mercado y las concepciones de lo estético que hemos señalado se reúnen en la tímida emergencia de un nihilismo decimonónico que tomará su forma plena en el siglo XX. Marx reúne con inteligencia estas dos líneas, aparentemente dispares, en una sola.

Todos los impulsos anárquicos, desmedidos, explosivos que la siguiente generación bautizaría con el nombre de «nihilismo» –impulsos que Nietzsche y sus seguidores atribuirán a traumas tan cósmicos como la Muerte de Dios– son localizados por Marx en el funcionamiento cotidiano, aparentemente banal, de la economía de mercado. Pinta como nihilistas consumados a los burgueses modernos a una escala mucho más amplia de la imaginada por los intelectuales modernos. Pero estos bur-

gueses se han alienado de su propia creatividad, porque no soportan mirar al abismo moral, social y psíquico abierto por su creatividad. (Berman 1988: 97).

Se puede comprobar cómo dos líneas maestras de la época se trenzan aquí a la perfección: la idea del sujeto como fuerza capaz de afectarse a sí misma y por lo tanto como instancia que debe modelarse, es decir, autoperfeccionarse *ad infinitum*, y la consolidación hacia un sistema plenamente capitalista en que la mercancía en teoría habría de reproducirse, también, hasta el infinito. Berman señala que esta idea ya aparece en el *Fausto* de Goethe.

Lo que este Fausto desea para sí es un proceso dinámico que incluya todas las formas de la experiencia humana, tanto la alegría como la desgracia, y que las asimile al crecimiento infinito de su personalidad; hasta la autodestrucción será parte integrante de su desarrollo.

Una de las ideas más originales y fructíferas del *Fausto* de Goethe es la idea de una afinidad entre el ideal cultural del autodesarrollo y el movimiento social real hacia el desarrollo económico. Goethe cree que estas dos formas de desarrollo deben aproximarse y fundirse en una sola antes de que cualquiera de estas dos promesas arquetípicamente modernas pueda realizarse. El único modo de que el hombre moderno se transforme, como descubrirá Fausto y también nosotros, es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive. (1988: 31) [cursivas en el original].

Una nueva modulación de las ideas de la etapa anterior aparece en ésta: el deseo por parte del sujeto de alcanzar una totalidad que la religión ya no puede ofrecer. Fausto no desea sólo lo bueno que hay en el mundo; en un giro radicalmente moderno, quiere integrar el mundo entero en su subjetividad.

Todas las variaciones que venimos señalando están vertebradas sobre un mismo eje: el nacimiento del sujeto libre, libre para comprar y vender su fuerza de trabajo, para modelar su propia subjetividad y también para modelar el mundo. Este giro político y económico supone, entonces, un giro íntimo, ético, del sujeto. Todos estos aspectos se reúnen en la discusión de época «entre un idealismo anti-sensual (Schopenhauer) y un pertinaz materialismo (Kierkegaard)» (Eagleton 2006: 265).

La propuesta ética de Schopenhauer es un trasunto de su propuesta estética, pero en este terreno adquiere resonancias inéditas: Schopenhauer propone que

la des-identificación del sujeto conlleva una forma de utopía social sin Estado. Esto llevaría al sujeto a

[c]omportarse con absoluta indiferencia ante los demás: es decir, no hará ninguna distinción significativa entre ellos y él mismo. [...]. Al igual que todo conocimiento verdadero surge de la muerte del sujeto, lo mismo sucede con el valor moral: actuar moralmente no es actuar desde un punto de vista positivo, sino actuar desde ningún punto de vista. (Eagleton 2006: 229-30).

La postura opuesta a la de Schopenhauer no es explícitamente estética. Kierkegaard, como señala Eagleton, es «uno de los pocos que rechaza conferirle [a la estética] un valor predominante o estatus privilegiado» (Eagleton 2006: 239). Señalaremos brevemente su teoría de la comunicación, según la que «toda recepción consiste en producción» (Kierkegaard cit. en Eagleton 2006: 256), es decir en la que ya se atisba la teoría de la recepción al tiempo que se apuntala la idea del sujeto constantemente creador, incluso en la supuesta pasividad del acto de recepción.

Otra propuesta de orden materialista es, claro, la de Marx, para quien toda la ética se reduce a una cuestión de estética, lo que hace que el giro íntimo de la autopoiesis moderna quede resuelto. La relación entre ética y estética supone para Marx un calco de la relación entre base y superestructura: la ética sería la expresión espiritual de los problemas corporales.

El siglo XIX se caracteriza, entonces, por una estetización de los reinos hasta entonces autónomos de la ética y de la política que consolida las formas de consenso social que trataban de resolver los problemas implícitos en los presupuestos que cimentan el sujeto moderno. Al mismo tiempo el artista, encargado de construir el dispositivo que mediaría entre esas instancias, deja de depender de agentes claramente localizados para pasar a hacerlo de una entidad colectiva y deslocalizada: el mercado. Es en este contexto en que surge la idea del arte por el arte con la que, según Bourdieu, se fundan los campos autónomos. Y si el primero que la puso en escena fue Théophile Gautier, sin duda el actor principal fue Baudelaire.

[Baudelaire] va mucho más allá que Kant, para quien las experiencias y actividades noumenológicas –arte, religión, ética– todavía operan en el mundo material del

tiempo y el espacio. No está del todo claro dónde, o en qué, puede trabajar este artista baudelairiano. Baudelaire va más allá: desconecta a su artista no solamente del mundo material del vapor, la electricidad y el gas, sino incluso de toda la historia del arte, pasada y futura. Así, dice, no es correcto ni siquiera pensar en los precursores de un artista o de las influencias que ha recibido. «Toda eflorescencia [en el arte] es espontánea, individual [...] El artista sólo surge en sí mismo [...] Sólo es fiador de sí mismo. Muere sin hijos. Ha sido su propio rey, su propio sacerdote, su propio Dios». (Berman 1988: 138) [excepto el primero, corchetes en el original].

Este adanismo baudelairiano, que preludia el de las vanguardias, es en cierto modo el gesto fundacional que hace nacer (en un sentido literal: que *da a luz*) los campos autónomos. Desarrollaremos esto más adelante.

Este periodo, en resumen, se caracteriza por una consolidación del anterior, tanto en el sentido de que las ideas ya presentes toman fuerza como en el de que se aglutinan en una línea mayor que las trenza todas: la idea del arte autónomo. Por una parte, el concepto de lo sublime se desplaza hacia el centro de los sistemas estéticos mientras el mercado del arte se consolida gracias a las guerras napoleónicas y al auge de una clase media con acceso a él. Además, el artista comienza a ser el sujeto principal del arte, vinculando la noción ética del autoperfeccionamiento con el hecho artístico y con la concepción capitalista de la mercancía. Este autoperfeccionamiento, además, surge con un insaciable afán de totalidad, y en algunos filósofos de la época vemos cómo la idea de sujeto ya comienza a problematizarse desde sus propios cimientos.

4.1.3 TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE: EL SIGLO XX.

El siglo XX, cuyo análisis podría parecer el más relevante (dado que es en el que se enmarca nuestro estudio casi por completo), en realidad no nos interesa tanto por los devenires estéticos que en él se sucedieron sino por las modulaciones que experimentó la noción de autonomía. Quizá porque de algún modo nosotros mismos estamos inmersos epistemológicamente en este siglo (y porque pretendemos hacer una semblanza histórica; la exposición teórica corresponde a las siguientes secciones) no nos extenderemos demasiado en él. Nuestro principal objetivo en este epígrafe es esbozar un paisaje en el que se muestre que el diagrama que dio lugar al nacimiento de los campos autónomos en el siglo XIX se mantiene esencial-

mente idéntico hasta el final del siglo xx. Por una parte, si esto no fuera así no tendría sentido que utilizáramos el marco teórico que vamos a proponer aquí; por otra, nada se mantiene jamás del todo idéntico, y las modulaciones en ese diagrama del que hablábamos son responsables de parte de los añadidos que hemos tenido que obrar sobre el corpus teórico de Bourdieu.

Si el arte del siglo xx se escinde –como el siglo en sí en Occidente– en dos tras la Segunda Guerra Mundial, sin duda la primera parte está protagonizada por las vanguardias históricas. Desde el punto de vista que venimos ofreciendo, las vanguardias serían el límite de masa crítica de todos los enunciados a los que nos hemos referido. Cuando hablamos de masa crítica queremos decir algo muy concreto: no que las vanguardias hicieran colapsar todo lo anterior, sino que la propia lógica que venía arrastrando el arte finisecular se exagera en las vanguardias hasta estallar. Desde esta perspectiva, las vanguardias históricas serían un acontecimiento tan moderno que rebasaría la propia modernidad. Esto explicaría, por ejemplo, que buena parte de la segunda mitad del siglo se cifrara en un debate sobre la vigencia, la genialidad, el infantilismo o la abyección de las vanguardias.

El gran sueño vanguardista podría resumirse, *grosso modo*, en el deseo de fundir el arte con la vida hasta hacerlos indiscernibles. Si tomamos esta idea como centro es fácil imaginar los ejes que la atraviesan.

El primero sería la huida del arte museístico a *la calle*, ese nuevo espacio que surgió en el imaginario a raíz de las grandes remodelaciones de San Petersburgo y París, el nuevo ágora donde se construía lo social. Esta misión pasa por dos fases. La primera consistía en desacralizar el museo, y aquí es casi un cliché referirse a la *Fuente* duchampiana. La segunda, que con el tiempo acabará por cristalizar en el auge en los 60 y 70 del *happening* o de la *performance*, consiste en cargar simbólicamente el espacio de la calle de modo que el ciudadano del nuevo siglo comprendiera que ahí también podía darse el arte. Lo que ambas pretensiones tienen en común es algo que el formalismo ruso estudió en profundidad: la *ostranenie* o desautomatización.

Estas formas de arte pusieron en serios problemas a críticos y comentaristas de todo signo, que comenzaron a ver las costuras del aparato hermenéutico

que habían utilizado hasta el momento. Al reivindicar como artísticos objetos que el sentido común había exiliado de esa categoría, los artistas del nuevo siglo forzaban a quien quisiera entender su nuevo arte a adoptar un enfoque relacional, o al menos uno en el que la pragmática cobrase una importancia hasta entonces inédita.

Pero por ahora, mediante este procedimiento en apariencia rompedor, en realidad se apuntalaba la idea de objeto artístico que Eagleton rastreara ya a principios del XIX. ¿Qué era esa propiedad mágica que hacía que algo fuera arte o dejara de serlo en diferentes contextos? Si acudimos de nuevo a los formalistas, acuñarán el término *literaturnost* para lo que se tradujo como ‘literaturidad’, una supuesta cualidad inherente a la obra literaria que le conferiría su carácter –valga la redundancia– literario. Esta idea, lejos de romper con la consideración objetual del arte, vendrá, mediante un rodeo, a apuntalarla, ya que impone una teoría del valor en el arte en la que el objeto siempre ocupará un lugar fundamental como centro de significación.

Una de las posibles respuestas a la pregunta sobre el valor abierta por el gesto radical de las vanguardias pone en juego la novedad como valor supremo en el arte. Si las guerras napoleónicas impusieron un giro técnico del valor (que pasó de hallarse en lo conmemorativo a encontrarse en la mejor o peor ejecución de la obra) esta brecha supone un segundo giro; ahora, en lugar de en la perfección técnica, el núcleo del valor residirá en la novedad radical.

Así, los movimientos occidentales de vanguardia tendieron a escapar del binarismo político reinante desde la Revolución Francesa: ni izquierda ni derecha, afirmarían, aunque manteniendo un pensamiento eminentemente antiburgués. *Épater le bourgeois* sería la consigna que se llevaría a cabo de muchas maneras, y todas tendrían una línea maestra en común: escamotear el sentido sobre el que se fundaría el mundo de ese burgués quintaesenciado (cf. Eagleton 2006: 453), y por lo tanto fundar un arte nuevo que ninguna teoría estética pudiera explicar de forma satisfactoria. Y este arte estaría fundado sobre sí mismo, sobre la autogénesis perpetua, es decir, enarbolaría un autotelismo constituyente que echa raíces en las profundidades del sujeto moderno.

Si tenemos en cuenta todo lo que venimos señalando, no nos sorprenderá que algunas vanguardias de los Estados occidentales de Europa se mantuvieran en buenas relaciones con los fascismos emergentes. Afirmación de un hombre nuevo, reivindicación de la novedad como valor fundado en sí mismo, un fuerte adanismo, una postura antipolítica que buscaba acabar con el régimen establecido, reivindicación de la inmediatez que dejaba abierto el paso al sentido común. En definitiva, el sueño de las vanguardias, aunque se manifestara como el deseo de elaborar una teoría sin teoría que diera lugar a la unión entre el arte y la vida, tenía una cara profundamente moderna según la que lo que buscaba era lo mismo que el *Fausto* de Goethe: abarcarlo todo, acabar con las oposiciones binarias que hacían avanzar la Historia e imponer un sueño indefinido y totalizador que permaneciera detenido en el tiempo.

Para De Man, «toda la fuerza de la idea de modernidad» reside en el «deseo de borrar cualquier cosa anterior» a fin de conseguir «un punto de partida radicalmente nuevo, un momento que pudiera ser un auténtico presente». De Man utilizaba, como piedra de toque de la modernidad, la idea nietzscheana (desarrollada en *Uso y abuso de la historia*, 1873) de que es necesario olvidar deliberadamente el pasado para conseguir o crear algo en el presente. «El despiadado olvido de Nietzsche, la ceguera con que se lanza a la acción despojada de toda experiencia previa, capta el auténtico espíritu de la modernidad.» En esta perspectiva «la modernidad y la historia son diametralmente opuestas entre sí»¹⁶. (Berman 1988: 348).

Cuando afirmamos que las vanguardias no fueron ni continuidad ni ruptura, sino que encarnaron el desbordamiento del sueño de la modernidad, lo hacemos en la misma línea de pensamiento de De Man. Por una parte abrieron las primeras rutas que permitirían un pensamiento capaz de *hacer ver* los mimbres ideológicos de la modernidad; por otra, llevaron al límite los sueños modernos hasta el punto en el que estallaban, es decir, hasta los postulados teóricos del fascismo.

Este breve recorrido, aunque muy tosco, servirá a nuestros propósitos. Por supuesto, es un error tratar las vanguardias como un movimiento unificado, y las relaciones con los devenires políticos de cada Estado modificaron notablemente el modo en que se desarrollaron. Sin embargo, creemos que con ese objeto genérico que hemos imaginado, *las vanguardias*, quedan lo bastante ilustradas esas tensiones que pugnan por romper la unidad teórica: por un lado el avance incontenible

de la modernidad; por otro sus primeras líneas de fuga. Frente a los problemas aparecidos en el seno de la vanguardia, los pensadores marxistas propondrán alternativas:

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se he convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte. (Benjamin 1989: 57).

Como se comprueba en ese famoso cierre de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», los teóricos del marxismo (al menos los más lúcidos) no fueron ajenos a la perversión final de la lógica vanguardista –que es fácil asociar con el ‘sublime malo’ marxiano–. Sin embargo, en una especie de réplica de la danza geopolítica de la primera mitad del siglo, su pensamiento valió de poco en el estado de cosas teórico de la Europa occidental de la primera mitad de siglo.

Una tercera vía de enorme interés es la de John Ruskin, que propondría una suerte de arte concebido en comunidad antes que en sociedad, y para ello volvería la mirada hasta el arte gótico. Como el herrero de *Mil mesetas*, el artista de Ruskin es antes un artesano que sigue la piedra, y el objeto artístico la expresión de varios sujetos que supera la suma de cada uno de ellos. Comoquiera que ésta no fue una línea maestra del siglo xx, no nos extenderemos más en el pensamiento de Ruskin, pero su clarividencia para ver los límites del pensamiento del siglo xx merecían, al menos, esta breve mención.

Volvamos a Benjamin. Somos herederos de su pensamiento en el sentido en que fue él quien con más nitidez tomó la hermenéutica como una forma del ejercicio del poder, y el signo como un arma que se puede disparar en una dirección o en la contraria. Walter Benjamin –escribiría Peter Bürger– «[...] ha sometido la recepción contemplativa a una acerba crítica, identificando con el concepto de aura el momento parareligioso en que ella aparece» (Bürger 1996: 168).

Si Benjamin desentraña las contradicciones del arte de vanguardia desde un punto de vista filosófico y de teoría de la cultura, el aporte de Adorno, que

persigue el mismo objetivo, sigue una aproximación casi económica. Adorno mostrará las costuras del concepto de autonomía relacionándolo con la autonomía de mercado. Parafraseándolo, Eagleton afirma que

[1]a aporía de la cultura modernista radica en su intento lastimero y afligido de volver la autonomía (la libre naturaleza de la obra estética) contra la autonomía (su estatus no funcional como mercancía en el mercado) (Eagleton 2006: 428).

En efecto, en una sociedad capitalista altamente especializada la autonomía del arte resultaría del todo imposible, ya que el arte se halla en una encrucijada en la que debe salir del mercado para lograr su autonomía al mismo tiempo que perdería su visibilidad, y por lo tanto escaparía del horizonte de sucesos capitalista. Así se explica que el sistema de campos (campos que, como luego veremos, se definen por ser capaces de proponer en su seno un alto grado de diferenciación que coagule en lo que llamaremos 'capital') nazca con el capitalismo y lo acompañe en su desarrollo. Además, como mostraremos más adelante, la teoría de Bourdieu no se contradice en modo alguno con esta tesis de Adorno sobre la autonomía, y ciertas críticas que afirmarían tal cosa parten de un malentendido del concepto de autonomía en Bourdieu.

Una noción fundamental en nuestra teoría de campos es el de hegemonía. Más adelante veremos cómo en nuestro marco teórico este concepto supondría un tercer grado de lo que llamaremos homología entre capitales. Si más adelante definiremos la hegemonía gramsciana en los términos de Mouffe y Laclau, por ahora podemos abordar una definición más sencilla: la «capacidad de unificar a través de la ideología y de mantener unido un bloque social que, sin embargo, no es homogéneo, sino marcado por profundas contradicciones de clase» (Gruppi 1978: 95). Como veremos más adelante, en nuestro marco teórico la hegemonía se definirá como una homología entre homologías, es decir un trenzado entre diversas especies de capital que constituye alianzas aparentemente arbitrarias sobre la superficie del campo.

Si tomamos en su contexto la noción de hegemonía, ésta propone una solución a la encrucijada que Adorno señalara de forma tan precisa. Si el problema

residía en que el poder se había deslocalizado en una serie de focos productores de hegemonía, el artista de izquierdas ya no tenía por qué ser un artista de Estado, porque (dado que la hegemonía es un concepto radicalmente cultural) podía hacer un trabajo de construcción de contrahegemonía a través de su producción artística.

En el siglo XX, claro, el auge de tecnologías como el vídeo o la fotografía propiciaron que este sistema de campos se extendiera por el planeta al mismo tiempo que se infiltraba en las sociedades occidentales; produjo, entonces, nuevas fronteras y líneas de quiebre entre campos. Esta democratización del arte, unida a la presunta disolución del sujeto y a la globalización, complica –pero no imposibilita– el análisis de los campos autónomos, que habrán de ser comprendidos como atravesados por una profusión de diagonales, antes que como campos superpuestos. Se entiende entonces que los campos sólo desaparecerán cuando desaparezca aquello que los vertebraba; el sujeto moderno, el dinero... ejes que son actualizaciones de una misma cosa: el diagrama de la modernidad. Mientras éste siga vigente –y el hecho de que aun hoy, en la era de las redes sociales y las identidades líquidas, se siga escribiendo tanto *contra* el sujeto demuestra que sigue ahí, quizá más fuerte que nunca– la teoría de campos seguirá siendo válida. Siempre, claro, que la reformulemos, del mismo modo en que el sujeto y el dinero se reformulan y se adaptan a los cambios en el diagrama.

4.1.4 RECAPITULACIÓN.

Desde el auge del sujeto moderno, un nuevo sistema de campos aparece como esquema de las interacciones sociales. Estos campos, atravesados por dispositivos de saber / poder, constituyen el meollo de la especialización capitalista del trabajo, y son el espacio donde se ponen en juego las diferentes especies de capital. Los mencionados dispositivos, como afirmará Deleuze, tienen en su límite siempre una línea de subjetivación, una suerte de trasunto de la imposible radiación de Hawking²⁵ que es, al fin, lo que vertebraba el campo. Si el sujeto está en los domi-

25 Se trata de un tipo de radiación que se da en el horizonte de sucesos de los agujeros negros y cuya existencia, según la física clásica y la relativista, sería del todo imposible.

nios del saber y del poder o es una cosa esencialmente otra es algo que no atañe al presente estudio.

Así, podríamos afirmar que un solo diagrama se mantiene vivo a lo largo de la Historia de Occidente: el diagrama de la polis griega, causante de que la fuerza se pliegue sobre sí misma y produzca la subjetivación. Deleuze resume este diagrama como una «relación agonística entre agentes libres, entre hombres libres» (2015: 96), y se puede aplicar tanto a las guerras estacionales helénicas como a la batalla actual por los *likes* en redes sociales. Por supuesto, un diagrama tan simple, aunque echa raíces en lo más profundo de nuestra civilización, no puede explicar con detalle las particularidades de cada etapa. Si Foucault ya señaló un subdiagrama, el panóptico, propio de las sociedades disciplinarias, aquí podemos añadir otro, no contradictorio por lo cualitativamente diverso: el diagrama de la segmentación en campos. Esta pervivencia de la estructura de campos como diagrama es lo que hace que las formas de capital, como después estudiaremos, se hayan mantenido casi idénticas desde el surgimiento de la modernidad.

Los campos, como veremos, se definen por oposición a un capital económico o a un número determinado de capitales heterónomos, es decir: proponen formas de capital diferentes al económico, al mismo tiempo que nunca aisladas del mismo. Es en esa fricción, precisamente en esa resistencia, que acontece la subjetivación; en cada intercambio de capital hay subjetivación, hay mercado de la fuerza de trabajo. Así, no resultará extraño que todo intercambio de capitales aparezca mediado por unos dispositivos con un alto índice de efectucción a los que hemos llamado ‘disposiciones’, y que son los que permiten los flujos de capitales específicos. Estas disposiciones son, en buena medida, el sustento institucional del sujeto moderno: el nombre propio, el DNI o la propiedad privada son dispositivos que atraviesan multitud de campos; el dispositivo autorial, el editorial o el de traducción son ejemplos de disposiciones que aparecen ligadas con fuerza al campo literario.

Los campos, entonces, se sustentan sobre esa presunta libertad para comprar y vender fuerza de trabajo, y se arraciman en torno al supuesto sujeto de esa libertad. A través del estudio de la historia de la estética en los últimos dos siglos

hemos podido analizar variaciones que vibran en la misma frecuencia que las variaciones de los campos. Nos veremos obligados a reformular a continuación la teoría de Bourdieu, añadiendo conceptos como el de ‘subcampo nacional’ o los ‘subcapitales específicos’, al mismo tiempo que lo desmenuzamos para rehacerlo en una forma inédita y extrañamente semejante a la anterior.

Quizá sorprenda de esta recapitulación el uso ligero de conceptos que aún no han sido definidos; con todo, éste era un recorrido necesario para abordar el verdadero propósito de este marco teórico: definir cada uno de esos conceptos.

5 OTRA ONTOLOGÍA PARA PIERRE BOURDIEU

[S]i la fuerza está esencialmente en relación con la fuerza, la voluntad será el elemento diferencial de las fuerzas. Si la fuerza está esencialmente en relación con la fuerza, no puede ser pensada por fuera de una diferencia de las fuerzas. La distancia es la diferencia de las fuerzas. Se le llama "voluntad" a esa distancia o diferencia de las fuerzas. [...]. La voluntad podría definirse en Nietzsche como el elemento diferencial por el cual una fuerza se relaciona con otra ya sea para obedecer, ya sea para mandar.

GILLES DELEUZE. *El poder. Curso sobre Foucault.*

5.1 PROBLEMAS Y REVISIÓN DE LA TEORÍA DE CAMPOS.

5.1.1 PROBLEMAS DE LA TEORÍA DE CAMPOS.

El pensamiento, en tanto piensa, no enuncia verdades o, mejor dicho, sus actos de verdad son los problemas mismos, que no nacen hechos ya por completo.

ZOURABICHVILI. *Deleuze; una filosofía del acontecimiento.*

Este marco teórico seguirá, o tratará de seguir, la idea que Zouravichbili expresa en la cita que encabeza este epígrafe, y se orientará antes hacia los problemas que hacia las verdades ya constituidas. Un problema que puede mover nuestro pensamiento tiene que ver con el estudio del caso que hemos elegido: a la hora de comprender la recepción de Borges en la literatura española, ¿podemos utilizar la teoría de campos de Pierre Bourdieu? ¿Podemos utilizarla, en cualquier caso, como él la enunció?

Si el caso de estudio de esta tesis doctoral es el análisis de la recepción de Borges en el campo literario español (y habremos de ver más adelante qué es esa cosa a la que llamamos ‘Borges’) tenemos que es un objeto, por definición, internacional. La teoría de campos de Bourdieu, sin embargo, fue pergeñada en el contexto de un Estado-nación con una cultura fuertemente centralizada como era el francés. No en vano casi la primera mitad de esa gran *summa* que es *Las reglas del arte* está dedicada en exclusiva al análisis de una obra de Flaubert, *La educación sentimental*, no ya en sus relaciones con el campo cultural francés sino solamente con el parisino. Así, el primer problema que se nos presenta es el carácter eminentemente (e irónicamente, como más adelante haremos notar) nacional de la noción de campo. Comoquiera que nuestro objeto de estudio está acotado, en sus extremos, entre los años 1977 y 2011 y que para nuestro estudio nos interesan fundamentalmente tres Estados (el argentino, el francés y el español), este problema ya nos indica la necesidad de una reformulación de la teoría de campos de Bourdieu. Con todo, no supone en modo alguno, como se ha sugerido, una impugnación necesaria de los presupuestos del sociólogo francés, sino la existencia de un camino que él mismo no transitó. En la consideración que propone Casanova en *La República mundial de las Letras*, por ejemplo, la existencia de una suerte de campo mundial –ella utiliza la noción de *espacio*– sin duda tensa las definiciones de Bourdieu: ¿este campo postula una nueva forma de capital? Si los capitales nacionales son independientes los unos de los otros, ¿qué forma sería ésta? Sin duda son preguntas pertinentes y difíciles de responder, pero la tensión no llega a romper el paradigma: se podría llegar a una reformulación de Bourdieu que resolviera –o, mejor, que disolviera– esos problemas sin modificar las premisas básicas del sistema. Éste es, en cualquier caso, el **primer problema** al que nos enfrentamos.

No es el único obstáculo que se presenta ante nosotros. El segundo se puede enunciar en forma de pregunta: ¿cómo entender la «llegada» de un autor a un campo literario? A partir de ahí: ¿podemos hablar realmente de una llegada? Si tal cosa es imposible, ¿qué relación mágica existe entre los campos que hace que la participación en sus juegos de poder siempre preceda a la apuesta inicial? Bourdieu ya era consciente de este problema, pero nunca le dio una solución satisfactoria:

Si las implicaciones de la inclusión en un campo están condenadas a permanecer implícitas, es porque no tienen nada que ver con un compromiso consciente y deliberado, con un contrato voluntario. La inversión original no tiene origen, porque siempre se antecede a sí misma y porque, cuando deliberamos sobre nuestro ingreso en el juego, la apuesta ya está más o menos decidida. (Bourdieu 1999a: 25).

Por una parte podemos convenir con Bourdieu –aunque eso quedaría fuera de los límites de este marco de análisis, que se niega axiomáticamente a cualquier consideración de tipo subjetivista– en que para el propio sujeto su ingreso a un campo permanece como un misterio. Esto, en cualquier caso, es irrelevante. El problema surge cuando se intenta explicar, desde el paradigma de Bourdieu, que un agente de un campo decida ingresar a otro, haciendo una fuerte apuesta inicial y renunciando a la forma de capital específico del otro campo. Por qué un agente dado se mueve de un campo A a uno B y no lo hace al C o al D es un problema que queda del todo oscurecido por el análisis de Bourdieu. Es más: ¿entra un agente en un campo totalmente desprovisto de cualquier especie de capital? Si «la independencia de los diferentes campos implica cierto grado de incomunicabilidad entre ellos» (Bourdieu 1999a: 25) parece evidente que así será. Pero ¿realmente son los capitales compartimentos estancos? ¿No es cierto que un agente proveniente del campo jurídico tendrá ciertas ventajas en el literario, o en el médico? En nuestro caso: ¿no acarrea Borges, en cierto modo, ya alguna forma de capital literario cuando llega al campo francés o al español? ¿Cómo explicamos esto desde el paradigma de Bourdieu? Un último problema derivado de la noción de ingreso a un campo: ¿a qué edad se ingresa por primera vez a un campo? ¿Nacemos ya inmersos en campos? ¿Por qué nos inclinamos por unos campos y no por otros? Todas estas preguntas se refieren al ingreso inaugural a un campo, y constituyen el **segundo de los problemas** que nos presenta el análisis de Bourdieu.

Por otra parte, una pregunta sin duda más problemática y por lo tanto más acuciante sería: ¿es posible una teoría de campos que no deje de lado el contenido de las obras? Este tercer problema se sustenta a nuestro modo de ver sobre la distinción histórica entre forma y contenido, y se diluye frente a conceptos como ‘archivo’ o ‘enunciado’ y ante la concepción foucaultiana de la exterioridad. Si los dos problemas anteriores provienen del propio sistema de Bourdieu y lo tensan hasta obligarnos a repensarlo, éste es ajeno al mismo: la teoría de campos simplemente no necesita los textos para nada, y es, de hecho, muy general, ya que no se circunscribe al campo literario. Sin duda, el objeto literario se caracteriza por una complejidad difícilmente abordable desde la sociología –desde cualquier sistematización, de hecho– pero las herramientas de Bourdieu no nos permiten pensar ningún acontecimiento lingüístico, no sólo el literario. De este modo, Bourdieu analiza los enunciados sin que estos tengan una categoría concreta en su sistema; los analiza, al fin, desde lo que él mismo llamaría de forma crítica un «sentido común académico» (Bourdieu y Wacquant 2005: 250). Éste es el **tercero de los problemas** que nos obligan a repensar a Bourdieu.

Estos problemas, que resolveremos más adelante, nos abocan a una decisión: dejar de lado la teoría de campos y darla por inválida para nuestros propósitos o revisarla y reformularla para adecuarla a nuestro objeto de estudio. Teniendo en cuenta que dicha teoría constituye una de las herramientas prácticas más versátiles a la hora de intentar una aproximación sistemática a la sociología de la literatura, hemos optado por la segunda opción.

Esta tríada de problemas, con todas las preguntas que comporta, gira alrededor del problema principal de la teoría de Bourdieu: el subjetivismo. El propio Bourdieu rechazaba el subjetivismo de forma explícita, cuando no buscaba superarlo mediante una tercera vía (cf. Bourdieu 1991: 69-833), pero –como veremos más adelante– nunca llegaba a desprenderse radicalmente de él. Nociones como ‘agente’, ‘habitus’ o ‘illusio’ ya suponen una interioridad constituyente y no constituida, por más que Bourdieu, como se puede comprobar en la siguiente cita, construya laberintos lógicos para escapar de esa contradicción.

La lógica misma de su génesis explica que el habitus sea una serie de estructuras cronológicamente ordenada en la que una estructura de un determinado orden especifica las estructuras de orden inferior (es decir, genéticamente anterior) y estructura las estructuras de orden superior por medio de la acción estructurante que ejerce sobre las experiencias estructuradas generadoras de estas estructuras. (Bourdieu y Wacquant 2005: 196).

Sostener que el campo estructura a los agentes cuando son las decisiones de los agentes las que, a la postre, estructuran el campo conduce a Bourdieu a lo que Hegel llamaría un infinito malo, un círculo lógico, una eterna recursividad. Nuestra tarea, entonces, es fácil de enunciar pero difícil de llevar a cabo: llevar a la teoría de campos de Bourdieu a un lugar en el que el campo no sea el espacio *donde* los agentes juegan, un lugar más cercano a la metáfora original del campo electromagnético: un conjunto de fuerzas inmanentes que sólo se pueden medir al hacerlas interactuar con algo. Un campo, al cabo, postestructuralista y en cierto modo también posthumano, o al menos postsubjetivo.

5.1.2 DISOLUCIÓN DE LOS PROBLEMAS: UNA ONTOLOGÍA DE LAS FUERZAS.

A nuestro entender, el autor que mejor puede aportar una ontología que cimente el pensamiento de Pierre Bourdieu (y le permita responder satisfactoriamente a las preguntas que hemos planteado) es el filósofo francés Gilles Deleuze. Como demostraremos más adelante, los problemas que presenta el paradigma de Bourdieu se diluyen en el aire una vez se consideran desde una «geofilosofía» (cf. Deleuze y Guattari 1997: 86) o desde una ontología de las fuerzas heredera de la filosofía nietzscheana. A decir de Deleuze y Guattari, los problemas cambian o desaparecen cuando se cambian sus planos de inmanencia, la tierra en la que han echado sus raíces. Ponen como ejemplo el problema de la existencia de Dios:

El problema cambiaría si fuera otro plano de inmanencia. Y no es que quien cree que Dios no existe pueda entonces imponerse, puesto que pertenece aún al antiguo plano en tanto que movimiento negativo. Pero, en el plano nuevo, podría ser que el problema concerniese ahora a la existencia de aquel que cree en el mundo, ni siquiera en la existencia del mundo, sino en sus posibilidades de movimientos e intensidades para hacer nacer modos de existencia todavía nuevos, más próximos a los animales y a las piedras. Pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual. Es la conversión empirista (tenemos

tantas razones para no creer en el mundo de los hombres, hemos perdido el mundo, peor que una novia, un hijo o un dios...). Sí, el problema ha cambiado. (1997: 76)

Una pausa aclaratoria se torna necesaria antes de continuar: a pesar de que la obra de Deleuze es extensa, y de que su pensamiento evoluciona enormemente desde sus primeras monografías hasta sus últimos libros, hemos decidido utilizar como texto principal el curso que dictó sobre la obra de Foucault tras su muerte en 1984 (los cursos se impartieron en el 86). Esta elección merece ser explicada.

Podríamos tomar la extensísima obra de Deleuze por muchos de sus cabos para pensar a Bourdieu desde una ontología de la fuerza. Podríamos, por ejemplo, utilizar nociones como las de tierra y territorio en lugar de las nociones que finalmente tomaremos, que son las de poder y saber. De hecho, a lo largo de nuestra investigación utilizaremos conceptos de muchas de las obras de Deleuze, pero nuestro texto de referencia será el curso que ya hemos mencionado. Si esto es así es porque consideramos que Deleuze halló en la obra de Foucault una estructura a la que fijarse, una posibilidad de dar forma, de esculpir su pensamiento en un modo inédito, acaso menos poético, acaso menos abarcador y menos creativo, pero sin duda más sistemático y por lo tanto más útil para el análisis. La noción de poder, por ejemplo, que Foucault nunca desarrollaría explícitamente en tanta profundidad como hará Deleuze en sus cursos, es mucho más manejable que otras nociones análogas de la obra del propio Deleuze. Quizá este curso sea tan útil porque cuando Deleuze hace el esfuerzo de explicar a Foucault está explicando a un autor que siempre trabajó sobre «pequeños períodos bien determinados» y «ciertos segmentos muy, muy determinados de la Europa occidental» (Deleuze 2014: 356-57), es decir un autor que acotó con gran rigor su objeto de estudio. Los armazones conceptuales que podemos hallar en libros como *Mil mesetas*, *Lógica del sentido* o *Diferencia y repetición*, sin embargo, despliegan sobre un mismo plano los problemas cognitivos, conceptuales o filosóficos y los problemas referentes a las actualizaciones concretas del poder en el saber. Son marcos muy abstractos que se pueden aplicar tanto para comprender amplias dinámicas históricas como para entender en profundidad la relación que un ser humano tiene con su propio rostro. Esto vale por decir que Deleuze aborda la tarea titánica de establecer un pensamiento que sea

capaz de abarcar los problemas que atañen a lo decible y lo visible (y más adelante ahondaremos en esta dicotomía) y que al mismo tiempo sea capaz de trabajar con lo pensable, es decir que se pliegue sobre sí mismo hasta explicarse. A nuestro entender, cuando Deleuze aborda sus cursos sobre Foucault lleva a cabo una tarea no menos titánica, la de pensarse a través de la filosofía de otro, y en ese viaje deja a un lado uno de los dos planos, el plano en el que el pensamiento se pliega sobre sí mismo, que apenas tiene incidencia en Foucault o que sólo tiene incidencia en el último Foucault, que retorna al tema de la subjetividad. Y en ese viaje Deleuze se sistematiza y nos permite tomarlo en su faceta analítica para ponerlo en relación con las teorías de Pierre Bourdieu.

Nos asalta de inmediato una pregunta: entonces, ¿quién piensa? ¿Foucault o Deleuze? Sin duda la respuesta no es simple, pero podríamos resumirla en la siguiente frase: Deleuze *se piensa* a través de Foucault, y esto no resta un ápice de importancia a la tarea de Foucault en dicho pensamiento. Quizá la mejor respuesta pasaría por negar la individualidad de esos dos filósofos como sujetos atados a dos cuerpos que ya perecieron y afirmar de forma radical la existencia de una máquina pensante que los atravesaba a ambos, que atravesaba a toda una época, una máquina hecha de líneas que quizá se enredaban con más densidad en Foucault y en Deleuze pero que sin duda volaban mucho más allá, cruzaban el espacio y también formaban nodos en pensadores como Blanchot o Merleau-Ponty. Una máquina de época, entonces, una máquina de líneas de intensidad que atravesaban a ciertos sujetos y arraigaban en lo que Deleuze llamaría «un ámbito, un plano, un suelo» (Deleuze y Guattari 1997: 13). Esa máquina, a la que la historia no ha puesto nombre o le ha puesto el nombre demasiado genérico de postestructuralismo, es la que nos guiará a la hora de definir una ontología para Pierre Bourdieu. Por eso no necesitamos preocuparnos por si la reescritura que vamos a hacer de Bourdieu pasa al mismo tiempo por nuestra reescritura o nuestra interpretación de Deleuze o de Bourdieu: no somos nosotros quienes pensamos, sino esa máquina abstracta.

Otra forma de expresar esta idea es la que sigue Zourabichvili en el prólogo de *Una filosofía del acontecimiento*:

[H]ablar por cuenta propia tomando la voz de otro. El comentario, la escritura de a dos son casos de discurso indirecto libre. Se podría aplicar a Deleuze lo que en primera persona dice él del cineasta Pierre Perrault: «Me he procurado intercesores, y así puedo decir lo que tengo que decir». (2004: 12).

No ha de extrañarnos que uno de los filósofos que mejor supo desmembrar las ideas de sujeto o individualidad hable mejor cuando lo hace a través de la voz de otro, cuando ensaya esa modalidad lingüística que él llamara «discurso indirecto libre» (Zourabichvili 2004: 88-89). Es pertinente en ese sentido recordar el famoso comienzo de *Mil mesetas*: «[e]l Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos» (Deleuze y Guattari 2004: 9).

Si Bourdieu pensaba sobre el mismo suelo epistemológico que Deleuze o que Foucault, la tarea consistiría en explicitar qué hay de postestructuralista en el pensamiento de Bourdieu; en, digamos, sistematizar a Bourdieu, limpiar su pensamiento de rémoras provenientes de dualismos indeseados y convertirlo en un pensador de la fuerza. *Hacer* a Bourdieu postestructuralista, tomar su paradigma –siguiendo el consabido consejo wittgensteiniano– como una caja de herramientas de la que desecharemos aquellas que no nos interesen, pero cambiando la propia caja durante el proceso. En palabras de Deleuze y Guattari, arrancar los conceptos de Bourdieu de su plano y trasplantarlos a otro en el que darán frutos diferentes que nos permitan pensar nuestros problemas: «los conceptos nuevos tienen que estar relacionados con problemas que sean los nuestros» (Deleuze y Guattari 1997: 33). Sistematizar, de alguna manera, a Bourdieu, y al mismo tiempo sistematizar a Foucault y a Deleuze (perdiendo por el camino, es cierto, buena parte de su riqueza) obligándolos a utilizar sólo las herramientas de la caja del sociólogo. Trabajar, en fin, con conceptos como ‘homología’ o ‘campo’ pero leyéndolos al calor de otra luz. En ese sentido ni siquiera nosotros llegaremos a saber si hemos revisado el pensamiento de Bourdieu o si lo hemos dejado de lado para crear algo nuevo y extrañamente igual; el dilema es, en cualquier caso, estéril.

En el *Foucault* de Deleuze (que es un resumen de los cursos del 86) hallamos las directrices que en adelante habremos de seguir:

La teoría como caja de herramientas —escribe Foucault— quiere decir: a) que se trata de construir no un sistema sino un instrumento; una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas; b) que esta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco, a partir de una reflexión (necesariamente histórica, en alguna de sus dimensiones) sobre situaciones dadas. (1987: 13).

5.1.2.1 LA CUESTIÓN DEL PODER.

Hemos afirmado que los nudos de la teoría de campos comienzan a deshacerse una vez la revisamos —mejor: aclaramos, explicitamos— a la luz del concepto de ‘poder’ (tan presente en la idea de campo, por otra parte), que proviene de la idea de fuerza. Constituir la fuerza como lo ontológicamente primero significa ante todo colocar la idea de relación por encima de aquello que se relaciona y, en este caso, rechazar lo que Deleuze llamaría una imagen dogmática del pensamiento (cf. Deleuze 2002: 204). En ese sentido, podemos comenzar a vislumbrar hasta qué punto el suelo epistemológico de Bourdieu coincidía con el de Foucault y Deleuze. En el libro a cuatro manos con su maestro, Loïc Wacquant escribiría:

Contra todas las formas del monismo metodológico que conlleva aseverar la prioridad ontológica de la estructura o el agente, del sistema o el actor, de lo colectivo o lo individual, Bourdieu afirma la *primacía de las relaciones*. Desde su perspectiva, tales alternativas reflejan la percepción de la realidad social sostenida por el sentido común, de la cual la sociología debe desembarazarse. Esta percepción se asienta en el lenguaje mismo que utilizamos, el cual es «más adecuado para expresar cosas que relaciones, estados que procesos» [...]. (Bourdieu y Wacquant 2005: 42).

Sin embargo, a pesar de que la cita muestra la pertinencia de pensar a Bourdieu a través de una ontología de la fuerza, al mismo tiempo pone de manifiesto ciertas limitaciones que radicarían en una falla conceptual. La postulación primaria de una «realidad social», por ejemplo, es muy problemática; más endoconsistente²⁶ sería entender que la realidad social es, de hecho, la actualización de las relaciones, ya

26 En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari desarrollan el concepto de endoconsistencia. Frente a un determinado plano de inmanencia, dado un grupo de conceptos, todos ellos deben remitir unos a otros a la vez que remiten al plano de inmanencia, y sin requerir de una relación con un afuera del marco conceptual. En esas condiciones se daría la endoconsistencia, que podemos traducir, muy *grosso modo*, por una forma especial de coherencia conceptual.

que son éstas las que según el propio Bourdieu primarían. Trataremos esto en profundidad más adelante.

Para comprender en qué medida trabajaremos desde una ontología de la fuerza podemos proceder por deducción y considerar antes que nada la noción de campo, replicando el razonamiento que nos llevara a construir nuestro sistema teórico. La primera gran pregunta, entonces, sería: ¿cómo hemos de traducir la noción de campo? Vale decir: ¿cómo traduciremos la principal herramienta de Pierre Bourdieu? Antes de dar una respuesta a esa pregunta hemos de saber qué entendía Bourdieu por campo. Si bien es cierto que el sociólogo evitaba las definiciones cerradas, podemos rastrear en su obra algunos retazos que nos permitan intuir cómo concebía un campo social. En el texto ya mencionado, por ejemplo, leemos que «[u]n campo es un conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)» (Bourdieu y Wacquant 2005: 44). Esta definición, perpetrada por un sociólogo preocupado antes por la utilidad práctica que por la endoconsistencia ontológica, puede ser perfecta, pero desde un punto de vista filosófico ofrece multitud de problemas: a pesar de que podemos intuir qué significa en esa frase «históricas»... ¿qué quiere decir que las relaciones son «objetivas»? ¿Las posiciones están «ancladas»? En ese caso, ¿preceden a las relaciones, o son más bien constituidas por éstas? ¿El capital se puede definir como «ciertas formas de poder»? ¿Se puede, entonces, *poseer* el poder? Nuestra tarea consistirá en responder a esas preguntas al mismo tiempo que sorteamos los peligros que Deleuze nos señala en *Diferencia y repetición*:

Sin embargo, esa ontología moderna tiene insuficiencias. Desempeña, a veces, el papel de lo indeterminado como potencia objetiva de la pregunta, pero para simular toda una vaguedad subjetiva que lleva sobre sí por cuenta del Ser, sustituyendo así la fuerza de la repetición por el empobrecimiento de una inútil reiteración o las estereotipias de un nuevo sentido común. (2002: 296).

Abordemos, ahora, la idea de una relación objetiva. En el pensamiento de Bourdieu, el uso del término «objetivo» se puede entender como un intento por escapar del subjetivismo imperante en ese «sentido común» que, como hemos visto, se esfuerza por evitar. En su libro con Wacquant, dichas relaciones «objetivas» son categorizadas como de «dominación, subordinación, homología, etcétera» (2005: 150). En

ese sentido, es claro que debemos buscar la traducción de estos términos al nivel de las fuerzas o del poder. Pero Bourdieu no nos da las herramientas para acometer esta tarea. En Foucault (en la lectura deleuziana de su obra) lo real se estructura en dos niveles claramente diferenciados. Podríamos decir que Bourdieu bordeaba una región desconocida para él, la del poder, pero nunca llegó a dar el salto que consistiría en considerar el poder como una dimensión autónoma y separada en los campos. Definamos ahora, por fin, los dos niveles de articulación sobre los que gira el pensamiento de Foucault, y veamos cómo disuelven los problemas de la teoría de Bourdieu.

5.1.2.2 PODER Y SABER.

El primer gran paso esencial para constituir nuestro marco teórico es establecer la distinción entre los dominios del poder y del saber. No es baladí que los tres tomos en los que se publicó el curso de Deleuze sobre Foucault se titulen *El saber* (tomo uno), *El poder* (tomo 2) y *La subjetivación* (tomo 3). El debate sobre la importancia de incluir ese tercer dominio, el dominio de la línea de fuga absoluta, línea oceánica o línea del 'se muere' sería muy pertinente si nos quisiéramos detener en la naturaleza última de la ontología foucaultiana; en nuestro caso, sin embargo, podemos obviar el dilema e ignorar la existencia de un tercer dominio del que en cualquier caso no podemos asegurar que sea necesario para pensar. Para la revisión de Bourdieu, sin duda, nos basta con las dos categorías analíticas del saber y del poder. Más adelante discutiremos brevemente acerca de la pertinencia de la inclusión de la subjetividad como dimensión autónoma.

Comenzamos por el reino del poder.

Establecer una relación entre las fuerzas y el sentido es una concepción muy nueva en filosofía, pues habitualmente se entiende la fuerza como la instancia muda por excelencia, estúpida y brutal: la fuerza no dice nada, ella golpea y se impone, nada más. Y toda la historia de la filosofía está atravesada por una preocupación a la que parece estar ligada la suerte misma de la filosofía: oponer de modo radical, sin compromiso posible, el logos a la violencia. (Zourabichvili 2004: 42-43).

Si en «Nietzsche, Marx, Freud» Foucault afirmaba que los comúnmente llamados «filósofos de la sospecha» desplazaron la idea de interpretación (o hermenéutica)

de una búsqueda de la verdad hacia una búsqueda del sentido, convendremos con Deleuze en que el mérito propio de Nietzsche fue la inauguración de una «filosofía de la fuerza» (2014: 67), y en que Foucault es, en ese sentido, un filósofo nietzscheano (cf. Deleuze 2014: 68-70).

La noción de fuerza esta íntimamente relacionada con la de poder. Deleuze escribe que «la relación de poder es estrictamente lo mismo que una relación de fuerzas. “Relación de poder” en singular y “relaciones de fuerzas” siempre en plural son en Foucault estrictamente sinónimos» (2014: 12). La fuerza, entonces, parece constituirse siempre en una relación, es siempre algo relacionado con otra cosa, hasta el punto de que «tiene por objeto otra fuerza o, lo que es lo mismo, que una fuerza *tiene por sujeto a otra fuerza*» (2014: 66) [la cursiva es nuestra]. A la fuerza, entonces «le pertenece esencialmente estar en relación [...] [c]on otra fuerza» (2014: 66). La noción foucaultiana-deleuziana de fuerza se revela como una herramienta poderosísima para escapar al «monismo metodológico» (Bourdieu y Wacquant 2005: 42) frente al que se posicionara Bourdieu. En palabras de Deleuze, «[e]l pensamiento de la fuerza ha sido siempre la única manera de recusar lo Uno» (2014: 66). Podríamos ensayar la hipérbole de afirmar que en cierto modo la palabra ‘fuerza’ jamás debería escribirse en singular, ya que su naturaleza es por definición múltiple. «En otros términos, *la fuerza* es ya una multiplicidad» (2014: 66). Edificar una teoría sobre esta idea es lo que nos permite hablar de una ontología relacional.

Se comprende que la que proponemos es una concepción radicalmente otra del mundo desde el momento en que el átomo, lo indivisible, lo por fin uno, deja de ser lo ontológicamente primero, la noción desde la que se edifica la filosofía, para dar paso a la relación. Se podría llamar a esto un giro molecular de la filosofía, ya que en una molécula lo primario son los enlaces antes que los átomos que la conforman. La relación, además, es intrínsecamente inestable; podríamos decir que ya no se piensa desde la fascinación porque las cosas sean de una manera sino por el simple hecho de que *haya cosas*, de que las cosas logren conformarse sobre la inestabilidad originaria del devenir. Así, la sentencia «¿por qué el Ser y no más bien la Nada?» cobra resonancias inéditas.

La mera existencia de la fuerza conlleva una diferencia. La fuerza, en ese sentido, siempre difiere hacia otra cosa de la que sin embargo no es sólo objeto, sino también sujeto. Es, entonces, relación primaria, poder de afectar y de ser afectado. Decir «el mundo es fuerza» o «el poder no tiene afuera» no significa sólo certificar el carácter problemático de lo real, sino también establecer la copertenencia de aquello que podemos ver y que podemos decir (de aquello, en fin, que llamamos *mundo*) con una dimensión otra, constituida por un inmenso magma de relaciones de fuerza. *Otra*, decimos, y no una dimensión ulterior o más profunda; como veremos más adelante, no hay primacía entre el saber y el poder, entre las cosas y las relaciones que las trenzan.

Esta concepción del mundo dispara una nueva concepción del campo. Para empezar: la fuerza está ahora al mismo nivel que la cosa, son forma virtual y forma actual de la misma realidad. Es en ese sentido que este marco teórico es profunda, radicalmente materialista: cualquier cosa en la que podamos pensar es la actualización de una serie de relaciones de fuerzas. Por supuesto, hay fuerzas que no se actualizan, líneas de fuga absolutas, pero nada de lo visible o lo enunciable está por fuera del poder. El poder, en lo que concierne a esta tesis, no tiene afuera, o su afuera es lo impensado. Por supuesto, esta forma de concebir lo real conlleva algunos problemas inmediatos. Por ejemplo, el hecho de que el estatuto ontológico del ser humano queda equiparado al de una piedra o al de un camello. Es, necesariamente, una forma de análisis posthumanista, lo que le acarreó en vida más de una crítica a Michel Foucault. Algunas preguntas, además, se vuelven muy difíciles de responder. La más obvia sería «¿qué es pensar?», una inquisición que en cualquier caso nunca ha resultado demasiado fácil de abordar. Pero esto no atañe en modo alguno a nuestro análisis, que obvia todo posible psicologismo y toma como archivo el acontecer. Sin embargo, nuestro marco no adolece de las limitaciones que se le suelen imputar (a veces injustamente) a otros marcos materialistas: si bien es cierto que es un marco de análisis empirista, no se conforma con el acontecer de las visibilidades y los enunciados sino que busca ahondar en las fuerzas de las que dicho acontecer es fenómeno. No nos conformamos, digamos, con decir el mundo, sino que esperamos decir *algo* sobre el mundo.

De lo anterior se desprende una pregunta con resonancias políticas: si el poder es una relación, ¿es posible *poseer* el poder? ¿Es posible siquiera ese juego lingüístico que en nuestra lengua toma la forma del verbo ‘detentar’? Deleuze nos propone lo que serían «seis postulados denunciados por Foucault» (2014: 37), es decir seis principios sobre el poder o contra la forma en que históricamente se ha considerado el poder.

Primer postulado: «[e]l poder no es una propiedad, sino una estrategia» (Deleuze 2014: 37). En *Vigilar y castigar* (1975) el propio Foucault afirma que «[e]l estudio de esta microfísica supone que el poder que se ejerce en ella no sea concebido como una propiedad, sino como una estrategia» (2002b: 33). Y continúa:

[Q]ue sus efectos de dominación no sean atribuidos a una «apropiación», sino a unas disposiciones, a unas maniobras, a unas tácticas, a unas técnicas, a unos funcionamientos; que se descifre en él una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad más que un privilegio que se podría detentar; que se le dé como modelo la batalla perpetua más que el contrato que opera una cesión o la conquista que se apodera de un territorio. Hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee, que no es el «privilegio» adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes «no lo tienen»; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos. (2002b: 32-33).

Del anterior párrafo se sigue no sólo que el poder, en tanto relación, en tanto inestabilidad primera, no es susceptible de ser poseído, sino además que el poder no es –o al menos Foucault no utiliza exactamente igual los dos términos– idéntico a «la fuerza» o «las fuerzas», que constituirían un grado de abstracción más bajo. Efectivamente, todo poder es una fuerza pero no toda fuerza es poder; el poder es la fuerza que hace ver o hace decir, que integra lo molecular en lo decible o lo visible. Esas nociones no se distinguen siempre de forma clara en las obras de Foucault y de Deleuze (y de hecho no las utilizan de la misma manera), así que las definiremos más adelante para ponerlas al servicio de nuestros objetivos.

Esto explicaría la afirmación que citáramos arriba según la que la fuerza no tiene ya por objeto a otra fuerza sino que la otra fuerza es su mismo sujeto. La fuerza es pura exterioridad, el sujeto de la fuerza ya es *otra* fuerza que se relaciona con

ella, y viceversa. Así, el sujeto de un verbo relacionado con el poder es siempre paradójico. No vale decir «yo ejerzo el poder», pero la solución según la que la forma pasiva resolvería esto («el poder es ejercido por mí»), aunque se puede utilizar como rodeo, tampoco es satisfactoria. «El poder, al ejercerse, me hace ser visto como sujeto de dicho poder» tal vez sería una mejor aproximación. Con todo, aquí nos permitiremos otra: «estoy donde se ejerce el poder», o mejor, «soy ese *dónde* en el que el poder se ejerce». Esta idea es consistente con nuestras aspiraciones geométricas, ya que el campo debe servirnos para trazar mapas.

Segundo postulado: el poder no está localizado, por más que muestre focos de localización. Si bien este postulado no vendría a negar la existencia del Estado, sí que negaría su primacía respecto del poder. El Estado pasaría de ser el «lugar» donde está el poder a ser una tecnología de gestión del poder. El poder, por lo tanto, no *está* en el Estado ni es producido por él, sino que como máximo es administrado, dirigido por el Estado.

En nuestro análisis, éste no es el más importante de los postulados. Con todo, explicaremos más adelante cómo hay zonas de superposición entre el campo y la geografía en la que la maraña de relaciones de poder y de disposiciones se hace más densa, donde los intercambios de capital son más probables. Llamaremos a esas zonas ‘lugares cargados’. Si bien esto no significa que el poder esté localizado, sí significa que ciertos trenzados de fuerzas atraviesan esos lugares.

Tercer postulado: el poder no está subordinado a «un modo de producción como infraestructura» (Deleuze 2014: 46). Este postulado en apariencia menor sostiene buena parte de la revisión que desde nuestro paradigma se puede hacer al marxismo clásico: los modos de producción ya no serían una base sobre la que se construye la ideología, sino que los dos niveles –el material (el poder, *mutatis mutandis*) y el ideológico (el saber, también con infinidad de matices)– se relacionan horizontalmente, no hay uno que anteceda al otro, y de hecho no se puede hablar de uno sin que el otro esté implicado: afirmamos que hay un plano del poder por que el poder nos *hace ver*, pero no podemos *ver el poder*. Los medios de producción, entonces, ya son la actualización de algo mucho más abstracto (las relaciones de fuerzas), aunque al mismo tiempo las encarnen y sean una manifestación idónea

para intuir el diagrama subyacente. Si cuando contrastamos esta ontología con la teoría marxista se disparan importantísimas consecuencias (como, por ejemplo, que un cambio superestructural podría producir cambios en la infraestructura) en lo que toca a nuestro trabajo dichas consecuencias también son centrales. Preguntas como: ¿pudo Cervantes escribir el *Quijote* debido al cambio en los modos de producción que propició el advenimiento de la modernidad o era una persona avanzada a su tiempo? ¿O es que leemos el *Quijote* a través de un marco moderno y lo convertimos por lo tanto en una novela moderna? Pero entonces, ¿por qué el *Quijote* y no cualquier otro libro? se disipan en el aire cuando las pensamos desde una ontología relacional: no hay un *antes* o un *después* en las relaciones entre el poder y el saber, son dos dimensiones mutuamente implicadas, por lo que lo máximo que podríamos decir es que el *Quijote* y la modernidad son dos actualizaciones de los mismos cambios en las relaciones de fuerzas, que están tomados en los mismos flujos de poder. Que Cervantes no era un producto o un adelanto de la modernidad sino que de hecho *era la modernidad*. Y esto no supondría una *boutade* ni un giro semántico, sino una concepción diferente de la cultura.

Al nivel de la mecánica de campos esto también despeja algunas dudas que quedan abiertas en el paradigma de Bourdieu. ¿Puede la publicación de un libro modificar el campo? ¿Qué importancia tiene lo que está escrito en ese libro a la hora de predecir sus efectos sobre el campo? ¿Podemos responder a estas preguntas sin caer en la hermenéutica clásica?

Cuarto postulado: «el poder no es atributo, es relación» (Deleuze 2014: 48). El poder, por lo tanto, no como algo de lo que están investidos los dominantes y despojados los dominados sino como algo en lo que están tomados tanto los dominantes como los dominados, algo que –en palabras de Deleuze– «pasa por los dominados tanto como por los dominantes» (2014: 48). Continuando la cita de Foucault de unas páginas atrás:

Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes «no lo tienen»; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se [...] apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos. Lo cual quiere decir que estas relaciones descienden hondamente en el espesor de la sociedad, que no se localizan en las relaciones del Estado con los ciudadanos o en la frontera de

las clases y que no se limitan a reproducir al nivel de los individuos, de los cuerpos, unos gestos y unos comportamientos, la forma general de la ley o del gobierno; que si bien existe continuidad (dichas relaciones se articulan en efecto sobre esta forma de acuerdo con toda una serie de engranajes complejos), no existe analogía ni homología, sino especificidad de mecanismo y de modalidad (2002b: 33-34).

A pesar de que este postulado no nos interesa especialmente para acometer la tarea que nos hemos propuesto, tiene una consecuencia de gran relevancia: el poder no inviste a nadie como dominante o dominado. A lo sumo nos es posible hablar de posiciones de dominio y de dominación dentro de un campo como aquellos lugares en los que se han cristalizado flujos concretos de saber-poder que establecen una relación de preponderancia. De nuevo, aclararemos este problema (como el uso de la palabra «lugar», que sabemos problemático) cuando abordemos las definiciones del corpus teórico que utilizaremos. Por ahora, baste aclarar que los movimientos de capital en el campo fluirán típicamente en ciertas direcciones determinadas por la propia topología del campo, por la estructura inmanente de las relaciones de poder. Aparecer en esos lugares hacia los que fluye el capital sería, según el lenguaje del sentido común, *tener poder*.

Quinto postulado: no hay dos modalidades del poder, una represiva y otra ideológica. De este postulado, que no nos interesa especialmente, se deriva la distinción entre poder y violencia, que sí nos será útil y que desgranaremos más adelante.

Sexto postulado: la relación entre el Estado y la ley. Este postulado anula la supuesta oposición entre la ley y la ilegalidad y utiliza la microfísica del poder para afirmar que la ley es la consecuencia de lo que Foucault denomina «ilegalismos» (Deleuze 2014: 60 y sigs.). Tampoco es un postulado que nos interese aquí, sino que más bien es la respuesta que se colige de la concepción foucaultiana del saber y el poder para preguntas que Deleuze se hacía en el momento de impartir el curso de 1986.

Recapitemos todo lo anterior. El poder, en la ontología foucaultiano-deleuziana que aquí utilizaremos, no es una forma brutal de violencia sino una de las dos dimensiones de lo real. El propio Foucault no descubrió esta dimensión del po-

der hasta *Vigilar y castigar* (1975), pero en *La arqueología del saber* (1969) ya parece tantear el vacío, los límites de su pensamiento, en busca de algo que aún no había tomado una forma nítida pero que ya se intuía ahí. De modo análogo, Bourdieu trabaja sólo en el terreno del saber, en el terreno que aquí llamaremos de las actualizaciones, omitiendo el de las virtualidades (el poder). Sin embargo, los propios problemas de Bourdieu lo conducían a esta nueva dimensión, y no tendríamos por qué sorprendernos si hubiera sido Bourdieu en vez de Foucault el que hubiera dado la solución que aquí aceptaremos. En efecto, Bourdieu ya afirmará pensar desde un sistema relacional, ignorar las voluntades de los sujetos que participan en sus campos, pero lo cierto es que –del mismo modo que ocurre en *La arqueología del saber*– su pensamiento tropezará con los vacíos de la dimensión ausente. Sobre las relaciones que se establecen entre el poder y el saber una vez los concebimos de este modo nos detendremos dentro de pocas páginas. Ahora, definamos el reino del saber.

Comencemos a pensar a partir de una cita de Deleuze:

Si el saber se sobrepasa hacia el poder, es en la medida en que las relaciones de las dos formas (forma de lo visible y forma de lo enunciable) se sobrepasan hacia las relaciones de fuerzas que encarnan. (Deleuze 2014: 12).

Así, pareciera que lo primero que podemos afirmar sobre el saber es que lo conocemos por dos formas: la forma de lo visible y la forma de lo enunciable. Esto, que parece poco, en realidad ya proporciona una diferencia cualitativa con el reino del poder, ya que estamos hablando de *formas*. El saber, por lo tanto, se refiere a lo formado, mientras que el poder se refería a la relación de fuerzas. Y si nos resultaba tan complicado hablar de estas relaciones de fuerzas era, precisamente, porque no son en sí mismas visibilidades ni enunciados, no tienen sujeto ni objeto más que por fuera de sí mismas. Son, entonces, un inmenso magma de relaciones que podríamos denominar «lo informe». Pero ¿cómo se relacionan estas dos dimensiones, poder y saber, formado e informe?

Vale la pena que nos detengamos un instante. Hasta ahora sabemos que la relación entre poder y saber es horizontal y de mutua implicación; ninguna dimen-

sión preexiste a la otra ni pueden darse por separado. Es una relación del tipo que Deleuze y Guattari expresan en *Mil mesetas* de forma muy libre con la frase «Dios es un Bogavante o una doble-pinza, un *doble-bind*» (2004: 48). Deleuze afirma que

[P]ara Foucault nada preexiste al saber. Quiero decir que el saber no presupone, no supone un objeto previo, ni un sujeto preexistente. ¿Por qué? Porque saber es una conjunción, una conjunción entre ver y hablar. Toda combinación entre ver y hablar según las reglas de formación de lo visible y las reglas de formación de lo enunciable constituye un saber. [...]. No hay nada bajo el saber, no hay nada antes del saber. (2013: 145).

Cierta lógica implícita en nuestro sentido común nos hace pensar en el poder como «lo pequeño» y en el saber como «lo grande», como si las piezas del poder construyeran el saber. La relación que hay entre ambos, sin embargo, es de integración y de actualización, el poder se integra en el saber, el saber actualiza el poder. La aparente paradoja es que sin esos dos procesos ninguno de los dos reinos puede existir. Es por eso que no hay poder sin el saber, ni viceversa. No sabemos si el orden en el que Deleuze impartió sus tres cursos sobre Foucault (El saber; El poder; La subjetivación) responde a una intención de recalcar ese hecho yendo a contrapelo del sentido común: primero explicar el saber y después el poder, porque ninguno precede al otro y por lo tanto se pueden intercambiar a la hora de hablar de ellos, y de hecho hacerlo en ese orden ayuda a operar el necesario desvío de nuestro sentido común. O tal vez responde al orden en que Foucault descubrió las tres dimensiones a las que Deleuze se refiere (el saber en *La arqueología del saber*; el poder en *Vigilar y castigar* y *La voluntad de saber* y la subjetivación en *El uso de los placeres* y *El cuidado de sí*). O quizá Deleuze pensaba tan lejos de ese sentido común que para él tal cosa ni siquiera constituyó un dilema. Nosotros hemos optado por hablar primero de la dimensión del poder, pero no se ha de caer por eso en el error de pensar que éste precede en modo alguno al saber, que guardan entre sí una relación del tipo infraestructura / superestructura o del tipo materia / espíritu. El poder es el conjunto de virtualidades que se actualizan en el saber, pero esa diferencia entre lo virtual y lo actual no tiene nada que ver con la diferencia entre lo real y lo irreal: en nuestro modelo, lo virtual es tan real como lo actual.

Aclarado esto, retomemos el hilo de lo informe y lo formado. Escribe Deleuze que «el saber es relación de formas» y que «el poder no es relación de formas y no puede serlo» (2014: 66). Ya tenemos, por lo tanto, una diferencia. Pero ¿qué es una forma? ¿Qué es una materia formada?

Es lo que se llama una sustancia. Por ejemplo, diría que el escolar es una sustancia, una materia formada. El prisionero es una sustancia, es decir una materia formada. ¿Una materia formada por qué forma? Y bien, una materia formada por la forma-prisión. El obrero es una sustancia formada por la forma-taller o la forma-fábrica. Sobre los estratos solo tienen materia formada. [...]. [A]l nivel del saber solo hay materias formadas, [...] no hay saber de la materia desnuda. (Deleuze 2014: 75).

Si este párrafo es algo confuso se debe a que trabajamos con un curso, y no con un libro, es decir que está dirigiéndose a unos alumnos, con todas las asunciones imaginables acerca de la formación de dichos alumnos y por lo tanto con la necesidad de romper ciertos esquemas preinstalados en sus mentes. En este caso, sin duda Deleuze utiliza la palabra «materia» con ese fin, ya que podría hablar simplemente de «lo formado» y «lo informe», o de formas y fuerzas. Contrapone en este caso el obrero como forma a las fuerzas que constituyen al obrero, a lo que podríamos denominar *el cuerpo* del obrero, si es que un cuerpo se pudiera abstraer de ser ya una forma integrada. Se podría decir que por la puerta de la fábrica entra una persona (persona que ya es, por ejemplo, un *padre* o una *madre*, es decir ya está formada en relación a otras fuerzas), pero nada más cruzar el vano aparece como un obrero, se lo *hace ver* (recordemos que el poder hace ver y hace decir) como un obrero.

Hemos utilizado la palabra ‘cuerpo’ para referirnos a las relaciones de fuerzas que componen la materialidad de ese personaje al que hemos bautizado como «el obrero». Nos referimos en este caso al cuerpo antes de que fuera integrado en ninguna visibilidad, en ningún enunciado al nivel del saber. El cuerpo como pura fuerza, y por lo tanto el cuerpo sin sujeto y sin objeto. Podemos llamar a esto –sin necesidad de que el cuerpo sea el cuerpo humano–, a la paradójica forma informe, cuerpo sin órganos. «El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetivaciones» (Deleuze y Guattari 2004: 157). Esto supone un salto: ni el Deleuze que habla en los cursos sobre Foucault es el mismo de *Mil mesetas* ni el marco conceptual es idéntico. Sin

embargo, esa idea del cuerpo como inmanencia nos será muy útil más adelante, cuando definamos el campo. Por supuesto, decimos «el cuerpo» y no hablamos necesariamente del cuerpo humano sino de cualquier cuerpo tomado únicamente del lado del poder, es decir postulado, supuesto en tanto en el poder no se ve ni se escucha nada, desorganizado. Más adelante, nociones como ‘diagrama’ o ‘dispositivo’ nos ayudarán a resolver la complejidad de esta definición; por ahora, baste apuntar que utilizaremos la palabra ‘cuerpo’ en el sentido de cuerpo sin órganos, de cuerpo como pura inmanencia.

Ahora que hemos distinguido entre las dimensiones de lo informe y lo formado, que corresponderían a los dominios del poder y del saber respectivamente, es hora de ensayar algunas definiciones que serán de gran importancia en lo que sigue y que de hecho ayudarán a comprender lo que se ha establecido hasta ahora. Por el momento no tenemos noticia del modo en que se relacionan los reinos del poder y del saber; sólo hemos definido dos instancias que, por separado, son mudas. En tanto lo que proponemos aquí es una ontología radicalmente otra respecto del sentido común, de alguna manera sólo se podría exponer si se vulnerase el principio de linealidad del lenguaje, es decir si se comunicasen todos los conceptos al mismo tiempo. Dado que tal cosa es imposible, desgranaremos de forma ordenada cada uno de los conceptos con los que trabajaremos, con la esperanza de que al final de nuestra exposición el lector tenga una visión abarcadora de nuestro paradigma. Con ese objetivo tratamos de ordenar nuestro discurso de la forma más clara posible, para permitir que cada uno de los puntos se revise tantas veces como sea necesario.

5.1.2.3 LA CAJA DE HERRAMIENTAS: CONCEPTOS.

Un mismo objeto, un mismo fenómeno cambia de sentido de acuerdo con la fuerza que se apropia de él.

GILLES DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*.

La academia ha separado la obra de Deleuze en dos partes diferenciadas: la de las monografías, anterior en el tiempo, y aquélla en la que el francés elabora su propia filosofía. El paratexto de arriba es de uno de sus primeros libros: *Nietzsche y la filosofía*, de 1962. Llama la atención cómo en una obra tan temprana Deleuze ya señala el problema que ahora nos preparamos para abordar, si bien con un vocabulario muy diferente del que terminaría por acuñar.

En esa breve frase Deleuze reflexiona sobre la relación de la cosa con la fuerza, lo que ya supone una novedad en filosofía. Zourabichvili parafrasea ese pasaje: «[e]l sentido sólo aparece en la relación de la cosa con la fuerza de la que ella es el fenómeno» (2004: 44). Esa idea implica que es en la relación de la cosa (que, digámoslo de una vez, se correspondería a lo formado, al reino del saber) con la fuerza (reino del poder) donde se da el sentido. Esta simple formulación no sólo era revolucionaria en 1962: más adelante veremos cómo uno de los grandes teóricos de la Literatura Mundial, Franco Moretti, llega a una idea similar por otro cauce y la sigue considerando novedosa en 2005, 43 años después de que Deleuze la enunciara con tanta claridad. Nuestro sistema, entonces, no sólo amplía y da consistencia a las teorías de Bourdieu, sino que –dado su bajo nivel de abstracción– puede servir para traducir otros paradigmas de análisis. En cualquier caso, esto se discutirá más adelante. Preguntémonos, por ahora, qué relación existe entre el poder y el saber, dos reinos en apariencia aislados. Ya hemos establecido que dicha relación es de mutua implicación y de no-sucesión (ninguno precede al otro). Veamos qué más podemos decir.

5.1.2.3.1 ESTRATO Y ESTRATEGIA.

Los primeros conceptos que abordaremos son ‘estrato’ y ‘estrategia’, que ya casi han sido definidos, aunque sea por partes. La propia palabra ‘estrato’ remite de forma intuitiva al saber antes que al poder, mientras que ‘estrategia’ guarda resonancias casi bélicas, parece tener que ver con cierta tensión de fuerzas o con cierta disposición de las mismas. Podemos partir de esas intuiciones para acercarnos a las definiciones.

El carácter estratégico del poder se sigue de los postulados uno y cuatro de Foucault. Si el poder es algo que no se puede poseer, necesariamente ha de ser

estratégico, ya que en tanto relación de fuerzas se puede dirigir pero no fijar, no poseer. Retomemos la cita de Foucault:

[E]l estudio de esta microfísica supone que el poder que en ella se ejerce no se conciba como una propiedad, sino como una estrategia, que sus efectos de dominación no sean atribuidos a una «apropiación», sino a unas disposiciones, a unas maniobras, a unas tácticas, a unas técnicas, a unos funcionamientos; que se descifre en él una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad más que un privilegio que se podría detentar; que se le dé como modelo la batalla perpetua más que el contrato que opera una cesión o la conquista que se apodera de un territorio. (2002b: 33).

Las relaciones de poder, además, «definen puntos innumerables de enfrentamiento, focos de inestabilidad» (Foucault 2002b: 34). Nunca alcanzan un equilibrio; el dominio del poder «es por naturaleza un dominio que repudia el equilibrio» (Deleuze 2014: 37-38). Es lo que Foucault nos quiere indicar en la cita de arriba cuando afirma que en el poder se descifra «una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad». Lo estratificado, por contra, es aquello que sí se puede poseer (que se puede, se entiende, aprehender). Por lo tanto, dado que todo aquello que se puede aprehender, todo lo visible y lo enunciable ya pertenece al reino del saber, debemos buscar ahí el estrato: «[e]l saber [...] está distribuido en estratos» (Deleuze 2014: 74). El estrato, además, es acumulación. Deleuze utiliza la palabra *aluvión*:

El saber está estratificado, el poder es estratégico. En efecto, no se puede concebir lo microfísico estratificado. ¿Por qué? Porque los estratos son como los aluviones, son resultantes de conjuntos. Sólo hay estratos molares, no hay estrato molecular. Lo molecular es estratégico. Entre las partículas hay una estrategia. De una partícula a otra, de un electrón a otro, hay una estrategia, no hay formación estratificada. El poder es lo no-estratificado... (Deleuze 2014: 71)

Surge ahora una pregunta: ¿por qué elegir estos dos conceptos, los de ‘estrato’ y ‘estrategia’, que no hacen sino trazar una línea de puntos en los dominios del poder y del saber? Es decir: ¿por qué no hablar directamente de saber y poder, sin conceptos que medien? Nuestra respuesta es: porque son ideas esenciales para Foucault a la hora de trabajar sobre formaciones históricas. En efecto, las formaciones históricas deben tomarse en tanto estratos, en tanto acumulaciones de sa-

ber que sin embargo siempre se entenderán como la actualización de un conjunto inestable de relaciones de poder a la hora de hacer arqueología o microfísica sobre las mismas. Decir que un estrato pertenece al reino del saber, entonces, supone una definición necesaria pero no suficiente. El estrato es algo concreto en el reino del saber. Y si bien nosotros no trabajaremos concretamente sobre formaciones históricas, los campos, como ya supo afirmar Bourdieu, son –recurriremos muchas más veces aún a esta cita, que es como un motor para el pensamiento– «un conjunto de relaciones objetivas e históricas» (Bourdieu y Wacquant 2005: 44). No es baladí, además, que en Deleuze la palabra campo –que no tiene estatuto de concepto filosófico– suela aparecer relacionada con lo social, con la estrategia y, por lo tanto, con el reino del poder. En una cita que casi parece una respuesta a Bourdieu, Deleuze escribe que «un campo social no se define por una estructura, se define por el conjunto de sus estrategias» (2014: 42).

5.1.2.3.2 FUERZA(S), PODER, VIOLENCIA.

Definamos ahora otros dos conceptos: violencia y poder. De nuevo nos hallamos ante términos que se confunden en una ontología clásica pero que aparecen como antagónicos, o al menos como diversos, desde la perspectiva de una ontología relacional. En Foucault y en Deleuze la distinción entre poder y violencia es central. Como ya hemos señalado, nosotros añadimos una distinción más, la que separa fuerza y poder, nociones de naturaleza común pero que nos interesa definir por separado. Así, hablaremos de «fuerza» o «fuerzas» cuando queramos referirnos a las relaciones de fuerzas, a la inmanencia inestable que constituye el dominio del poder, y de «poder» para referirnos a la acción sobre esas fuerzas, es decir a los tipos de relación de la fuerza con la fuerza. Todo ello, sin embargo pertenece a lo que hemos llamado dominio o reino del poder (en términos deleuzianos, *de lo molecular*). El poder es un ejercicio, es el ejercicio de la fuerza sobre la fuerza, y por lo tanto es un ejercicio aún informe, no actúa sobre lo formado y no pertenece al dominio del saber. Ejemplos del ejercicio del poder serían incitar, inducir, seducir, facilitar o dificultar.

En sí mismo, el ejercicio del poder no es violencia, ni es un consenso que, implícitamente, puede renovarse. Es una estructura total de acciones dispuestas para pro-

ducir posibles acciones: incita, induce, seduce, facilita o dificulta: en un extremo, constriñe o inhibe absolutamente; sin embargo, es siempre una forma de actuar sobre la acción del sujeto, en virtud de su propia acción o de ser capaz de una acción. Un conjunto de acciones sobre otras acciones. (Dreyfus, Hubert y Rabinow 2001: 253).

Si bien el uso de nociones como ‘estructura’ o ‘sujeto’ resultarían discutibles en ese párrafo, lo que nos interesa es que el ejercicio del poder siempre se define mediante verbos que implican una dirección, un módulo o un sentido. En efecto, el reino del poder es por naturaleza un reino de las relaciones de fuerzas, y una fuerza en física se representa como un vector expresable en términos de módulo (la, digamos, *potencia* de esa fuerza), dirección (la línea que trazaría la fuerza si su módulo fuera infinito) y sentido (en términos llanos pero no poco exactos, el lado para el que apunta la flecha del vector). Incitar, por lo tanto, se podría entender como redirigir el sentido de una de las componentes de la fuerza; inducir como hacer crecer el módulo de la fuerza; seducir como cambiar la dirección; facilitar como eliminar una de las componentes que limitaban el módulo al ir en sentido contrario a la mayoría; dificultar como exactamente lo contrario.

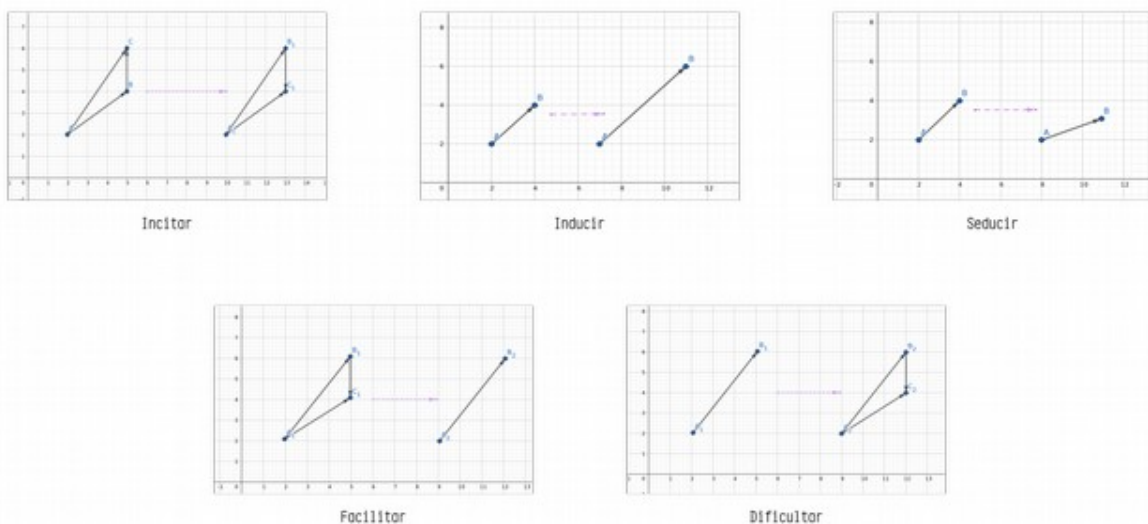


Ilustración 1: Funciones del poder

Esta representación gráfica es especialmente interesante en la medida en que, en física, un vector es la representación abstracta de una fuerza, así que no importa

su punto de aplicación concreto. Por poner un ejemplo, si consideramos un sistema en el que hay un objeto esférico y sobre él se aplica una fuerza, podemos abstraer ese sistema y representarlo sólo en términos de vectores que después podrían aplicarse a sistemas completamente diferentes (digamos, por ejemplo, a un águila que choca con una pequeña roca). Al representar en forma de vectores, abstraemos las fuerzas de sus aplicaciones concretas, y eso nos permite tomar ese *diagrama* para aplicarlo a otras situaciones. Subrayamos la palabra *diagrama* en la frase anterior porque será un concepto crucial en nuestro análisis, y esta definición física del diagrama no se asemeja poco al concepto analítico que aquí utilizaremos.

Volvamos a nuestra lista de posibles funciones del poder. Frente a éstas, que tanto Deleuze como Foucault definirán como «[u]na acción sobre la acción» (Deleuze 2014: 69; Dreyfus, Hubert y Rabinow 2001: 257), tendríamos la violencia.

¿Qué es la violencia? Sin duda la violencia está en relación con la fuerza. Se dirá incluso que la violencia es el efecto de una fuerza sobre algo o alguien. De cierta manera, eso quiere decir que sólo hay violencia molar. (Deleuze 2014: 68).

La violencia, entonces, es una acción sobre lo formado, y esto ya constituye un puente entre los dos reinos que hemos postulado. En efecto, si la violencia es la acción sobre lo formado, sobre «algo o alguien», es fuerza y cosa, tiene que ver tanto con el saber como con el poder. Volvemos a la entrevista de Foucault con Dreyfus y Rabinow para afirmar que una relación violenta «actúa sobre el cuerpo o sobre las cosas: los fuerza, los abate, los quiebra, los destroza, o les cierra la puerta a toda posibilidad» (2001: 253). Los verbos de la violencia son muchos, potencialmente infinitos, mientras que los del ejercicio del poder son limitados, como limitadas son las operaciones que se pueden ejecutar sobre un conjunto de vectores. Deleuze, citando a Foucault, afirma que «las relaciones de fuerzas no son en absoluto del tipo "hacer violencia" o "reprimir", sino del tipo "incitar, suscitar, combinar"» (Deleuze 2014: 50). Pero quizá la diferencia más radical entre el ejercicio del poder y la violencia sea la que se refiere al verbo «destrozar», al que podríamos añadir destruir, eliminar, suprimir... Las estrategias del poder en nin-

gún caso podrían destruir, ya que son en esencia relación, es decir que existen en tanto relación, y dado que en nuestro paradigma la relación es primera respecto de la cosa que se relaciona, jamás podemos suprimir la cosa porque no está sujeta por la relación. No hay, de hecho, tal *cosa* en el reino del poder, sino sólo relaciones: el sujeto de una fuerza, como ya hemos establecido, es otra fuerza. Por eso cuando definimos un vector lo hacemos por su módulo, su sentido y su dirección, pero jamás por su punto de apoyo o su punto de llegada. Como ya hemos señalado, un vector es la representación abstracta de una fuerza, aunque para imaginarlo tengamos que aplicarlo a lo visible. Podemos eliminar, en nuestro ejemplo anterior, el águila o la roca, pero no por eso eliminaremos las fuerzas. A lo sumo las redistribuiremos.

Todo esto tiene otra consecuencia que para Deleuze es de una importancia crucial: si el ejercicio del poder es en esencia una relación primera respecto de las cosas que relaciona, considerar que tales cosas *ejercen* el poder es un error, y por lo tanto Deleuze postula un «poder de afectar» tanto como un «poder de ser afectado»; el poder, de ser ejercido, lo sería tanto por la cosa afectada como por la que afecta: «el poder de ser afectado es tan constitutivo del poder como el poder de afectar» (Deleuze 2014: 170). No hay, por lo tanto, dominantes ni dominados al nivel del poder, sólo hay, en términos que Deleuze rescata de Nietzsche, afectos activos y reactivos (cf. Deleuze 2014: 75). Si volvemos al ejemplo del águila, el vector abstracto se puede aplicar a esa situación, pero eso no significa que el águila ejerza una fuerza sobre la roca; antes bien, consideraremos que la fuerza se apoya sobre el águila y sobre la roca, y que ése es su sentido, águila → roca, pero no necesitamos los objetos para pensarla. Así, toda fuerza se apoya sobre un águila (poder de afectar) y sobre una roca (poder de ser afectado) cuando se encarna al nivel del saber. En nuestro marco teórico, estas líneas de afección serían, de alguna manera, las columnas que sostendrían los campos y que nos permiten hablar de posiciones de dominio o de subordinación dentro de los mismos. Deleuze escribe que para hablar de puntos «habría que comprender “punto” como el equivalente estricto de afecto» (2014: 104). Así, toda fuerza, una vez se toma al nivel del saber, necesita dos puntos, uno de origen y uno de destino, el que afecta y el afectado.

5.1.2.3.3 FUNCIONES FORMALIZADAS Y NO FORMALIZADAS.

Unas páginas atrás vimos la distinción entre lo que Deleuze llamaba materias formadas (que pertenecerían al dominio del saber, de lo estratificado) y materias no formadas o desnudas (que pertenecerían al dominio estratégico del poder), cuerpos sin órganos. Además, Deleuze distinguirá entre funciones formalizadas y no formalizadas. Las funciones formalizadas serán aquellas que se corresponden con lo que hemos llamado *violencia*: «educar, corregir, hacer trabajar, curar» (2014: 75). Como ejemplo de función no formalizada, en un raro ejercicio de abstracción, Deleuze propone «[i]mponer una tarea cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera» (2014: 76), y sorteja la paradoja evidente que supone utilizar la palabra «humana», que sin duda pertenece ya a los dominios del saber, afirmando que el poder «es inseparable de las categorías de saber» (2014: 76). Nosotros preferiremos aquí como ejemplo de función no formalizada «componer» o «extraer» fuerzas (Deleuze 2014: 365) de una multiplicidad; si bien este ejemplo sigue sin ser separable de las categorías del saber –ninguno lo es–, es al menos algo más abstracto que el anterior.

Imaginemos, por ejemplo, una cadena de montaje. Si abstraemos las relaciones de fuerzas que hay entre las singularidades de dicha cadena, podemos resumirla, por ejemplo, así: es la composición, en varios pasos, de diversas fuerzas que se aplican de forma claramente separada en el tiempo, de modo que en ningún momento –más que entre los pasos– dichas fuerzas dejen de aplicarse. Si tomamos esta abstracción (cuya exactitud o inexactitud no es relevante en este punto) la podemos aplicar tanto a una cadena de montaje de una fábrica de electrodomésticos como a cualquier otra cadena de montaje, incluso una en la que los montadores fueran máquinas. Si abstraemos un poco más, podemos pensar en una cocina en la que los platos se preparen paso por paso, o incluso en un programa informático cuyas subrutinas vayan resolviendo una tarea punto por punto sin dejar nunca de trabajar, una suerte de máquina de Turing. Vemos cómo las funciones no formalizadas se formalizan al nivel del saber en casos de muy diversa naturaleza. Es idea no acerca a la noción de diagrama.

5.1.2.3.4 VISIBILIDADES Y ENUNCIADOS.

Hemos definido hasta el momento lo formado y lo informe, las funciones formalizadas y no formalizadas. Ahora podemos introducir el gran cisma que hay dentro de los dominios del saber: la separación entre lo visible y lo decible, entre las visibilidades y los enunciados. En palabras de Deleuze, «sobre los estratos todas las funciones enunciables son funciones formalizadas y finalizadas, y todas las materias visibles son materias ya formadas» (2014: 75) , y los estratos, como ya hemos aclarado, existen sólo en los dominios del saber. Si combinamos esta idea con la de que «el poder es lo que va a hacer ver y a hacer hablar» (Deleuze 2014: 57) se hace evidente que hay una relación entre poder y saber. Por lo que hemos desarrollado hasta ahora, el poder debe ser capaz de desbordarse a sí mismo de alguna manera, ya que ese magma de relaciones de fuerzas ha de ser capaz de hacer ver y hacer hablar, y tal cosa sólo puede ocurrir al nivel del saber.

Los verbos *ver* y *hablar* no deben comprenderse aquí en su acepción común, sino que siempre aparecen relacionados con el dominio del poder mediante dos conceptos clave: el archivo y los enunciados. Si tomamos las visibilidades y los enunciados exclusivamente al nivel del saber habríamos de admitir que la heterogeneidad que existe entre ambos dominios es absoluta, y caeríamos en un marco propio de la fenomenología clásica; al introducir el nivel del poder, sin embargo, ya podemos afirmar que las visibilidades corresponden a las materias formadas y los enunciados a las funciones formalizadas, es decir que se relacionan de alguna manera con materias informes y funciones no formalizadas. Podemos adelantar que la relación entre el saber y el poder será, en este marco de análisis, de actualización y de integración. Más adelante definiremos estos modos de paso entre los dos dominios. Por ahora, baste apuntar que toda actualización del poder en el saber constituye en sí misma una falla, una cesura, dado que toda actualización consiste en una diferenciación, y esta diferenciación se da entre lo visible y lo enunciable. «[L]a actualización no solamente opera por integración, sino también por diferenciación» (Deleuze 2014: 154) Las materias formadas y las funciones formalizadas son, precisamente, las *formas* en que se diferencian las relaciones de *fuerzas* al actualizarse. Si esto resuelve provisionalmente el problema de la aparen-

te incomunicabilidad entre el saber y el poder, también parece apuntar a un posible canal entre lo visible y lo enunciable, mundos que hasta ahora aparecían como compartimentos estancos al nivel del saber. Tenemos, entonces (siempre de manera provisoria), que el poder se actualiza en el saber, y que al hacerlo las formas se diferencian en lo visible y lo enunciable.

Ya hemos señalado que ‘ver’ y ‘decir’ no se corresponden aquí con las acepciones que el sentido común da a esos dos verbos. En efecto, lo visible constituye las condiciones de los comportamientos de una época, y lo decible las condiciones de su mentalidad:

«Ver» [...] no es un comportamiento entre los demás, es la condición de todo comportamiento en una época. «Hablar» no es una expresión de la mentalidad, es la condición de la mentalidad de una época. En otros términos, al hablarnos de «ver» y de «hablar», Foucault pretende desbordar una historia de los comportamientos y de las mentalidades para elevarse hacia las condiciones de los comportamientos históricos y de las mentalidades históricas. (cf. Deleuze 2013: 16).

Al nivel del poder nos es dado afirmar que una formación histórica determinada «hace ver» y «hace decir» antes que «ve» o que «dice». En otras palabras, una formación histórica supondría una manera concreta de combinar visibilidades y enunciados estableciendo una suerte de endoconsistencia entre ambas formas, lo que ya constituye una relación entre ellas:

La coherencia de una época está constituida por el hecho de que sus visibilidades, en virtud de sus formas propias, son combinables con sus enunciados, en virtud de sus formas propias. Este entrelazamiento, este entrecruzamiento entre visibles y enunciados que varían según cada formación histórica es lo que definirá dicha coherencia. (Deleuze 2013: 33)

En efecto, al nivel del saber, decir y hablar están por definición en una no-relación, pero al introducir el nivel del poder aparece la idea de que ambas formas del saber están en relación a una exterioridad constitutiva: las relaciones de fuerzas. Esta idea es de una importancia extrema, ya que nos permite entender la cosa como resultante de las fuerzas de las que ella es fenómeno, pero al mismo tiempo nos permite hallar, bajo una nueva luz, relaciones inéditas entre visibilidades y enunciados aparentemente muy distantes. Así, paradójicamente, la no-relación

termina por ser una relación. A partir de esto Deleuze propone algunos postulados sobre las formas de lo visible y lo enunciable.

1– Diferencia de naturaleza o heterogeneidad de las dos formas, forma de lo visible, forma de lo enunciable. Por tanto, no-relación. 2– Presuposición recíproca, cada una presupone a la otra. 3– Primado de la una sobre la otra, del enunciado sobre la visibilidad. 4– Captura mutua, abrazo de luchador entre las visibilidades y los enunciados, como en una batalla. (2013: 32).

El tercer postulado puede ser omitido, ya que responde a la necesidad de Deleuze de entender por qué en *La arqueología del saber* las visibilidades sólo aparecen como negatividad de los enunciados; es decir que responde más a un problema de historia de la filosofía que a un problema filosófico. El cuarto postulado es el que más nos interesa. Si entendemos que ese párrafo pertenece al primer tomo del curso sobre Foucault –es decir, al tomo dedicado al saber–, si entendemos, en fin, que Deleuze evita durante todo ese tomo referirse al reino del poder, comprendemos el porqué de esos verbos de lucha, de esas consideraciones bélicas: porque la no-relación entre ver y decir sólo se manifiesta como relación en tanto se considera el reino del poder en su problematicidad constitutiva.

5.1.2.3.5 ACTUALIZACIÓN Y ENUNCIADO.

Hemos venido utilizando hasta este punto, sin definirla, la noción de ‘actualización’ del poder en el saber. Este concepto es, precisamente, lo que nos permite sortear el *chorismós* que en apariencia existe entre ambos reinos. La actualización siempre procede por una doble vía: «por un lado integrarse, y por otro diferenciarse» (Deleuze 2014: 118). Ya hemos definido la diferenciación, que es la causante de que el saber se divida en las dimensiones de lo visible y lo enunciable; pasemos ahora a la integración.

Para definir el procedimiento de la integración, antes hemos de considerar la existencia de singularidades al nivel del poder, y considerar la existencia de singularidades supone en apariencia un problema, ya que hemos afirmado que al nivel del poder sólo podemos hablar de relaciones de fuerzas. No sorprende que Deleuze compare la existencia de singularidades con «ondas corpusculares, es decir [...] ondas que pilotan un corpúsculo» (2014: 38), que en física de partículas es

una posible solución para el problema de la masa de los fotones. Compara el problema de las singularidades, entonces, con algo que en física de partículas es una aparente paradoja. Lo que para nuestra comprensión del funcionamiento de las partículas es un problema también lo es en nuestro sistema al nivel de las fuerzas. Sin embargo, nos basta con considerar que las singularidades no preceden al fenómeno de la integración para que dicho problema se desvanezca en el aire: en lugar de tomar el plano del poder como un plano de inmanencia de las fuerzas y las singularidades, lo tomaremos como un plano de inmanencia de las fuerzas, una pura batalla cuyos luchadores sólo surgen en el fenómeno de la integración, que consistiría por lo tanto en trazar una curva que tomara en sí varias fuerzas y las integrara, produciendo entretanto las singularidades. Podemos hablar de singularidades al nivel del poder, pero sabemos que tal cosa es imposible: en realidad, sucede que la integración produce esas singularidades. Podemos intuir que los puntos de tensión son aquellos donde la batalla de las fuerzas es más encarnizada, nudos donde los vectores se arremolinan, pero no lo podemos afirmar con seguridad. Tampoco lo necesitamos.

La integración es un proceso necesario para la existencia de los enunciados foucaultianos, y el ejemplo clásico de enunciado es el que el propio Foucault da en *La arqueología del saber*: las letras A, Z, E, R, T (Q, W, E, R, T en la distribución del teclado en castellano) constituyen un enunciado. Según Deleuze, las letras A, Z, E, R, T no son una emisión aleatoria de singularidades, porque las relaciones entre dichas letras están condicionadas por un componente de necesidad probabilística, una mezcla entre su frecuencia de aparición en lengua francesa y la posición de los dedos en una mano humana (cf. Deleuze 2014: 116-17). En efecto, el enunciado se define más por una regla de pasaje entre dos sistemas (cf. Deleuze 2013: 111) que por una cualidad intrínseca a la enunciación. En palabras de Foucault,

[e]l enunciado es, pues, inútil buscarlo del lado de los agrupamientos unitarios de signos. Ni sintagma, ni regla de construcción, ni forma canónica de sucesión y de permutación, el enunciado es lo que hace existir a tales conjuntos de signos, y permite a esas reglas o a esas formas actualizarse. (2002a: 146).

El enunciado, por su naturaleza múltiple, no es, entonces, un conjunto de signos tomados en el vacío, sino unos signos tomados en relación a otra cosa que, sin embargo, les es extrañamente semejante. Una de las condiciones más famosas del enunciado la da Foucault en *La arqueología del saber*:

Una serie de signos pasará a ser enunciado a condición de que tenga con «otra cosa» (que puede serle extrañamente semejante, y casi idéntica [...]) una relación específica que la concierna a ella misma, y no a su causa, no a sus elementos. (2002a: 147).

Esta condición es crucial. El enunciado siempre está en relación con otra cosa, pero ¿no lo está acaso la proposición (con la lógica)? ¿No lo está acaso la frase, el sintagma (con la gramática)? ¿Qué los diferencia del enunciado? Simplemente, que la relación entre la materialidad del enunciado y esa otra cosa extrañamente igual a él no es de tipo causal, ni tampoco es una relación con las partes que lo componen: es una relación de inmanencia (que la concierne, como escribe Foucault, a ella misma). Aunque esta conclusión fuera imposible para el Foucault que escribió *La arqueología*, ahora podemos afirmar que esa «otra cosa» es el reino del poder, la cara molecular del enunciado que, como sabemos, es intrínseca a su forma en el reino molar del saber. El enunciado, por lo tanto, es siempre un pasaje, y es en este sentido en el que Deleuze lo llamará «curva de integración» (2014: 148), ya que el es precisamente aquello que toma ciertas singularidades y las integra al nivel del saber (concretamente de lo enunciable).

La idea de la curva, que Deleuze toma del cálculo matemático, es útil para representar de forma metafórica el proceso de actualización. Tanto Foucault como Deleuze se refieren a las singularidades como puntos lanzados casi al azar, puntos repartidos por un espacio sin orden aparente. Si imaginamos tales puntos, la curva de integración sería la curva que los atraviesa a todos o a varios de ellos, que los arranca del reino del poder, donde sus relaciones son aparentemente caóticas, y los dota de sentido. De alguna manera, la curva reúne las fuerzas de esos vectores en un vector mayor. Proponemos como imagen los juegos que aparecen o aparecían en las revistas de pasatiempos: una serie de puntos que conforman una figura y que el niño debe unir en un orden establecido. Las curvas, claro, no son unívoco-

cas, y por eso los puntos se numeran. Si dejáramos los puntos sin numerar, sin duda un niño vería una figura y otro niño otra, integrarían las mismas singularidades en curvas diferentes y dejarían algunos puntos aislados. Algo similar ocurre con los test de Rorschach. Este ejemplo, que es válido, en realidad nos habla antes de visibilidades que de enunciados. El enunciado operaría de forma análoga con el lenguaje. Oímos a alguien masticar con fruición y de pronto nos parece que ha dicho algo, «ven», o «mira» o «caballo», no importa: el enunciado se da en el encuentro entre esos sonidos caóticos y algo, una subjetividad, una máquina pensante (daremos nuestra solución en otro lugar) que los integra al nivel del saber. O vemos unas letras al azar, ni siquiera unas letras, unos símbolos que serían extraños para alguien que no los hubiera visto nunca antes y pensamos de inmediato en un teclado de ordenador o de máquina de escribir.

Esta definición nos será de gran utilidad. La cita que encabeza el epígrafe 5.1.2.3 no ha sido escogida al azar: lo que hace que la ontología de las fuerzas que de lejos de un vano ejercicio de abstracción es precisamente la posibilidad de relacionar el reino del poder con el del saber; tomadas como compartimentos estancos esas dos dimensiones no dicen nada, no producen sentido. Hay que relacionar la cosa con la fuerza de la que ella es fenómeno. Se comprenderá entonces por qué la noción de enunciado, por qué la de actualización. En palabras de Deleuze, «criticar no quiere decir extraer un secreto. Es una operación muy diferente, es extraer las reglas a las que obedece tal tipo de enunciado» (2013: 47). Es imposible explicar todo esto mejor de lo que lo hace Zouravichbili:

¿Qué es una singularidad? La singularidad se distingue de lo individual o de lo atómico en que no cesa de dividirse a un lado y otro de una diferencia de intensidad que ella envuelve. [...]. El concepto de singularidad se funda en la noción de «relación diferencial» o «*dispar*», que permite evitar una reducción de lo simple a lo atómico y, por consiguiente, la confusión de lo singular y lo individual. Las singularidades corresponden a valores de relaciones diferenciales (DR, 228, 270-1, 356) o a distribuciones de potenciales (DR, 154-5, 286-7, 356). Este concepto tiene, pues, un origen a la vez matemático y físico. Se forma a partir de la teoría de las ecuaciones diferenciales (y del papel de los «puntos singulares» en la búsqueda de soluciones) y del estudio de los sistemas «metastables». Pero se aplica sin metáfora al campo existencial e incluso ontológico, puesto que el tiempo mismo implica diferencias de intensidad. La singularidad según Deleuze testimonia la paradoja de la diferencia de ser una y múltiple a la vez, cual un «punto-pliegue» (*Le pli*, 20). La singularidad es a la vez *preindividual e individuante* (DR, 317-27). Los propios individuos no son singulares, aunque se constituyan «en la vecindad de» ciertas singu-

laridades, de modo que están originariamente en relación con otra cosa (*DR*, 154 y sig.; *LS*, 136; *MP*, 314-5, 321, 457 y sig., 507 y sig.). De ahí una definición inmanente del individuo por sus afectos, antes que por su forma o su figura separada. ¿A qué soy sensible? ¿Por qué cosa soy afectado? Sólo experimentando conozco mis propias singularidades (*MP*, 314; *SPP*, 166) (2004: 130-31).

Hemos mencionado de forma tangencial que los enunciados son las curvas que integran las singularidades del poder en *lo enunciable* del saber. Podemos extrapolar esto a las visibilidades, que se integran en *lo visible* del saber. «Los estratos, el saber, es el trazado de las curvas que pasan por la vecindad» (2014: 117).

5.1.2.3.6 DIAGRAMA Y ARCHIVO.

Ya podemos definir las nociones de diagrama y archivo. De nuevo tenemos una dupla de conceptos que caen uno del lado del poder y otro del lado del saber. Por una parte el archivo, que según Deleuze siempre será «audiovisual» (Deleuze 2014: 172) (lo que ya nos indica que habrá de definirse al nivel del saber). Deleuze escribirá literalmente que «[t]odo archivo es archivo de saber, todo diagrama es diagrama de poder» (2014: 79). Abordemos primero el concepto de archivo, más fácil de definir con las herramientas de las que ya disponemos.

En un primer momento, las definiciones que Foucault y Deleuze dan de archivo pueden parecer contradictorias. Por ejemplo, no es raro hallar en sus obras una propuesta sencillísima: un archivo no es más que la suma de lo que se dice y lo que se ve en una época determinada («[e]s la recopilación audiovisual de una época, lo visible y lo enunciable» (2013: 36)). A priori, esta definición parece al mismo tiempo inútil y perogrullesca. Inútil porque tal cantidad de información, además de que no está recogida en ninguna parte, sería imposible de manejar. Redundante porque no tiene ningún interés conceptual como simple adición de enunciados y visibilidades. Pero no debemos olvidar que los términos ‘ver’, ‘decir’ y ‘época’ tienen significados muy restringidos si se piensan desde las herramientas de Foucault. Así, podemos afirmar no sólo que el archivo es lo que se dice y lo que se ve, sino también lo que se *puede* decir y lo que se *puede* ver en una época determinada, y no por eso incurriremos en una contradicción; para Deleuze «toda época ve todo lo que puede ver y dice todo lo que puede decir según sus medios» (2013: 164).

Si nos quedamos al nivel del saber podríamos afirmar que esa última sentencia deleuziana nos condena a un ejercicio intelectual circular e inane: una época ve todo lo que puede ver, que es lo que ve, que es lo que puede ver. Es por eso que en *La arqueología del saber* o en el tomo 1 de los cursos de Deleuze (el dedicado al saber) ninguno de los dos filósofos termina de definir el saber de forma satisfactoria: porque les falta algo, un afuera hacia la que el saber siempre desborda.

La noción de archivo está íntimamente relacionada con conceptos como «formación histórica» (cf. Deleuze 2013: 15) o, incluso, en un paradójico guiño kantiano, «*a priori* histórico» (Deleuze 2013: 38). En ocasiones esos términos casi llegan a confundirse. En efecto, el archivo siempre es archivo de una época, no hay nada como un archivo universal o eterno, todo lo visible y lo enunciable lo es sólo en relación con un archivo histórico. Por eso Deleuze se pregunta, para dar a entender todo esto a su alumnado, si el SIDA existía en el siglo XVIII (cf. 2013: 139), y tras algunos rodeos concluye simplemente que esa pregunta carece de sentido en este marco de pensamiento, es una pregunta necia, una pregunta que no podrá hallar arraigo en el suelo en el que nos movemos, ya que sólo se puede preguntar si algo existe o no en relación a un archivo, a una formación histórica (por eso el término '*a priori* histórico'), así que nada existió antes de que existiera la formación que permitió verlo o enunciarlo. «Nunca nada ha existido siempre» (Deleuze 2013: 43). Una pirueta teórica nos permitiría relacionar esto con la máxima marxista según la que todo debe ser entendido en su radical historicidad. En un salto de abstracción, Deleuze explica que el SIDA es, en tanto enunciado dentro de un saber dado (la medicina), una curva que pasa por la vecindad de ciertos síntomas, una línea de fuerza que los agrupa y los *hace ver* y los *hace ser dichos* de determinada manera, los toma en tanto materias no formadas y les confiere una forma concreta.

Ahora se comprende mejor la afirmación deleuziana que ya citáramos a propósito de lo visible y lo enunciable: «“[v]er” [...] no es un comportamiento entre los demás, es la condición de todo comportamiento en una época. “Hablar” no es una expresión de la mentalidad, es la condición de la mentalidad de una época» (2013: 16). En efecto, las visibilidades y los enunciados que componen el archivo son de naturaleza acumulativa, pero lo interesante es que constituyen, en su rela-

ción con la dimensión del poder, las condiciones de posibilidad de una época. Así, y siempre sin olvidar que *La arqueología del saber* es un libro que deja de lado las visibilidades, retomaremos la definición de Foucault: el archivo es el «*sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*» (Foucault 2002a: 221) [cursiva en el original] y la ampliaremos: el archivo es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados y las visibilidades en relación a una formación histórica dada.

Hasta el momento hemos logrado una definición satisfactoria del archivo. Sin embargo, es obvio que a la hora de trabajar sobre una formación histórica no nos es posible recopilar todos los enunciados y las visibilidades de la misma. Tampoco es necesario: bastará con reunir un archivo lo bastante extenso como para que las condiciones de enunciación y visibilidad queden definidas; establecer, por lo tanto, «[u]n corpus de palabras, de frases y de proposiciones, corpus bien elegido según el problema que se planteen» (Deleuze 2013: 142). Surge entonces una pregunta sobre esa consideración de «bien elegido» que naturalmente tendrá que ver con el poder. La respuesta que da Deleuze es que el corpus ha de buscarse en torno a los focos de poder, que las palabras se arremolinan en torno a dichos focos. Habrá que buscar los enunciados del corpus, por lo tanto, en «los focos de poder que son productores de dichas frases, los focos de poder en torno de los cuales se organizan las palabras, las frases y las proposiciones» (2013: 74). Es interesante hacer notar que los focos de poder son *productores* de enunciados, y no *lugares* donde éstos se encontrarían. Como focos de poder, Deleuze enumera varios ejemplos, algunos extraídos de *La arqueología del saber*: las escuelas, las cárceles, el gobierno, la Iglesia, los tratados científicos. Por supuesto, los focos de poder se escogerán en función de lo que se quiera estudiar. Si se quiere analizar la sexualidad en el siglo XIX, nos dice, habrá que recurrir a la *Psichopatia sexualis* de Krafft-Ebing, por ejemplo.

Sin embargo, esta respuesta no acaba de ser satisfactoria. ¿Cómo determinar cuáles son los focos de poder de una época dada? ¿No lleva esa selección ya un análisis implícito y no declarado de dicha época? Si para analizar una formación histórica debemos extraer un corpus del archivo de dicha formación, y para extraer ese corpus necesitamos buscarlo en los focos de poder, pero para determi-

nar esos focos debemos analizar dicha formación histórica... ¿no estamos incurriendo en un argumento circular? ¿Cómo podemos romper ese círculo?

Nos vemos obligados a saltar de nuevo al nivel del poder, a preguntarnos cómo localizar dichos focos de poder al nivel del saber (ya que es sólo al nivel del saber que podemos operar de forma efectiva) pero que existen como focos al nivel del poder. La respuesta pasa por la noción de diagrama.

La noción de diagrama no pocas veces aparece como contrapuesta o en relación de negatividad respecto del archivo (cf. Deleuze 2014: 79). Es un concepto que Foucault sólo utilizará una vez (al menos en esa formulación: «diagrama») pero que Deleuze retoma, otorgándole una importancia primordial. Veamos algunas de las definiciones de diagrama.

[S]e llama diagrama a la exposición de una relación de fuerza, o de un conjunto de relaciones de fuerzas. Es la primera definición del diagrama [...]. Segunda definición: se llama diagrama a toda repartición de poder de afectar y de poder de ser afectado, es decir a toda emisión de singularidades. En este sentido el diagrama va de un punto a otro, va de un punto cualquiera a un punto cualquiera, siendo esos puntos determinables como singularidades. Tercera definición: se llama diagrama al braceo –es una palabra oceánica, es perfecta–, a la figura que bracea, al braceo de materia no formada y de funciones no formalizadas. (Deleuze 2014: 78).

Queda claro ante todo que sea lo que sea el diagrama es algo que opera del lado del poder. Sin embargo, parece casi una estratificación del lado del poder, ya que, si no lo fuera, el diagrama se identificaría con toda la dimensión del poder. En cierto modo, de hecho, lo hace, pero el diagrama está en relación con el archivo, es «[e]l afuera de los estratos» (Deleuze 2014: 82). «El diagrama es siempre inestable» (Deleuze 2014: 86), y es en ese sentido que «bracea», que cambia constantemente con un gran esfuerzo (porque, como más adelante veremos, los dispositivos tratan de inmovilizarlo). Sin embargo, es posible hablar de diagramas estables, aunque sea una forma de abstracción que sólo nos sirve para analizar, para conformar el corpus archivístico al mismo tiempo que para dar cuenta del mismo (es esto a lo que Zourabichvili se refiere cuando habla de sistemas *metaestables*). Un diagrama, entonces, será una repartición concreta al nivel del poder de las fuerzas de afectar y ser afectado. Podemos pensar en el ejemplo que ya diéramos hace unas páginas, el de la cadena de montaje o, por ejemplo, en el diagrama más

famoso de los que Foucault propone: el panóptico. Desde este punto de vista el panóptico no es el agenciamiento concreto de una prisión, sino un reparto posible de la luz, de las visibilidades. Deleuze utilizará una metáfora sugerente: «[a]ntes de esculpir piedras, lo que se esculpe es la luz» (2013: 20). Así, se comprende que la prisión no es más que una forma concreta de actualización del diagrama de poder en el saber, una forma de visibilidad que se adecúa en mayor o menor medida al diagrama del panóptico (todos pueden ser vistos por el vigilante, que permanece oculto). Pero otras formas sociales como pueden ser la escuela o el hospital se adecuarán también a este diagrama, aunque lo puedan efectuar en un grado de coincidencia menor. Una vez hemos descrito un diagrama sin violentar su naturaleza, es decir sin referirnos a él sino como relaciones de fuerzas, podemos aplicarlo a cualquier otra cosa y afirmar, por ejemplo, que las redes sociales actualizan también el diagrama del panóptico (que tal cosa sea o no cierta no importa, importa que se puede afirmar (más bien: importa, pero es un debate distinto)) o, como hace Byung-Chul Han, proponer una nueva mutación del diagrama y llamarla «panóptico digital» (2013: 93).

El diagrama, por lo tanto, sólo puede considerarse tomado bajo la forma (en realidad, como ya hemos postulado, bajo la no-forma, bajo la materia no formada y las funciones no formalizadas) de dinamismos espaciotemporales. Sólo hay diagrama molecular, nunca hay un diagrama molar. Así, podremos hablar de la consistencia de un enunciado respecto del diagrama que actualiza, por ejemplo (llamaremos a esto «grado de efectuación» del diagrama). Deleuze recapitula las propiedades del diagrama: «es informal, no estratificado, inestable, difuso, multi-puntual, abstracto sin ser general, virtual sin ser ficticio o irreal» (2014: 116). Vale la pena detenerse en alguna breve consideración sobre las dos últimas características, ya que el resto quedan sobradamente demostradas con lo que hemos desarrollado hasta aquí. «[A]bstrcto sin ser general, virtual sin ser ficticio o irreal». En efecto, el diagrama es abstracto en relación a la dimensión del saber, ya que un mismo diagrama puede encarnarse en distintos dispositivos de poder/saber (definiremos dispositivo más adelante). Además, el diagrama es virtual, pero virtual no se opone a «real» sino a «actual»; no hay ningún motivo para considerar que la dimensión del poder sea menos real que la del saber. Como hemos esta-

blecido, no hay poder sin saber, pero tampoco puede darse el saber sin el poder. Así es como podemos afirmar que nuestro marco teórico es profundamente materialista. Poder o saber son dimensiones *reales*, ambos reinos son *materiales*. Aquí, virtual no se opone a real o a material sino a actual, y tanto las visibilidades como los enunciados se entienden sólo como emergencias materiales, elementos de un archivo.

Deleuze da una característica más del diagrama: «el diagrama no cesa de constituir el objeto de tiradas reencadenadas, cadenas de Markov» (2014: 116). Las cadenas de Markov son una forma matemática que se utiliza para dar cuenta de sucesos semialeatorios, es decir en los que hay una parte de azar y otra de necesidad que varía en función de lo que haya ocurrido antes en el sistema estudiado. Deleuze utilizará las cadenas de Markov para explicar de qué forma cambia el diagrama: siempre en relación con un diagrama anterior y al mismo tiempo siempre irreductiblemente aleatorio, siempre impredecible en alguna medida.

Debemos hacer, además, una apreciación sobre el carácter abstracto de los diagramas. Aunque todos los diagramas son, por necesidad, abstractos respecto de sus actualizaciones al nivel del saber, algunos pueden serlo más que otros. Por ejemplo, el diagrama de la polis griega, que ya hemos definido, es más abstracto que el panóptico. Pero esto no supone una diferencia de naturaleza: cuando decimos que un diagrama es más abstracto que otro sólo queremos decir que se actualiza mediante más dispositivos de saber / poder en relación a un archivo concreto. Dentro del reino del poder, dada su propia naturaleza, no es posible ninguna abstracción. Como sucedía con las singularidades, la abstracción es un fenómeno de superficie que se da en la integración del poder en el saber. Esto no quiere decir que al nivel del poder no haya dinamismos, sino que sólo podemos nombrarlos integrándolos, refiriéndolos a través de ejemplos o de casos tomados del archivo. El diagrama es la abstracción que nos permite pensar la dimensión del poder como un corte diagonal de varias actualizaciones al nivel del saber. La escuela, la prisión, el hospital; todos tienen sus particularidades y sin embargo todos se actualizan sobre un mismo esquema, sobre un mismo diagrama.

Cabe, ya que queremos traducir la noción de campo de Bourdieu al paradigma Foucaultiano, que nos preguntemos: ¿podemos traducir *campo* por *diagrama*? O mejor: ¿nos interesa traducir campo por diagrama? Creemos que no. Sin embargo, hay que decir que el campo actualiza un diagrama o se actualiza sobre un diagrama. Tal como los define Bourdieu, los campos parecen tener algunas características comunes, como la constitución de un capital específico o las alianzas y rivalidades que permiten la existencia de conceptos como ‘homología’. Por lo tanto, vale pensar que actualizan un diagrama común, tal como lo hacen una prisión y un hospital. Así, podemos afirmar que *el sistema* de campos es un diagrama que nace con la modernidad, pero *cada campo* concreto no es un diagrama; más adelante veremos qué cosa pueda ser.

No es extraño que el diagrama de los campos nazca aparejado a la modernidad. La conformación de un mercado de trabajo, por ejemplo, tiene mucho que ver con los campos, que se definen precisamente porque hacen valer una forma de capital específico en su interior. El campo tiene mucho que ver con el *valor*, que a la vez tiene mucho que ver con el mercado de trabajo. Y éste guarda, al mismo tiempo, una profunda relación con la idea occidental del sujeto libre y autónomo. El diagrama de campos, abstrayéndolo al extremo, es el diagrama según el que el espacio se estría en función de desequilibrios de poder, llamados capitales, que son todos ellos intercambiables por una forma de capital común a todos los campos. Esa forma especial de capital, como el lector ya habrá averiguado, es el dinero. El diagrama de la modernidad, hecho de campos, se apoya sobre otros diagramas. Los diagramas no son excluyentes: el del panóptico convive con el de los campos y con el de la polis griega, que sigue vigente (aunque haya mutado) en nuestros días, y según el que todos los ciudadanos son iguales por definición, y por lo tanto entran en una competición agonística por demostrar quién es el *primus inter pares*, el primero de los iguales. El diagrama de los campos no deja de dar una posible solución a este problema: en cada campo es mejor el que acumula más capital específico.

Si son contemporáneos, podemos imaginar que entre esos diagramas existen formas de dependencia. ¿Es posible el diagrama de campos sin los dispositivos asociados al sujeto libre, sin el mercado de la fuerza de trabajo? Si procedemos

por reducción al absurdo e imaginamos que no existe la idea del sujeto libre, ¿quién compite en el interior de los campos? ¿Por qué se compite, si no hay un mercado? ¿Se puede acumular capital específico sin un sujeto que posea una interioridad? Parecería que no. Según esta forma de entender lo real, comprender la modernidad sería mucho más que comprender cada uno de sus elementos, e implicaría una tarea mucho más compleja: comprender las relaciones de apoyo y mutua implicación que existen entre todos esos elementos.

5.1.2.3.7 DISPOSITIVO.

Nos aproximaremos ahora al último de los conceptos que tomaremos del paradigma foucaultiano-deleuziano: el de dispositivo. Pero antes debemos hacer algunas precisiones sobre la noción de enunciado que no pudimos hacer antes de considerar la existencia del diagrama.

En los pasajes de *La arqueología del saber* en los que Foucault establece las diferencias entre enunciado, proposición, sintagma y acto de habla, una de las distinciones más importantes que hace se refiere a su relación con el sujeto. Mientras que la proposición no requiere un sujeto, en el sintagma el sujeto es gramatical y en el acto de habla es pragmático. El enunciado, en cambio, a decir de Foucault, no propone –quizá valdría mejor escribir «no dispone», no produce– un sujeto sino un emplazamiento de sujeto. Barthes escribiría que «lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo» (1994b: 68). Aunque tal sentencia resulte demasiado reduccionista, hemos de conceder que no importa tanto *quién* enuncia sino *desde dónde* enuncia, entendiendo *dónde* al nivel del poder (y ya vimos que al nivel del poder nos es dado hablar de *puntos* a través de la idea de afecto). Importa desde qué posición en las relaciones de poder se enuncia. Deleuze pondrá el siguiente ejemplo en tono jocoso:

Es obvio que si yo digo: «Decreto la movilización general», estoy loco. Estoy loco porque solo el presidente de la República tiene el poder de decir «decreto la movilización general». Es un enunciado que tiene por variable interior al presidente de la República, que es el único habilitado. (2014: 137-38).

Desde la teoría de los actos de habla, el sujeto gramatical de esa frase sólo se convierte en ejecutor del acto ilocutivo en ciertas circunstancias concretas: que sea el presidente de la República, que lo diga rodeado de sus ministros o de cámaras de televisión, etcétera. En el caso del enunciado, sin embargo, es el enunciado el que presupone el emplazamiento del sujeto, es decir que el emplazamiento «presidente de la República» puede ser considerado sólo en tanto que emana como fenómeno de superficie del cruce de todos los enunciados y visibilidades que lo implican. Desde la teoría de actos de habla, por ejemplo, si un ciudadano cualquiera dijera que decreta la movilización general, se consideraría que las palabras son las mismas pero el acto es diferente. Desde nuestro marco, sin embargo, el enunciado sólo lo es en relación a un diagrama de poder, por lo que nunca podríamos afirmar que se trata del mismo enunciado dicho en otro contexto. El enunciado no se ciñe a la materialidad lingüística: en relación a otro diagrama de poder habremos de reconocer que no se trata del mismo enunciado o que no se trata en absoluto de un enunciado.

Se entenderá por qué esto nos interesa. En el cruce entre el enunciado y el diagrama emergen los emplazamientos, que son del tipo «presidente», por ejemplo, pero también firmante, oficiante, signatario, copista, declarante, y en relación al campo literario autor, traductor, entrevistado. Desde otro lugar, Casanova –citando a Ezra Pound– reflexiona de manera similar respecto a la idea del valor en los campos:

Toda idea general se parece a un cheque bancario. Su valor depende de quien lo (o la) recibe. Si el señor Rockefeller firma un cheque de un millón de dólares, es bueno. Si yo extiendo un cheque de un millón, es una broma, una mistificación, no tiene ningún valor [...]. Ocurre lo mismo en lo referente a los cheques emitidos sobre el saber [...]. No se aceptan los firmados por un desconocido sin referencias. En literatura, la referencia es el «nombre» del que escribe. Al cabo de cierto tiempo, se le concede crédito... (Pound cit. en Casanova 2001: 31).

El valor (y el capital es una forma de valor) tiene mucho que ver con el enunciado. Si despojamos la cita de Pound de su subjetivismo («[s]u valor depende de quien lo (o la) recibe»), tenemos una idea mucho más interesante: que el valor depende del emplazamiento de sujeto que produce un enunciado concreto. Pero

quizá lo más interesante de esta forma de concebir el valor en el campo es que nos permite entender las falsificaciones: el valor no depende de quién emite un cheque, sino de que se cumplan ciertos rituales que siempre acontecen al nivel del saber (la firma, la cara, la huella dactilar) pero que son actualizaciones de relaciones de fuerzas específicas al nivel del poder. Esto quiere decir que el enunciado no toma su validez de la posición en el campo, sino que crea la posición en el campo al efectuarse, que la geografía de los campos está hecha de las marcas que va dejando cada actualización, cada visibilidad, cada enunciado.

Pero esta noción es útil más allá de su capacidad para definir emplazamientos. De hecho, será la herramienta que nos permitirá sortear una de las preguntas que nos hacíamos en referencia a las limitaciones que nos impone la teoría de Bourdieu: ¿dónde queda el texto? Es decir, ¿cómo evaluamos la textualidad de una publicación a la hora de calibrar el desplazamiento de capitales en un campo? Dicho de otra manera, la teoría de Bourdieu puede servir para responder a la pregunta ¿por qué no produce el mismo efecto de campo que Agustín Fernández Mallo publique *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, que lo publique Arturo Pérez Reverte o que lo publique un autor novel? Pero no responde a la pregunta, mucho más peliaguda, ¿qué ocurriría si cambiamos el texto de un capítulo de *El hacedor*, *Remake*?, que no es sino una microrréplica de la pregunta-epicentro: ¿en qué medida importa qué pone, qué se enuncia, en lo que se publica?

La noción de enunciado, siquiera a través de un trabajo inmenso –el trabajo del arqueólogo– puede responder a esa pregunta en términos ontológicamente satisfactorios. Si recordamos la cita que encabeza el epígrafe 5.1.2.3, ya Nietzsche supo que sólo en relación con la fuerza la palabra produce sentido, lo que vale por decir que sólo en relación al diagrama el enunciado enuncia, y que por lo tanto es en la compleja relación poder / saber [visibilidad / enunciación] donde se produce el sentido. «Simplemente hay que encontrar el enunciado, y encontrarlo será encontrar todas las líneas de variación inherentes que lo trabajan» (Deleuze 2013: 124). La idea de enunciado, al fin, impugna la concepción tradicional de verdad, que podemos traer aquí en la forma en que la planteara Georg Foster:

Si hay una verdad universal, reconocible por todos, no queda otro camino para llegar a ella que el que cada uno diga y defienda lo que le parece verdad. De la libre manifestación de opiniones diferentes y de la libre discusión tiene finalmente que resultar, en la medida en que esta raza limitada y miope sea capaz de tal conocimiento, la verdad pura como algo inteligible y bienvenido para todos, como un producto lleno de sentido, aceptado voluntariamente por todos y como algo que dominará pacíficamente sobre todos. (cit. en Bürger 1996: 41).

Desde Foucault –y ésta es la raíz de la concepción de la democracia como un gran disenso, en lugar de como un consenso total–, la noción de verdad cambia radicalmente:

Concebido así, el discurso deja de ser lo que es para la actitud exegética: tesoro inagotable de donde siempre se pueden sacar nuevas riquezas, y cada vez imprevisibles; providencia que ha hablado siempre por adelantado, y que deja oír, cuando se sabe escuchar, oráculos retrospectivos: aparece como un bien –finito, limitado, deseable, útil– que tiene sus reglas de aparición, pero también sus condiciones de apropiación y de empleo; un bien que plantea, por consiguiente, desde su existencia (y no simplemente en sus «aplicaciones prácticas») la cuestión del poder; un bien que es, por naturaleza, el objeto de una lucha, y de una lucha política. (2002a: 204).

La concepción del lenguaje como una lucha política tiene, además, resonancias nietzscheanas. Recordemos el pasaje de *La genealogía de la moral* en el que Nietzsche habla del lenguaje como «exteriorización del poder»:

El derecho del señor a dar nombres llega tan lejos que deberíamos permitirnos el concebir también el origen del lenguaje como una exteriorización del poder de los que dominan: dicen «esto es esto y aquello», imprimen a cada cosa y a cada acontecimiento el sello de un sonido y con esto se lo apropian, por así decirlo. (1996: 28).

Desde esta teoría del poder ya sólo resta, antes de comenzar con las traducciones que propondremos de las herramientas de Pierre Bourdieu, definir el que quizá sea el concepto más importante de los que nos servirán para nuestro análisis: el de dispositivo. Antes, sin embargo, se impone por honestidad hacer una aclaración. A pesar de que en términos ontológicos nuestra teoría no supone ninguna brecha ineludible entre el saber y el poder y que por lo tanto, a través del concepto de enunciado, el texto literario deja de ser una interioridad irreductible para retornar a su condición de realidad material cuyas condiciones de emergencia son

aprehensibles, a la hora del análisis un estudio profundo del sentido de un texto es casi imposible de abordar. Cualquier enunciado, de hecho, presupone una enorme red de dispositivos, como desarrollaremos pronto, y comprender el más simple conllevaría un análisis complejísimo. Es más efectivo, en este sentido, analizar el campo, estudiar las condiciones de aparición y las relaciones, pero siempre se debe librar cierta parte del trabajo a la intuición del investigador. Al fin y al cabo, no hacemos ciencia, ni lo pretendemos: practicamos una disciplina donde se trata de comprender algo tan complejo como la lógica del sentido. Comparado con eso, el problema más complejo de mecánica de fluidos, las ecuaciones de la relatividad, la teoría de la evolución o el entrelazamiento cuántico son de una simplicidad pasmosa. Por eso, precisamente, se pueden estudiar en detalle y modelar de forma que su comportamiento se haga predecible.

No creemos que esto suponga una derrota. Aunque la pregunta «¿qué ocurriría si cambiáramos un capítulo de este libro por uno de este otro?» sea difícil de responder (pero en teoría posible), los efectos en el campo sí se pueden estudiar. Nuestro método, entonces, no es óptimo para la especulación ni para la predicción, pero sí para la comprensión de los fenómenos de campo. En campos con un alto índice de rectificación, como veremos más adelante, el espacio de los posibles casi se superpone al de las jugadas y –aunque el análisis del sentido se nos escape– podremos estudiar las consecuencias que un enunciado concreto tiene sobre el campo.

Todo lo anterior será desarrollado en profundidad. Volvamos ahora al concepto que ocupa este epígrafe: el de dispositivo. Hay una larga tradición de debate en torno a esta noción. El texto de Foucault donde probablemente aparezca con más frecuencia es *Vigilar y castigar*. No se da en el libro, sin embargo, una definición sistematizada de dispositivo, ni tampoco en ninguna de sus obras posteriores. Lo más parecido que podemos encontrar es un párrafo de una entrevista suya titulada «Le jeu de Michel Foucault» e incluida en *Dits et Écrits*. Nos referimos al siguiente párrafo, que ha resultado con el tiempo motivador de un vivo debate sobre el concepto que nos ocupa:

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, de lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. Ainsi, tel discours peut apparaître tantôt comme programme d'une institution, tantôt au contraire comme un élément qui permet de justifier et de masquer une pratique qui, elle, reste muette, ou fonctionner comme réinterprétation seconde de cette pratique, lui donner accès à un champ nouveau de rationalité. Bref, entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.

Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. Cela a pu être, par exemple, la résorption d'une masse de population flottante qu'une société à économie de type essentiellement mercantiliste trouvait encombrante : il y a eu là un impératif stratégique, jouant comme matrice d'un dispositif, qui est devenu peu à peu le dispositif de contrôle-assujettissement de la folie, de la maladie mentale, de la névrose. (1994b: 298-99)²⁷.

27 «Lo que intento remarcar con ese nombre es, en primer lugar, un conjunto completamente heterogéneo que comprende discursos, instituciones, distribuciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas... En resumen : lo dicho, así como lo no dicho, ésos son los elementos del dispositivo. En sí mismo, el dispositivo es la red que podemos establecer entre tales elementos.

En segundo lugar, querría subrayar, en el dispositivo, la naturaleza del enlace que pueda existir entre los elementos heterogéneos. Así, un discurso dado puede aparecer a veces como programa de una institución y a veces como un elemento que permita justificar y enmascarar una práctica que por sí misma permanece muda, o funcionar como reinterpetación de esta práctica, darle acceso a un nuevo campo de racionalidad. En definitiva : entre estos elementos, ya sean o no discursivos, hay una especie de juego, cambios de posición, modificaciones de funciones que pueden, también, ser muy diferentes.

En tercer lugar, por dispositivo entiendo una suerte, digamos, de formación que, en un momento histórico dado, ha tenido por función principal responder a una urgencia. El dispositivo tiene entonces una función estratégica dominante. Por ejemplo, la reabsorción de una masa de población flotante que una sociedad de tipo mercantilista en un momento dado hubiera encontrado engorrosa. Ahí habría habido un imperativo estratégico, jugando como matriz de un dispositivo, que se habría convertido poco a poco en el dispositivo de control y subyugación de la locura, de la enfermedad mental, de la neurosis».

En esta entrevista, como se puede observar, Foucault da tres características del dispositivo: el dispositivo es una red, el dispositivo es relacional, el dispositivo responde a una urgencia. Podríamos acuñar una simple definición estricta, casi lexicográfica, con esos tres elementos: el dispositivo es una red de relaciones entre elementos heterogéneos que surge en un momento histórico determinado para responder a una urgencia. Dicha definición, que podría ser correcta, sin embargo no explica nada.

A partir de esta indeterminación sobre la noción de dispositivo surgen dos textos canónicos, ambos titulados «¿Qué es un dispositivo?». El primero fue escrito por Gilles Deleuze y el segundo por Giorgio Agamben. No es nuestra intención en este punto hacer historia de la filosofía, así que pasaremos a definir nuestra noción de dispositivo en relación a las herramientas que ya hemos propuesto en este apartado, y en el marco epistemológico expuesto. Citamos el artículo de Agamben, sin embargo, porque nos interesa la genealogía que hace del término ‘dispositivo’, que rastrea en la ‘positividad’ hegeliana que después Hyppolite, maestro de Foucault, retomaría:

Si «positividad» es, según Hyppolite, el nombre que el joven Hegel confiere al elemento histórico, con todo ese peso de reglas, de ritos y de instituciones que están impuestas a los individuos por un poder exterior pero que se halla, por así decirlo, interiorizada en el sistema de creencias y sentimientos, entonces, empleando este término, Foucault toma posición respecto de un problema decisivo del que él se apropia: la relación entre los individuos como seres vivos y el elemento histórico – si entendemos por éste el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas, en cuyo seno las relaciones de poder se concretan. El objetivo final de Foucault no es –como en Hegel– reconciliar estos dos elementos. Él no hace más que resaltar el conflicto que los opone. Foucault se propone, más bien, investigar los modos concretos por los cuales las positivities (o los dispositivos) actúan al interior de las relaciones, en los mecanismos y en los juegos del poder. (2011: 252).

Pareciera entonces que el concepto de dispositivo tiene mucho que ver con la dimensión histórica. Esto nos remite a la aparente contradicción que surgía al considerar el archivo como un ‘*a priori* histórico’. Si ya vimos que tal contradicción no es tal en el marco de pensamiento foucaultiano, la relación entre los «individuos» y el elemento histórico tampoco es problemática al considerarla en las dimensiones de saber / poder.

Si la noción de dispositivo está en estrecha relación con la serie histórica, parecería que también lo está con la de subjetivación: «los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser» (García-Fanlo 2011: 2). En palabras de Deleuze, «una línea de subjetivación debe hacerse en la medida en que el dispositivo lo deje o lo haga posible» (1990: 157). El dispositivo, por lo tanto, subjetiva, aunque hablando de la dimensión del sí-mismo Deleuze asegurará que «[n]o es seguro que todo dispositivo l[a] implique» (1990: 157).

Esta compleja relación entre el dispositivo y el sujeto surge de un problema al que ya nos hemos referido, al que se dedica todo el tercer tomo del curso sobre Foucault –y que sin duda tiene que ver con las últimas obras del francés y con la noción del ‘*cuidado/inquietud de sí*’ [*souci de soi*]–. Nosotros lo formularemos aquí de la siguiente manera: ¿es posible entender los mecanismos de subjetivación ciñéndonos a las dimensiones del poder y del saber? ¿O es necesaria una tercera dimensión, la del sí-mismo? Deleuze repetirá en varias ocasiones que este problema puede o no resonar en su audiencia, es decir que sólo es un problema para quien lo sienta como un problema, e incluso afirmará que en él no resuena, que lo explica sólo porque para Foucault sí lo fue. «Yo pensaba ante todo en mí cuando les decía que seguramente para algunos de ustedes estas eran palabras que no tenían sentido» (Deleuze 2015: 52), afirma. A diferencia de lo que ocurría con la dimensión del saber, que contiene una problematicidad intrínseca que no podría haberse resuelto sin añadir la dimensión del poder, la tercera dimensión del pensamiento foucaultiano se nos presenta bajo la especie de una elección. Habremos de preguntarnos si los mecanismos de subjetivación se pueden entender como fenómenos emergentes de las relaciones de poder o si por el contrario necesitamos hablar de subjetivación para completar este paradigma.

Ciertamente, si nuestro marco teórico estuviera planteado en términos éticos, habríamos dado aquí con un problema. Admitir que el sujeto es reductible a las dimensiones del saber y del poder lo condena sin duda a la condición de fenómeno emergente, es decir que tensa hasta su extremo nociones como las de libertad o autonomía. Sin embargo, nosotros pretendemos tomar aquí sólo la vertiente analítica del pensamiento foucaultiano-deleuziano, y desde este punto de

vista lo problemático es la consideración de la dimensión de la subjetivación. De los problemas que produce, el más relevante tiene que ver con el hecho de que la dimensión de la subjetivación opera a través de la noción de *pliegue*, y consiste en la relación de la fuerza consigo misma para lograr el dominio de sí.

¿Qué quiere decir gobernarse a sí mismo? Si intentamos prolongarlo un poco, quiere decir que la fuerza se afecta a sí misma. Una fuerza que se afecta ella misma, que se afecta a sí misma, es auto-gobernante, auto-directora. Ahora bien, piensen en la novedad intensa: desde siempre, desde el comienzo de nuestros análisis, hemos dicho que las fuerzas no tienen interioridad, que toda fuerza remite a otras fuerzas, sea para afectarlas, sea para ser afectada. Y en efecto, las relaciones de fuerzas eran relaciones entre fuerzas exteriores entre sí. Una fuerza es afectada por otras fuerzas del afuera, o afecta otras fuerzas del afuera. Este es el estatus de las fuerzas. Si ocurre que una fuerza se afecta ella misma, ya no es afectada por otra fuerza, así como no afecta a otra fuerza. Se afecta a sí misma, es afectada por sí misma. Es el afecto de sí por sí mismo. (Deleuze 2015: 99)

¿No supone esto una contradicción? ¿No hemos definido la fuerza precisamente como aquello que carece de interioridad, aquello cuyo sujeto y cuyo objeto es siempre algo más, otra fuerza? Como se ve, considerar la existencia de una fuerza capaz de afectarse a sí misma nos obligaría a reformular nuestro análisis desde la raíz. No vemos ninguna necesidad de hacer tal cosa. Tomar al sujeto como forma de interioridad-exterioridad (como pliegue), por más que sea posible recurriendo a las soluciones que Deleuze propone, es extremadamente problemático, y nos aboca a cada paso a caer en las trampas de la crítica literaria más tradicional. Si el sujeto tiene un estatuto ontológico diferente del de las fuerzas, ¿qué nos impide tomar la obra literaria como expresión de una misteriosa interioridad? Sobre todo: ¿por qué el sujeto ha de tener ese privilegio? ¿Qué motivo de orden lógico hay para ello? Además: ¿por qué sólo los humanos pueden verse afectados por procesos de subjetivación? ¿Por qué no las rocas, los sonidos o incluso los conceptos matemáticos? Sobre todo: ¿necesitamos responder a estas preguntas para dar cuenta de la existencia del campo literario? Desde nuestro punto de vista no. Nuestro principal objetivo, recordemos, es resolver los problemas que el subjetivismo causaba en el paradigma de estudio de Bourdieu, dar cuenta de un campo literario cuyas dinámicas se puedan explicar sin el recurso fácil del sujeto generador. Insistiremos por última vez: somos conscientes de que esto no impugna –ni

lo pretende— la obra del último Foucault, pero problemas diferentes requieren herramientas diferentes, y para nuestros problemas es mejor que prescindamos, si no de la subjetivación, sí de la consideración según la que ésta tiene un estatuto ontológico diferenciado del resto de lo real.

Volvamos ahora a la cuestión del dispositivo. Deleuze hablará de los dispositivos como «máquinas para hacer ver y para hacer hablar» (1990: 155). Si el poder era aquello que hacía ver y hacía hablar, podemos afirmar que el dispositivo es la máquina mediante la que las fuerzas se actualizan. Al mismo tiempo, Deleuze considera que «Si hay una historicidad de los dispositivos, ella es la historicidad de los regímenes de luz, pero es también la de los regímenes de enunciación» (1990: 156). Son, entonces, máquinas de poder con su propia historia, ligada a la historia de los cambios en el diagrama. Ya podíamos intuir esto a través del ejemplo que da Foucault, y que citamos, para explicar que los dispositivos siempre surgen para responder a una urgencia, para —en su ejemplo— captar una masa de población que no halla acomodo tras un cambio de diagrama. El dispositivo, entonces, está siempre ligado a un *a priori* histórico concreto.

Hasta ahora parece que el dispositivo opera únicamente del nivel del poder. Sin embargo, si nos remitimos a la larga cita de *Dits et écrits*, vemos que Foucault afirma que los dispositivos son «formaciones» que tienen que ver con leyes, discursos, distribuciones arquitectónicas, en definitiva, con formas integradas, formas del reino del saber. Parece, entonces, pertinente preguntarse qué relación hay entre el saber y los dispositivos. En el tomo dedicado al poder, Deleuze escribirá lo siguiente:

Son las instituciones. Ahora puedo darles su nombre según Foucault. Creo que las formaciones estratificadas concretas son lo que Foucault llama los dispositivos. Diría que la escuela es un dispositivo, la prisión es un dispositivo, la sexualidad integrada es un dispositivo. Son dispositivos concretos. Ahora bien, cuanto más tiendo hacia los dispositivos concretos, más puedo decir que están bien separados. (2014: 161).

Además, afirma que un dispositivo puede tener mayor o menor coeficiente de efectuación del diagrama: una cárcel distribuida en forma de panóptico, por ejemplo, efectuaría con enorme precisión el diagrama panóptico de fuerzas, pero eso

no quiere decir que otro tipo de cárcel, una escuela o un sanatorio no lo efectúen; sólo que lo hacen en menor medida. Esta idea será esencial a la hora del análisis concreto de los campos, y nos proporcionará las herramientas necesarias para abordar en la medida de lo posible el problema de la textualidad. Nos resulta imposible subrayar en su justa medida la enorme importancia que para nuestro análisis tiene el siguiente párrafo, al que volveremos una vez hayamos definido el campo, pero que sólo se comprende si lo enmarcamos en nuestra definición de los dispositivos:

¿Cuál sería de cierta manera el método de Foucault para la exploración del campo social? Toman un dispositivo concreto, un dispositivo concreto cualquiera en un campo social, y se preguntan cuál es su grado de afinidad con el diagrama general —puesto que hay un diagrama general que es el estado de las fuerzas en el campo social—. Está más o menos próximo, es decir efectúa el diagrama o una región del diagrama con más o menos potencia o eficacia, digamos. Efectúa el diagrama de manera más o menos completa. Si no lo efectúa muy bien, si tiene un bajo coeficiente de efectuación, estará entonces muy separado de los otros dispositivos. Si efectúa el diagrama con un alto nivel de eficacia, tendrá un alto nivel, un alto coeficiente, y estará muy próximo al diagrama. (Deleuze 2014: 163)

Prosigamos ahora con nuestra indagación en la naturaleza del dispositivo. De la cita anterior se desprende que el dispositivo «efectúa un diagrama», y por lo tanto debe caer del lado del saber. Habría que preguntarse si Foucault hubiera estado de acuerdo con esta afirmación, pero eso en todo caso constituiría un problema de historia de la filosofía. Como sea, hallamos esa definición en la lectura deleuziana de Foucault; será crucial, además, que sea consistente con el resto de nuestro sistema. El dispositivo efectúa el diagrama, entonces, y puede hacerlo en mayor o menor medida. Podríamos afirmar sencillamente que un dispositivo es una efectuación del poder en el saber, pero nos daríamos de bruces con una obviedad: ¿no es eso precisamente un enunciado? ¿No es eso precisamente una visibilidad? Hemos de añadir algo más a la definición. Diremos, por lo tanto, que el dispositivo es una forma de efectuación del poder en el saber que establece unas relaciones concretas entre lo visible y lo enunciable, y que esas relaciones están fuertemente segmentadas, es decir muy codificadas.

Si bien esa definición de dispositivo es válida, coherente con los postulados del *Foucault* de Deleuze y, además, útil para pensar el campo literario, vale la pena

añadir que desde otra óptica (que es la nuestra, y que no entra en contradicción con ésta) el dispositivo es más una tendencia que una cosa o que una estratificación. Antes forma de estratificar que estratificación, antes forma de institucionalizar que institución. Un dispositivo es una manera típica, para una formación histórica dada, de actualizarse el poder en el saber. Así, serán dispositivos la escuela, la cárcel o el manicomio, sí, pero también la firma, el ratón de ordenador, el lápiz, el estribo del caballo, el título de un libro o el Documento Nacional de Identidad²⁸. Cada uno, claro está, en relación con un archivo histórico concreto. Formas típicas, caminos trazados por los que las líneas del poder tienden a entrelazarse en el saber, relaciones institucionalizadas, cristalizadas entre lo visible y lo enunciable.

Esta manera de concebir el dispositivo responde mejor al uso de la palabra «máquina». En palabras de Deleuze, ya lo hemos señalado, los dispositivos «son máquinas para hacer ver y para hacer hablar» (1990: 155). En efecto, interesa pensar el dispositivo de alguna manera como una máquina abstracta que tomaría un *input* y devolvería un *output*, como un procesador. Otra forma de decir esto, que supone una tercera definición posible para el concepto: el dispositivo es una curva, como el enunciado, pero que alberga una poderosa línea de fuerza que constantemente trata de rectificarla para evitar que las singularidades que ésta integra puedan des-integrarse (cf. 1990: 156). En este sentido, todo dispositivo es un dispositivo de normalización o de nivelación, por más que un dispositivo pueda arrancar singularidades de las integraciones de un dispositivo mayor. En este caso hablaríamos de una máquina que ataca a otra máquina, pero de una máquina al fin y al cabo. Cualquier dispositivo cumple, en cierto modo, una función conservadora.

Nuestra definición cumple con todas las características que sabemos que ha de tener un dispositivo:

28 En rigor, cada elemento de esa lista es el resultado de la efectuación de un dispositivo. Así, antes que del título como dispositivo es preferible hablar del dispositivo título. Esto será especialmente importante en el caso del autor frente al dispositivo autorial, como más adelante señalaremos.

- El dispositivo es una máquina para hacer ver y hacer hablar.
- El dispositivo es una institución.
- El dispositivo es una red. En efecto, el dispositivo es una red de relaciones entre lo visible y lo enunciable y entre el saber y el poder.
- El dispositivo es relacional. Está hecho de relaciones antes que de cosas, de vectores antes que de nodos.

El sentido común –en realidad cualquier visión no relacional del mundo– es incapaz de concebir algo que cumpla con todas esas características: algo actual sin ser concreto, virtual sin ser irreal... la noción de dispositivo hace estallar las contradicciones de una forma de ver el mundo que prime las cosas sobre las relaciones. Por eso, como ya apuntáramos, toda esta metodología sólo puede comprenderse en su totalidad como si se viera a través de un Aleph borgiano, negando la secuencialidad que nos impone el lenguaje: porque todas las herramientas que hemos definido son incomprensibles e incluso ilógicas si no se ponen en relación con las demás, y con el suelo ontológico que todas ellas comparten.

Hemos dejado fuera de la lista dos cualidades del dispositivo que, aunque también son coherentes con nuestra definición, son de sumo interés y por lo tanto merecen comentario aparte. La primera es la que se refiere a que el dispositivo siempre responde a una urgencia. En efecto, en tanto el dispositivo es una tendencia integradora y contiene una línea de fuerza que rectifica la curva que pasa por la vecindad, es evidente que tiene una poderosa utilidad conservadora. El diagrama de poder resiste al cambio inherente a su propia naturaleza siempre a través del uso de dispositivos. Es por eso que el dispositivo responde siempre a una urgencia, aunque más valiosa es en este punto la polisemia de la palabra *emergencia*. Algo que surge, algo que emerge, y por lo tanto algo que debe ser rápidamente integrado (o reintegrado) mediante el uso de un dispositivo (que, al mismo tiempo, cambia imperceptiblemente al ejecutar cada integración). A esto se refería Foucault cuando en la cita que hemos utilizado como definición del dispositivo ejemplificaba con «una masa de población flotante que una sociedad de tipo mercanti-

lista en un momento dado hubiera encontrado engorrosa»: en un momento determinado, el dispositivo prisión surge para responder a una urgencia, la de hacer visibles a locos y delincuentes, a esos cuerpos díscolos (y, en cierto modo, hasta entonces invisibles, indecibles) bajo la nueva forma prisión.

Subrayemos una idea del párrafo anterior que merece que nos detengamos un instante en ella: cada vez que un dispositivo, digamos, actúa, su línea de rectificación se ve sometida a tensiones que tarde o temprano acabarán por devolverlo al magma de las relaciones de fuerza o que lo reintegrarán en otro dispositivo (esto es, en la terminología de Deleuze, una línea de fuga). Al fin y al cabo, un dispositivo no es otra cosa que un parteaguas en lo real, un intento por hacer discreto lo que es continuo, por separar lo que está indefectiblemente mezclado, la constatación de un fracaso manifiesto que, sin embargo, cumple con su tarea mientras dura la urgencia para la que ha nacido. Toda máquina está condenada a dejar algún día de funcionar.

La segunda de las características que nos queda por abordar es más problemática, y relaciona los dispositivos con los procesos de subjetivación. Deleuze se preguntará si «las líneas de subjetivación no son el borde extremo de un dispositivo y si ellas no esbozan el paso de un dispositivo a otro» (1990: 157). En efecto, los dispositivos no sólo son siempre dispositivos de poder / saber, sino que también son dispositivos de poder / saber / subjetivación o, mejor, de [poder / saber] → subjetivación. Desde nuestra óptica, en la que no entendemos la subjetivación como una tercera dimensión sino como una emergencia al nivel del saber, habríamos de escribir que son de poder / saber [[visible / enunciable] → subjetivación], porque la subjetivación es un fenómeno emergente que se da al nivel del saber. En cualquier caso, la conclusión siempre es idéntica: para resistir o para perpetuar el poder, los dispositivos son productores de subjetividad. Esto, que es obvio en el caso de la escuela, la prisión, el DNI o la fábrica, ha de pensarse con más cuidado en el caso del libro. ¿En qué sentido un libro produce subjetividad?

En primer lugar, sabemos que produce emplazamientos de sujeto, y esto ya es en cierto sentido producir subjetivación. El dispositivo produce al lector, al escritor, al traductor, al editor. Pero además, todo dispositivo está siempre inscri-

to en una inmensa red de la que es parte: el libro, por ejemplo, se relaciona con la biblioteca, que se relaciona con la casa, que se relaciona con la propiedad privada. Pero la biblioteca también se relaciona con el orden alfabético; la casa también se relaciona con la familia. Ése es, precisamente, uno de los motivos por los que todo dispositivo responde a una emergencia, ahora tomada la palabra en la acepción que comparte con urgencia: un dispositivo siempre viene a rellenar un hueco que un cambio en el diagrama de poder ha dejado al nivel del saber en la enorme red de dispositivos, viene a restablecer una pieza que falta en la máquina (pieza que a su vez es una máquina). En palabras de Deleuze, «la herramienta solo puede aparecer en la medida en que es exigida y seleccionada por un dispositivo colectivo» (2014: 165). Y es por esto mismo por lo que los dispositivos se diferencian con más claridad cuanto más se estudian desde el nivel de las formaciones estratificadas: al nivel del poder los dispositivos sólo componen una enorme maraña de relaciones; es al nivel del saber donde podemos hablar de dispositivos separados, concretos. Además, hemos subrayado que cada pieza es una máquina. Del mismo modo, un dispositivo puede estar –y casi siempre estará– atravesado por un grupo de dispositivos a los que nunca abarcará del todo pero que pueden cumplir subfunciones de su función principal. Cuanto más bajemos en esa escala más difícil será distinguir un dispositivo de otro, la función del bolígrafo y la del pincel (¿son actualizaciones de un mismo dispositivo con distintos grados de efectuación? ¿Son dispositivos diferentes?) se distinguen peor que las de la medicina y la astronomía, porque además son transversales a muchos más dispositivos. Por supuesto, no hay un elemento último en esta serie: finalmente se ha de llegar al plano de las singularidades no integradas, las fuerzas que no se encarnan en un dispositivo y de las que, por ende, no podemos decir nada, las invisibles y las indecibles, fuerzas que tal vez se integren algún día pero que por ahora siguen trabajando, incansables, para arrancar singularidades del saber o que son del todo ajenas a ese plano.

* * * * *

Ahora que hemos definido todo nuestro marco epistemológico podemos comenzar a traducir las herramientas del pensamiento de Bourdieu. Hasta aquí venimos perfilando una teoría que, creemos, responde a lo que nos hemos propuesto y da solución a no pocos de los problemas de varias escuelas críticas. Somos conscientes de lo que perdemos por el camino. Sin negar la experiencia humana, el dolor o la alegría que pueden mover a cambios en el diagrama, nos declaramos desencantadamente materialistas. Este desencanto, sin embargo, sólo dura lo que dura la nostalgia por el viejo suelo del idealismo, del perspectivismo, del subjetivismo. Una vez nos sumergimos por completo en esta forma de ver el mundo, el encanto desaparece, y con él el desencanto. No hay afuera del poder, pero esto al mismo tiempo dota al análisis de un nuevo interés, nos lleva a lugares a los que de otro modo no habríamos podido llegar, nos permite trazar nuevas diagonales, breves segmentos en el plano del poder que atraviesan años luz en el campo del saber. Ésta es la velocidad del pensamiento, infinitamente rápida, infinitamente lenta, velocidad que contiene dos velocidades. Además, en este nuevo mundo surge la fascinación por lo impensado, por lo que no ha acontecido, por el espacio de los posibles. No podemos acceder al poder sino integrándolo, pero ¿qué sucede con toda la tierra que aún no ha sido explorada, o con la que ya ha sido explorada pero es susceptible de ser reorganizada? El reino del poder, cuyas probabilidades son virtualmente infinitas, nos puede ofrecer nuevas formas de organización social, nuevos diagramas, nuevas reglas para configurar el espacio de los posibles. El pensamiento especulativo es la única forma de pensamiento que puede producir cambios al nivel del saber. En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» Borges nos cuenta la historia de unos enciclopedistas que lograron, en el sentido más auténtico y descarnado de la expresión, cambiar el mundo, pero al mismo tiempo se lanza de cabeza a bracear en el diagrama, se atreve a preguntarse, hasta sus últimas consecuencias, qué sucedería en un mundo que se ajustara a la lógica de un idealismo radical.

No negaremos que hemos desplegado un marco de pensamiento posthumanista. Al mismo tiempo somos conscientes de que nuestra humanidad impone los límites de nuestro pensamiento. Habría que preguntarse en qué medida nuestro mapa de lo real no es, a la postre, un mapa de nuestro cerebro, una tomografía antes que una geografía. Si el modelo rizomático nos sirve para explicar mejor

ciertas cosas tal vez sea porque «el cerebro es más una hierba que un árbol» (Deleuze y Guattari 2004: 20). Es cierto que no hay nada bajo el saber, pero esto no supone ninguna tragedia. Tal vez la regla general del diagrama, la parte condicionada de las cadenas de Markov, es de tipo evolutivo, una serie de mutaciones aleatorias con unas reglas axiomáticas de selección natural. En ese caso, ¿qué sociedades podemos imaginar, qué literaturas, qué géneros, qué libros posibles? Comprender esta copertenencia del saber y del poder no implica ser capaces de resolver esas preguntas, que quedan al albur de unos «animales astutos» (Nietzsche 2001b: 227) que vagan, perdidos y maravillados, por una inagotable tomografía a la que llaman mundo.

6 BOURDIEU RELACIONAL: EL CAMPO COMO DISPOSITIVO

A continuación expondremos cada uno de los conceptos del paradigma teórico de Pierre Bourdieu. Los trataremos de definir siguiendo los apuntes nocionales del sociólogo francés y los traduciremos al marco de pensamiento que venimos desarrollando. Para ello procederemos del siguiente modo: definiremos cada concepto de Bourdieu de forma endógena, es decir en los términos en los que el propio Bourdieu los expusiera, y después propondremos nuestra relectura, vale decir: nuestra traducción a una ontología de las fuerzas.

6.1 LA TEORÍA DE CAMPOS.

Quant aux écrivains, leur prix est dans l'estime de leurs égaux et dans la caisse des libraires.

CHARLES BAUDELAIRE. *Les drames et les romans honnêtes*²⁹.

Acaso será ésta la parte más importante de nuestro trabajo, aquella en la que trataremos de resumir nuestros postulados metodológicos y a la que –de un modo u otro– cualquier otra parte del análisis se referirá. Si hasta ahora hemos trazado un mapa conceptual, hemos hecho explícita la tierra sobre la que reposan nuestros pies, es el momento de arar algunos surcos, plantar semillas que vienen de otra parte y observar, como meros espectadores, qué nuevos frutos nos ofrecerán.

Nuestra coordenada de origen será la obra del filósofo y sociólogo francés Pierre Bourdieu. Podemos afirmar que no es el autor que más nos ha influido ni el

29 «En cuanto a los escritores, su premio estriba en el aprecio de sus pares y en la caja de los librereros». De la traducción de *Las reglas del arte* (cf. Bourdieu 1995: 107).

más determinante para nuestra óptica analítica; sí es, por contra, el que nos ha provisto de más nociones útiles a la hora del análisis práctico de las dinámicas a partir de las que se conforma eso que llamamos literatura. Por más que nos hayamos visto obligados a revisar sus conceptos, éstos suponen una caja de herramientas con la que pensar problematizando; la teoría de Bourdieu es a la que aquí desarrollaremos una suerte de escalera wittgensteiniana: la hemos necesitado para subir, pero una vez arriba podremos dejarla atrás.

Nadie leerá la obra de Bourdieu sin sorprenderse de la oscilación que es capaz de mantener entre un paradigma positivista y un pensamiento relacional. Nos hemos referido a esto en la primera parte del marco teórico: la tensión interna del propio pensamiento de Bourdieu hace que casi desborde hacia soluciones para sus problemas ontológicos a cada paso que da. Ahora podemos detenernos y mostrar cómo operan estas tensiones en el propio pensamiento del francés. Por una parte, Bourdieu despliega conceptos útiles para un análisis concreto, y le exige a la sociología que prescinda del «sentido común académico» y que gire hacia el «pensar científico serio» (Bourdieu y Wacquant 2005: 250) [la cursiva es nuestra]. En algún sentido, entonces, Bourdieu se postula como un científico, pero uno que supera con creces oposiciones clásicas como la que media entre lo teórico y lo experimental.

Esta oposición entre la teoría pura del *lector* devoto [...], por un lado, y la investigación y metodología de estudio por el otro, es una oposición enteramente *social*. Está inscrita en las estructuras institucionales y mentales de la profesión, arraigada en la distribución académica de recursos, posiciones y competencias [...]. (Bourdieu y Wacquant 2005: 233) [cursivas en el original].

Adherimos a la declaración anterior. Una vez se acepta en su totalidad el sistema de Bourdieu, es imposible no admitir que su lógica es irrefutable en términos de campo. Pero nosotros no tomaremos la teoría de campos en su totalidad, así que podemos detenernos un instante y preguntarnos por la legitimidad de «trasplantar» dicha teoría. Por una parte, parece que el propio Bourdieu nos desaconsejara hacer tal cosa:

[1]os conceptos no tienen otra definición [sic.] que las de tipo sistémico, y están destinadas a ser *puestas* [sic.] *en obra empíricamente de manera sistemática*. Las mencionadas nociones de habitus, campo y capital pueden ser definidas, pero sólo

dentro del sistema teórico que constituyen, no de manera aislada. (Bourdieu y Wacquant 2005: 148) [cursiva en el original].

Aunque el párrafo anterior desaconseja tomar conceptos de un sistema y llevarlos a otro, lo cierto es que no lo prohíbe. Antes bien parece retomar la imagen de la caja de herramientas: una colección de nociones donde cada una se define en función de las demás, un sistema teórico relacional. Es por eso que hemos afirmado en varias ocasiones que la forma idónea de presentar nuestro marco teórico habría sido haciéndolo de forma simultánea, con todos sus conceptos a la vez. Así, no podemos eliminar una noción, la de *habitus* por ejemplo, y seguir trabajando con el edificio conceptual de Bourdieu, porque lo habríamos derrumbado. Pero sí podemos tomar todas sus herramientas y ponerlas en otra caja, llevarlas a otro plano en el que algunas de ellas perderán su función y emergerán otras nuevas. Deleuze y Guattari, hablando de Descartes, parecen autorizarnos a hacer tal cosa:

Los conceptos cartesianos sólo pueden ser valorados en función de los problemas a los que dan respuesta y del plano por el que pasan. En general, si unos conceptos anteriores han podido preparar un concepto, sin llegar a constituirlo por ello, es que su problema todavía estaba sumido en otros conceptos, y el plano no tenía aún la curvatura o los movimientos necesarios. *Y si cabe sustituir unos conceptos por otros, es bajo la condición de problemas nuevos y de un plano distinto con respecto a los cuales (por ejemplo) «Yo» pierda todo sentido, el inicio pierde toda necesidad, los presupuestos toda diferencia –o adquieran otras–.* Un concepto siempre tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación. ¿Existe acaso un plano mejor que todos los demás, y unos problemas que se impongan en contra de los demás? Precisamente, nada se puede decir al respecto. Los planos hay que hacerlos, y los problemas, plantearlos, del mismo modo que hay que crear los conceptos. (1997: 32-33) [la cursiva es nuestra].

A pesar de que somos conscientes de que tal vez Deleuze y Guattari no estarían de acuerdo con la idea de que aquí estamos trabajando con conceptos plenamente filosóficos, que son los que ellos describen, entendemos que la extrapolación a la que nos aventuramos es legítima. En ese sentido, la frase en cursiva resulta esencial. Nuestro trabajo consistirá precisamente en tomar el aparato conceptual de Bourdieu y movilizarlo en su totalidad, observar qué sentidos o qué necesidades se pierden (la noción de *habitus*, por ejemplo, desaparecerá de nuestro sistema, dejará de ser necesaria) y cuáles se ganan. Bourdieu podría describir esta operación mediante la metáfora wittgensteiniana de la caja de herramientas, que nos parece menos sa-

tisfactoria que el pensamiento de Deleuze y Guattari pero que, en cualquier caso, permite una traducción. En Wittgenstein la imagen de la caja de herramientas se utiliza para abordar problemas lingüísticos; en Bourdieu sufre una especialización y se aplica a las nociones de su pensamiento (cf. Bourdieu y Wacquant 2005: 15; Bourdieu 1999a: 18).

Piensa en las herramientas de una caja de herramientas: hay un martillo, unas tenazas, una sierra, un destornillador, una regla, un tarro de cola, clavos y tornillos. — Tan diversas como las funciones de estos objetos son las funciones de las palabras. (Y hay semejanzas aquí y allí).

Ciertamente, lo que nos desconcierta es la uniformidad de sus apariencias cuando las palabras nos son dichas o las encontramos escritas o impresas. Pero su empleo no se nos presenta tan claramente. ¡En particular cuando filosofamos! (Wittgenstein 1999: 11).

Entender los conceptos como herramientas nos depara algunas importantísimas conclusiones. En primer lugar, una herramienta no es algo que se conoce sólo a través del estudio, algo que se memoriza, sino que es algo que se toca, que se aprende con el sentido del tacto, con el cuerpo y —sobre todo— a través del uso prolongado para un fin (ya aquél para el que ha sido diseñada u —y éste es el sentido original de la palabra inglesa *hacking*— para otro cualquiera). Los conceptos, entonces, deben incorporarse al investigador, creando lo que en el marco de pensamiento de Bourdieu llamaríamos un «habitus científico» (Bourdieu y Wacquant 2005: 180). Esto explica de una vez por qué en la obra de Bourdieu no hallamos definiciones sistemáticas, y cómo el sociólogo francés es capaz de hacer que convivan en su pensamiento formas aparentemente contradictorias de entender el mundo. La metáfora de Wittgenstein es perfecta: los conceptos son herramientas. Vale decir: un destornillador no es un destornillador hasta que no desatornilla; del mismo modo, un concepto definido en el vacío carece de sentido para Bourdieu, y sólo es posible definir conceptos al interior de un sistema y en relación a una praxis concreta.

En términos muy diferentes, y problematizando en mucha mayor profundidad las relaciones entre ciencia, arte y filosofía, la propuesta de Deleuze y Guattari tiene algún punto en común con la de Bourdieu en lo que se refiere a la considera-

ción del concepto como multiplicidad, como entidad eminentemente relacional, que no existe si no es en relación con otros conceptos:

El concepto no tiene más regla que la vecindad, interna o externa. Su vecindad o consistencia interna está garantizada por la conexión de sus componentes en zonas de indiscernibilidad; su vecindad externa o exoconsistencia está garantizada por los puentes que van de un concepto a otro cuando los componentes de uno están saturados. (Deleuze y Guattari 1997: 91).

Se desprende un corolario evidente de la forma en que Bourdieu trabaja con los conceptos: para utilizar sus herramientas, habremos de rastrearlas por toda su obra y abundar en ejemplos concretos de uso, buscando siempre los límites difusos que nos permitirán definirlas. Por supuesto, entender los conceptos como herramientas también es un postulado ético: las herramientas pueden prestarse a otros, aun a riesgo de que éstos las utilicen «mal». Expresémonos mejor: entender los conceptos como herramientas implica permitir que otros los utilicen y los resuciten en cada uso concreto. No nos limitaremos, entonces, a observar las herramientas de Bourdieu en su propia caja; veamos para qué sirven en la caja de Foucault y Deleuze.

6.1.1 ARQUITECTURA DEL CAMPO

1.1.1.1 HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA NOCIÓN DE CAMPO

Un campo es un juego desprovisto de inventor y mucho más fluido y complejo que cualquier juego que uno pueda diseñar jamás.

PIERRE BOURDIEU. *Una invitación a la sociología reflexiva.*

Como explicábamos en el epígrafe anterior, fatigar la obra de Bourdieu en busca de una definición formal es una tarea vana. El que acaso sea el libro más pertinente para nuestro estudio (*Las reglas del arte* (1997)) no incluye ni una sola definición de la noción de campo literario, aunque la utiliza constantemente (en cierto modo, todo el libro es esa definición). Veamos qué podemos saber del campo a través del uso concreto que Bourdieu hace del concepto y de los pequeños trazos que da para definirlo cuando lo necesita. Una vez hayamos reunido las características que Bourdieu le otorga al campo podremos buscar un concepto adecuado dentro de nuestro paradigma de análisis.

La primera huella que podemos seguir en la búsqueda de eso que hemos llamado *campo* la encontramos en el libro que Bourdieu escribió a cuatro manos con Loïc Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*. Ya hemos recurrido en varias ocasiones a ese texto; pareciera que es en el encuentro con otro investigador donde Bourdieu es más claro en el uso de sus conceptos. Concretamente, hay un breve pasaje al que ya nos hemos referido y que aún habremos de consultar más adelante: «[u]n campo es un conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)» (Bourdieu y Wacquant 2005: 44). La cita es algo opaca, pero entre sus intersticios podemos atisbar varios rasgos que nos interesan. En primer lugar, que el campo es un conjunto de relaciones; no es, por lo tanto, un concepto monista sino relacional, del mismo modo que lo es nuestra ontología de las fuerzas. El propio Bourdieu escribiría, literalmente, que «[p]ensar en términos de campo es pensar *relacionalmente*» (Bourdieu y Wacquant 2005: 149) [cursiva en el original]. Es importante subrayar que Bourdieu y Wacquant no definen el campo como un conjunto de agentes y de relaciones, sino sólo de relaciones. Como en el rizoma deleuziano, los nodos de la red sólo existen en tanto puntos especialmente densos en el haz de líneas que conforman la red, y su utilización sólo es justificable porque nuestro lenguaje se mueve en un nivel de abstracción muy alto. «En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas» (Deleuze y Guattari 2004: 14). No los *hay*, y sin embargo podemos hablar de ellos, aunque sea sólo al nivel del saber o en los procesos de actualización. Lo que Bourdieu llama ‘agentes’ (los editores, críticos... y especialmente los autores (en lo que concierne al campo literario)) sólo

pueden entenderse como cruces en los haces de relaciones que se despliegan según la lógica específica del campo. Bourdieu soluciona esto hablando de una especie de distancia de seguridad que mantendría con nuestro lenguaje, que es «más adecuado para expresar cosas que relaciones, estados que procesos» (cit. en Bourdieu y Wacquant 2005: 42), y que por lo tanto nos puede inducir a error. Apelando, por lo tanto, a una forma del sentido común lingüístico. En nuestro caso, preferiremos otra solución que daremos más adelante, cuando cambiemos las herramientas de caja, cuando pensemos el campo desde Deleuze y desde Foucault.

Continuemos con la cita en la que Bourdieu y Wacquant definen el campo. Quizá lo más interesante de la misma es que la idea de ‘poder’ está presente en ella. El poder («ciertas formas de poder») es igual a capital, y por lo tanto quien poseyera el capital detentaría el poder en el campo. En nuestro pensamiento, claro, esto choca con un obstáculo insoslayable: ya vimos que uno de los atributos del poder es que no puede ser poseído. El propio sintagma «formas de poder» es incoherente en nuestro marco, pues hemos definido la dimensión del poder como la de lo informe y las funciones no formalizadas. Resolveremos este problema más adelante. En cualquier caso, el hecho de pensar a través de la categoría de poder ya filia de algún modo a Bourdieu con la larga corriente de pensamiento que nace con Nietzsche y cuya genealogía hemos desarrollado por extenso.

Sabemos, entonces, que los campos tienen algo que ver con el poder, y que son haces de relaciones. Wacquant y Bourdieu continúan en la siguiente página:

Estos principios delimitan un espacio socialmente estructurado en el que los agentes luchan, según la posición que ocupan en ese espacio, ya sea para cambiar o para preservar sus fronteras y su forma. Dos propiedades son centrales a esta sucinta definición. Primero, un campo es un sistema modelizado de fuerzas objetivas (muy a la manera de un campo magnético), una *configuración relacional dotada de una gravedad específica* que se impone sobre todos los objetos y agentes que se hallan en él. A la manera de un prisma, refracta las fuerzas externas de acuerdo con su estructura interna. (2005: 45).

Y termina con una cita del propio Bourdieu:

Los efectos engendrados dentro de los campos no son ni la suma puramente aditiva de acciones anárquicas, ni el resultado integrado de un plan concertado. [...] Es la *estructura* de un juego, y no un simple efecto de la *agregación* mecánica, lo que

se encuentra en la base de la trascendencia, revelada por casos de inversión de intenciones, del efecto objetivo y colectivo de acciones acumuladas. (Bourdieu cit. en 2005: 45).

Uno de los motivos por los que hemos escogido el libro a cuatro manos con Wacquant como principal volumen de referencia de la teoría de Bourdieu, y no otro de sus trabajos en solitario, es que en éste parece que las tensiones que llevan al sistema de Bourdieu hacia su propio desborde son más patentes que en ningún otro lado. Junto a Wacquant, el sociólogo francés trata de establecer ciertas definiciones y se da de bruces con los problemas que sus conceptos presentan (problemas que no habían surgido en el uso no sistematizado de dichos conceptos en otros libros). En la primera de las dos citas anteriores, por ejemplo, las definiciones que se dan son de una coherencia exquisita con un modelo relacional; cada palabra está meditada y no se incurre en ninguna incoherencia, o en todo caso en alguna derivada en segundo grado del uso de términos resbaladizos como ‘agente’. El problema, lo veremos, surge cuando tratamos de extender ese rigor al resto de los conceptos de Bourdieu. Prosigamos.

La noción de campo específico de Bourdieu, entonces, es heredera en algún sentido, siquiera teórico, de la noción física de campo magnético: un espacio en cuyo interior se despliegan ciertas fuerzas inmanentes que afectan de forma distinta a cada punto de dicho campo, pero que no se manifiestan hasta que el campo no se pone en relación con algo exterior a sí mismo. En la cita del propio Bourdieu hallamos una de sus metáforas más reveladoras: la del campo como *juego*. Si puede parecer extraño que Bourdieu esboce definiciones, aunque sea a través de metáforas, hay que aclarar que es sólo en el ambiente didáctico –aunque a la vez cuasi bélico– de una entrevista donde el francés se ve traicionado por el principio ‘*verba volant*’ y se aventura a bosquejar la noción de campo. Por ejemplo:

En términos analíticos, un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera). (Bourdieu y Wacquant 2005: 150) [*cursiva en el original*].

Bourdieu establece, por lo tanto, que existen ciertas «ventajas específicas» que podrían explicar por qué los agentes se aventuran a luchar en el interior de los campos. Como estudiábamos al principio del presente marco teórico, el problema del ingreso es uno de los puntos más débiles de la teoría clásica de campos. Aunque Bourdieu nunca demuestra ser consciente de la gravedad de este problema, aquí podemos considerarlo del siguiente modo: si los campos constituyen agentes (pues son previos a los mismos), ¿qué dinámica puede explicar por qué los agentes luchan en los campos? Si es una dinámica interna al campo, los agentes se convertirían en meros autómatas de un sistema de pensamiento simplista, economicista y determinista; si es una dinámica externa, hay fuerzas de autoconstitución de los agentes y caemos en el subjetivismo que Bourdieu –y, a la postre, cualquier pensamiento de raigambre materialista– pretende evitar. Más adelante aventuraremos nuestra propia solución a esa pregunta. Por ahora, indagemos en la de Bourdieu.

Para dar una respuesta endoconsistente con el sistema del propio Bourdieu, debemos antes interrogarnos por las clases de campos que existen. Hemos visto que no hay un solo campo en el que se muevan todos los agentes, sino que

[e]n las sociedades altamente diferenciadas, el cosmos social está conformado por varios de estos microcosmos sociales relativamente autónomos, es decir, espacios de relaciones objetivas que son el sitio de una lógica y una necesidad *específicas e irreductibles* a aquellas que regulan otros campos. (Bourdieu y Wacquant 2005: 150) [cursiva en el original].

Cada una de esas lógicas *específicas* y –no hay que olvidarlo– *irreductibles* define a su vez un tipo de capital. Al otorgar a dicho capital la cualidad de lo irreductible, Bourdieu evita caer en un economicismo radical del que se le ha acusado no pocas veces; si ninguna clase de capital es reducible a otra, es absurdo afirmar que los agentes que operan en los campos sólo lo hacen para rentabilizar sus capitales (cultural, jurídico, médico, etc.), para convertirlos en capital monetario. Bourdieu era muy consciente de estos peligros, y los conjuraba apelando a la economía del don³⁰:

30 El paradójico momento límite entre lo dado y lo recibido ha resultado, de hecho, productivo a la hora de resolver numerosas (aparentes) paradojas de este tipo. Gallego Cuiñas, por ejemplo, analiza las tesis de Derrida en *Dar (el) tiempo. La moneda falsa* (cf. 2014b: 43).

Así pues, sólo puede comprenderse el obsequio si se abandonan la filosofía de la conciencia, que sienta como base de toda acción una intención consciente, y el economicismo, que no conoce más economía que la del cálculo racional y el interés reducido al interés económico. [...].

La economía del obsequio, a diferencia de la del toma y daca, se basa en una *negación de lo económico* (en sentido restringido), en un rechazo de la lógica de la optimización del beneficio económico, es decir, de la mentalidad calculadora y la búsqueda exclusiva del interés material [...]. (Bourdieu 1999a: 256-57) [cursivas en el original].

Coincidimos con Bourdieu. El hecho de que el surgimiento del diagrama del reparto de lo social en campos esté ligado con fuerza al auge de la modernidad, del capitalismo y del libre mercado hace que remitir cualquier tipo de capital siempre al monetario constituya una forma de pereza intelectual inexcusable. Cada tipo de capital ha de entenderse en su especificidad, y si nos es difícil pensar en un campo en el que no exista el capital económico es porque nosotros mismos somos sujetos socialmente formados al interior del sistema de campos, cuya génesis está estrechamente ligada a la génesis del capitalismo y del mercado de la fuerza de trabajo.

Si generalizamos la teoría de Bourdieu, sin embargo, no hay nada que nos impida imaginar un campo con varios tipos de capital en el que ninguno de ellos sea el monetario. Si alguien adujera que en ese campo hipotético otro tipo de capital habría tomado el lugar del económico no podríamos sino suspirar ante la lógica inasequible –lo es, de hecho, dentro de su estrecho marco de pensamiento– de ese *homo capitalista*.

Es la lógica específica del campo, de lo que en él se encuentra en juego y de la especie de capital que se necesita para participar, lo que impone las propiedades mediante las cuales se establece la relación entre la clase y la práctica²². Para comprender el hecho de que el mismo sistema de propiedades (que determina la posición ocupada en el campo de las luchas de clases y que es determinado por ella) tenga siempre la mayor eficacia explicativa, sea cual sea el campo considerado [...] y que, simultáneamente, el peso relativo de los factores que lo constituyen varíe de un campo a otro, al venir a primer plano tal o cual factor [...], basta con darse cuenta de que, al ser el capital una relación social, es decir, una energía social que ni existe ni produce sus efectos si no es en el campo en el que se produce y se reproduce, cada una de las propiedades agregadas a la clase *recibe su valor y su eficacia de las leyes específicas de cada campo* [...]. La configuración singular del sistema de los factores explicativos que hace falta construir para explicar un estado de la distribución de una clase particular de bienes o de prácticas, es decir, de un balance [...] de la lucha de clases que tiene como apuesta esa categoría particular de bienes o prácticas [...] es la forma que toma, *en este campo*, el capital objetivado (propiedades) e incorporado (*habitus*) que define en propiedad la clase social y

que constituye el principio de producción de prácticas distintivas, es decir, enclavadas y enclavantes; representa un estado del sistema de propiedades que hacen de la clase un principio de explicación y de clasificación universal, que define el rango ocupado en todos los campos posibles. (Bourdieu 2012: 129-30) [cursivas en el original].

En otras palabras: «podemos observar todo un espectro de *homologías* estructurales y funcionales entre el campo de la filosofía, el campo político, el campo literario, etc., y la estructura del espacio social (o estructura de clase)» (Bourdieu y Wacquant 2005: 161). Fijémonos en que, a partir de premisas del todo diferentes (aunque siempre desde un enfoque arraigado en el marxismo), Terry Eagleton llega, en sus propios términos, a una conclusión similar a la de Bourdieu al afirmar que

si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa Moderna es porque al hablar de arte habla también de todas esas cuestiones, que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política (Eagleton 2006: 53).

Si aceptamos la idea de que siempre se puede hallar una homología entre un campo dado y el campo de la lucha de clases (dando por hecho que tal campo exista, y más adelante veremos que en nuestro sistema no vamos a considerar tal cosa), debemos aceptar también que las luchas de campo representarían la *vida* en tanto están definidas de modo que no hay nada que se desarrolle fuera de las mismas. Vida, por supuesto, no entendida como *bios* ni como *zoé* sino en la brillante definición de vida de Juan Carlos Rodríguez, y en su asociación entre el nacimiento de ésta y la emergencia del mercado de la fuerza de trabajo.

[...] en el feudalismo la vida no existe, no sólo porque la vida terrestre es un reflejo de la celestial, no sólo porque el tiempo es únicamente el tiempo litúrgico o el tiempo de los ciclos rurales, etc., sino porque la vida no puede existir en los textos, en ese laboratorio que es el discurso. [...]. La vida sólo empieza a aparecer en los dispositivos textuales cuando aparece en los dispositivos sociales. [...]. En ese tejido, entre el proceso social y el proceso textual, es donde realmente se elabora el proceso de la vida, el descubrimiento de la vida (en el sentido fuerte en que se hizo el descubrimiento de un nuevo mundo) y su máscara más propicia: la vida de los pobres. La vida de los pobres es un acontecimiento transmutado. Los pobres hacen que la vida aparezca, pero, a la inversa, la vida de los pobres hace que la vida cotidiana aparezca en los textos.

[...]. Los siervos se hacen libres en la ciudad, sí, pero libres de todo, es decir, sin otra cosa que vender que su propia fuerza de trabajo. O sea, si traducimos, la fuerza de trabajo es igual a las horas, igual al tiempo, igual a la vida diaria. Los siervos

libres, al vender su fuerza de trabajo, lo que venden es su propia vida. Con ellos aparece la vida. [...]. (Rodríguez 1996: 162-63).

Estar vivo, en este caso (es decir, tener algo llamado 'vida' que es susceptible de ser vendido), implica participar en el campo de la lucha de clases. Y participar en cualquier campo supone, según venimos viendo, participar también en el de la lucha de clases. El corolario final sería que existe una doble implicación entre estar vivo en la modernidad y participar del sistema de campos.

A pesar de que una vez revisemos estos conceptos tendremos que hacer serias puntualizaciones a esta argumentación, continuemos por ahora con ella. Ya que la lucha de clases es el motor de la historia y toda lucha en todo campo guarda una homología con el campo de la lucha de clases, podemos afirmar, por la propiedad transitiva, que las luchas en el campo son el motor de la historia. Por eso

[e]l principio de la dinámica de un campo yace en la forma de su estructura y, en particular, en la distancia, las brechas, *las asimetrías entre las diversas fuerzas* que se confrontan entre sí (Bourdieu y Wacquant 2005: 155) [la cursiva es nuestra].

El campo se mueve, cambia, debido a las asimetrías entre fuerzas. La lucha en los campos es aquello que temporaliza el propio campo, aquello que le da historia. Si hemos llegado a esta conclusión sólo a partir de algunos presupuestos de Bourdieu y de la más pura lógica, confirmemos ahora que en la obra del sociólogo francés esta idea está presente. En *Las reglas del arte* escribe:

No basta con decir que la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas; la propia lucha es lo que hace la historia del campo; a través de la lucha se temporaliza. El envejecimiento de los autores, de las obras o de las escuelas es algo muy distinto del producto de un deslizamiento mecánico hacia el pasado: se engendra en el combate entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo [...]. (1995: 237)

Más adelante, cuando hagamos dialogar nuestra teoría con la de Pascale Casanova, discípula de Bourdieu, veremos cómo esta concepción de las diferentes temporalidades de cada campo sigue vigente en los estudios sobre Literatura Mundial, sobre

todo en lo que ella llama ‘Meridiano de Greenwich’. Por ahora, volvamos a nuestro razonamiento sobre el motivo por el que los agentes luchan en los campos.

Vivir en una sociedad de clases, según lo que venimos viendo, sería siempre vivir en el interior de un campo, porque la propia vida se podría definir como la trayectoria de un individuo biológico a través de un número de campos dados, la historia de las transacciones de capital que tal individuo ha realizado en los diferentes campos. Vivir al margen de los campos supone vivir al margen de la lucha simbólica, y ésta, para Bourdieu, siempre tiene una homología con la lucha por los medios de producción. Es, en fin, no vivir, y por reducción al absurdo podemos afirmar que entonces vivir es siempre vivir en el interior de un campo. Así, no hay vidas ‘in-significantes’: toda vida produce sentido porque se constituye en relación con un afuera colectivo. La pregunta queda impugnada: no es pertinente preguntar por qué los agentes luchan en los campos, ya que es la propia lucha la que constituye a los agentes, la que los define y la que les impone sus propias reglas. Valdría decir que formular esa pregunta es asemejarse a los dos jóvenes peces de la anécdota de Foster Wallace: un pez anciano se acerca a ellos y les comenta «qué fría está hoy el agua», y sigue nadando. Al rato, uno de los dos mira al otro y le pregunta: «oye, ¿qué es el agua?» (cf. Foster Wallace 2015). El agua, en nuestra metáfora, es el campo.

La teoría de los campos no necesita de la idea de lucha de clases para funcionar: la explicación anterior tiene sentido sólo al margen de las consideraciones funcionales internas de la propia teoría. La reflexión, sin embargo, saciaría en el caso de Bourdieu cierta sed de totalidad que siempre corroe al investigador. Hasta aquí hemos dado la que en nuestra opinión es la mejor respuesta posible siguiendo la lógica de Bourdieu. Terminemos esta reflexión con una cita en la que él mismo reflexiona acerca de la naturaleza bélica de los campos desde afuera de su propia teoría.

Para explicar que todos los campos son espacio de rivalidades y conflictos, no hace falta invocar una «naturaleza humana» egoísta o agresiva, o vaya usted a saber qué «voluntad de poder»: además de la inversión en las apuestas que define la pertenencia al juego y que, común a todos los jugadores, los opone y los implica en la competencia, es la propia estructura del campo, es decir, la estructura de la distribución (desigual) de las diferentes especies de capital, la que, al engendrar la ex-

cepcionalidad de determinadas posiciones y los beneficios correspondientes, propicia las estrategias que tienden a destruir o reducir esa excepcionalidad, mediante la apropiación de las posiciones excepcionales, o a conservarla, mediante la defensa de esas posiciones. (1999a: 241).

Otra forma de explicarlo, casi con un aforismo místico, es afirmar que el ingreso en un campo «siempre se antecede a sí mism[o]»:

Si las implicaciones de la inclusión en un campo están condenadas a permanecer implícitas, es porque no tienen nada que ver con un compromiso consciente y deliberado, con un contrato voluntario. La inversión original no tiene origen, porque siempre se antecede a sí misma y porque, cuando deliberamos sobre nuestro ingreso en el juego, la apuesta ya está más o menos decidida. (Bourdieu 1999a: 25).

Antes de abordar la traducción del concepto de campo queda una sola cosa por aclarar: en nuestro paradigma teórico la pregunta por los motivos de los agentes para luchar dentro del campo carece de lógica (la propia noción de agente, a no ser que la tomemos como un dispositivo históricamente constituido dentro de un campo es, de hecho, inviable). Si recordamos la definición foucaultiana del plano del poder, tenemos que la naturaleza del poder es la de una «batalla perpetua» (Foucault 2002b: 33) Si unimos esta idea a la concepción, que luego defendaremos, del campo como dispositivo, damos con que los campos siempre operan tanto del lado del poder como del saber. Así, desde nuestra teoría, la existencia de las luchas que podemos observar en el campo es casi axiomática y tiene que ver con la condición problemática del poder. Sería más pertinente preguntarse por la paz, raro fenómeno de integración de fuerzas, que por la guerra infinita que es el principio ontológico del mundo que describimos.

6.1.2 APROXIMACIÓN A UNA CARTOGRAFÍA DEL CAMPO.

En términos generales ha quedado explicado qué es un campo autónomo para Bourdieu: un haz de *relaciones* con algunos nodos o *posiciones* que tienen en común que todos aceptan unas *transacciones* con un tipo de capital específico de ese campo. A pesar de que –en el sentido que ya hemos explicado– hay algunos problemas que se desvanecen al ponerlos en relación con el suelo epistemológico que hemos propuesto, hemos preferido elaborar nuestras precisiones, a veces microscópicas pero

siempre definitivas, en la definición de cada concepto. Creemos que así nuestro corpus teórico y conceptual queda mejor organizado que si entráramos en una farragosa revisión de la noción más general de campo. Al final de esta sección, sin embargo, recapitularemos todas nuestras revisiones para ofrecer una perspectiva general de nuestro marco teórico.

6.1.2.1 CAPITAL Y AUTONOMÍA.

Ya hemos afirmado que un campo se puede definir como aquel espacio que impone su forma propia de capital. A riesgo de caer en una paradoja circular, la primera definición que daremos de capital será la siguiente: el capital es aquello por lo que se lucha en el campo.

Un campo es un espacio de conflicto y competencia –la analogía aquí es con un campo de batalla– en el cual los participantes rivalizan por el monopolio sobre el tipo de capital que sea eficaz en él [...] y el poder de decretar la jerarquía y las «tasas de conversión» entre todas las formas de autoridad del campo de poder. En el curso de estas luchas, la forma misma y las divisiones del campo devienen una cuestión central, porque alterar la distribución y el peso relativo de las formas de capital equivale a modificar la estructura del campo. (Bourdieu y Wacquant 2005: 45-46).

La cita resulta productiva por la manera en que pone a resonar unos conceptos con otros. Pero si la analizamos en términos lógicos, debemos reconocer que no hace sino afirmar que los campos son el lugar donde se lucha por el capital y el capital es aquello por lo que se lucha en los campos. Para explicar cómo Bourdieu huye de esta circularidad hemos de recordar que, en su teoría, todo campo presentaría una homología con el campo de la lucha de clases. Así se comprende la siguiente definición:

El capital es trabajo acumulado (en su forma materializada o en su forma «incorporada», encarnada) que, de resultar apropiado de forma privada, es decir, exclusiva, por agentes o grupos de agentes, los habilita para apropiarse de la energía social bajo la forma de trabajo reificado o viviente. (Bourdieu cit. en Bourdieu y Wacquant 2005: 177).

Una vez definido el capital como trabajo acumulado, podemos observar ciertas regularidades que simplificarán su estudio. Por ejemplo: Bourdieu ha demostrado

que cada campo autónomo es capaz de definir al menos un tipo de capital no heterónimo, de modo que en el campo literario hallaremos un capital literario, en el jurídico un capital jurídico, etcétera. Al hacer nuestro recorrido por la historia de la estética hemos explicado que el surgimiento de los campos está íntimamente ligado al del capitalismo, así que no sorprenderá que en cada campo el capital monetario tenga una importancia especial que más adelante explicaremos en nuestros propios términos. Los capitales específicos se denominan en general ‘capital simbólico’³¹.

Aventurémonos con Bourdieu en la metáfora del juego. En cada campo habría siempre al menos dos tipos de capital: el monetario y el específico del campo. Las relaciones entre esos dos tipos de capital dependerán del estado de la estructura del campo, de la posición que detente el poseedor de dichos capitales y de la historia del propio campo –y además, en cierto grado, del azar–:

[H]ay cartas que son válidas, eficaces en un campo –éstas son la especie fundamental de capital– pero su valor relativo como cartas de triunfo es determinado por cada campo e incluso por los sucesivos estados del mismo campo. (Bourdieu y Wacquant 2005: 151).

Como en el juego de la bolsa, las estrategias en los campos consistirán en mantener el capital con la esperanza de que se revalorice (incluso: en desplegar ciertas estrategias sobre el campo para revalorizar el tipo de capital propio) o en invertirlo para lograr mayores cantidades de otro tipo de capital:

En cada momento, es el estado de las relaciones de fuerza entre los jugadores lo que define la estructura del campo. Podemos representarnos a los jugadores como si cada uno de ellos tuviera una pila de fichas de colores y cada color correspondiese a una especie dada de capital, de manera tal que su fuerza relativa en el juego, su posición en el espacio de juego como así también los movimientos que haga, más o menos arriesgados o cautos, subversivos o conservadores, dependerán tanto del número total de fichas como de la composición de las pilas de fichas que conserve, esto es, del volumen y estructura de su capital. Dos individuos dotados de un capital general equivalente pueden diferir, en su posición y en sus posturas («tomas de posición»), en que uno detenta mucho capital económico y escaso ca-

31 Hemos de advertir contra el peligro de una confusión en los términos: aunque todo capital literario es capital simbólico, no todo capital simbólico constituye un capital literario. Sólo cuando resulte evidente por el contexto que nuestro razonamiento está restringido al campo literario utilizaremos ambos términos indistintamente

pital cultural mientras que el otro tiene poco capital económico y grandes activos culturales. Para ser más preciso, las estrategias de un «jugador» y todo aquello que define su «juego» se da como función no sólo del volumen y estructura de su capital en el momento considerado y las posibilidades de juego [...] que le garanticen, sino también de la evolución en el tiempo del volumen y la estructura de dicho capital, esto es, de su trayectoria social y de las disposiciones (habitus) constituidas en la relación prolongada con una determinada distribución de las probabilidades objetivas.

Pero esto no es todo: los jugadores pueden jugar para aumentar o conservar su capital, su cantidad de fichas, en conformidad con las reglas tácitas del juego y los prerequisites de la reproducción del juego y de sus asuntos en juego; pero también pueden ingresar en él para transformar, total o parcialmente, las reglas inmanentes del juego. Pueden, por ejemplo, trabajar para cambiar el valor relativo de fichas de diferentes colores, la tasa de cambio entre diversas especies de capital, a través de estrategias que apunten a desacreditar la forma de capital en que reposa la fuerza de sus oponentes (el capital económico, por ejemplo) y valorizar las especies de capital que poseen en abundancia (capital jurídico, por ejemplo).⁵¹ Una buena cantidad de luchas dentro del campo del poder son de este tipo, especialmente aquéllas que apuntan a conquistar el poder del Estado, esto es, los recursos económicos y políticos que permiten al Estado esgrimir poder sobre todos los juegos y todas las reglas que los regulan. (Bourdieu y Wacquant 2005: 153).

Esta definición ya entraña una insalvable contradicción con nuestro marco teórico: si el capital es una forma de poder que se puede poseer como se poseen ciertas fichas, estará del lado de los estratos, pero el poder es una dimensión estratégica por definición. El propio sistema de Bourdieu colapsa en este punto: si es el campo el que crea los agentes, y por ende éstos no tienen un estatuto ontológico diferenciado del resto del campo, ¿cómo pueden los agentes poseer los capitales? ¿Por qué no pueden los capitales poseer a los agentes, o a cualquier otra herramienta que tome parte en la infinita batalla de los campos? Si los agentes no son sujetos libres sino que son determinados por el campo, pero la historia del campo es la historia de sus transacciones, que son efectuadas por agentes... ¿no caemos en una forma de circularidad? ¿No estaríamos afirmando que los campos funcionan de forma mecánica, por sí solos, que son *autónomos* en la forma más perversa que Bourdieu hubiera podido imaginar? Si bien quizá se podría encontrar una solución a este problema desde el propio sistema de Bourdieu, por más farragosa que ésta fuera, lo cierto es que Bourdieu ni siquiera lo aborda. Volvamos, ahora, a su universo; más adelante propondremos nuestra solución.

Veamos un ejemplo. En términos de campo literario, un agente que poseyera una cantidad dada de capital monetario y una cantidad dada de capital litera-

rio podría hacer alguna de las siguientes cosas: a) invertir capital monetario con la esperanza de convertirlo en capital literario; b) invertir capital literario con la esperanza de convertirlo en capital monetario; c) actuar de alguna manera (probablemente invirtiendo alguna forma de capital) para reducir el valor del capital que poseen sus oponentes y/o aumentar el suyo propio; d) moverse en el campo literario, esto es, ubicarse en otra posición donde sus capitales gocen de un valor mayor. Desarrollaremos estos ejemplos más adelante, y veremos por qué en nuestro paradigma el último caso no tiene sentido. Baste ahora con romper una lanza por Bourdieu, al que no pocas veces se ha acusado de excesivo determinismo y de analizar los comportamientos sociales siempre en términos de interés. Más adelante, cuando definamos el *habitus*, veremos que la frase «con la esperanza de aumentar su capital» es invulnerable –en el contexto de la lógica de la teoría clásica de campos– a ambas críticas.

Vale la pena detenerse brevemente en un asunto terminológico: la diferencia entre capital económico y capital monetario³². Aunque Bourdieu –o, al menos, sus traductores– utiliza sistemáticamente la noción de capital económico, en nuestro caso vamos a reservar ese término para referirnos al capital específico del campo de la economía, es decir a una forma de capital simbólico: el que se opone, en el mundo de los ministerios y las facultades de economía, al capital monetario como el capital literario lo hace en el campo literario. Así, el capital económico sería análogo al capital literario, pero el capital monetario no. Aunque necesario, éste es un matiz terminológico sin mayor trascendencia.

En otro orden cabe subrayar que el capital monetario no se identifica con el dinero. Si un agente recibiera una gran cantidad de dinero por una obra en el campo literario y después gastara esa cantidad de dinero en comprar un coche, por ejemplo, es obvio que no podríamos considerar que ha perdido dicha cantidad. El coche, sin embargo, puede reportarle alguna cantidad de capital simbólico en otros campos –o en el propio campo literario–, y sin duda su valor, en el mismo momento de la compra, ya es menor que su coste monetario. Comoquiera que esta tarea es más propia de la economía que de la teoría de campos, no nos deten-

32 Al comienzo del epígrafe 7.2 se puede encontrar una expresión analítica del desarrollo que sigue.

dremos largamente en ella. Baste apuntar que, más que al dinero, el capital monetario está ligado a la propiedad privada, y que en la teoría de Bourdieu hay toda una plétora de conceptos dedicados a dar cuenta de la heterogeneidad de los tipos de capital, tanto los monetarios como los simbólicos, que a la vez divide en extrínsecos e incorporados.

Cabe detenerse también la noción de autonomía. Sabemos que un campo es más autónomo «cuanto más capaz sea de imponer su lógica específica» (Bourdieu y Wacquant 2005: 160), *id est*, cuanto más capaz sea de imponer su capital simbólico sobre otras formas de capital, como el monetario o el capital del campo del poder al que Bourdieu se refiere en numerosas ocasiones. El francés parece definir la autonomía de los campos como su capacidad de establecer una forma de capital opuesta al capital económico. En *Las reglas del arte*, por ejemplo, afirma que

[1]los progresos del campo literario hacia la autonomía quedan manifiestos en el hecho de que, a finales del siglo XIX, la jerarquía entre los géneros (y los autores) en función de los criterios específicos del juicio de sus pares es más o menos exactamente la inversa de la jerarquía en función del éxito comercial. (1995: 175).

Es común, respecto al concepto de autonomía, un malentendido según el que un campo autónomo definiría un universo separado de las reglas económicas de una sociedad. Y es que tal vez la palabra autonomía no sea la más adecuada para designar lo que Bourdieu quiere significar, al menos en castellano, ya que de hecho un capital ‘autónomo’ es un capital fuertemente ligado al capital económico, por más que pueda oponérsele. La autonomía no es en absoluto una relación de independencia, sino una relación de dependencia inversa. En este sentido, habría que definir un coeficiente de autonomía, en cuyo grado cero el capital específico estaría totalmente ligado al económico (en la *rive droite* del Sena, nos dice Bourdieu, un autor *de éxito* era aquel que vendía más entradas) y el grado máximo de autonomía sería aquel en el que un éxito monetario nulo comporta un éxito simbólico total, y viceversa. El primer extremo, por supuesto, es absurdo: en el grado cero el campo no existiría, ya que no definiría un capital específico. Se considera que el campo literario se autonomiza, por ejemplo, cuando se dan las condiciones para

que un autor sea capaz de afirmar que el arte se justifica a sí mismo, y de reivindicar su pobreza económica como signo de su riqueza simbólica. En el momento – podríamos decir en términos foucaultianos– en el que el *a priori* histórico permitiera la producción de un enunciado como «en nombre del arte, me niego a coger el dinero». Según la teoría de los campos, lo que ese autor estaría haciendo sería reclamar la autonomía del propio campo, declarando que posee un nuevo tipo de capital y que ha elegido ese tipo de capital, dando a entender implícitamente que desde su posición en el campo no está dispuesto a intercambiarlo por otro tipo de capital, o que lo considera tan valioso que sólo intercambiaría su capital literario por capital simbólico no-específico en una tasa de cambio muy ventajosa para él.

Las nociones que se refieren específicamente a las estrategias que un agente utiliza para desenvolverse en las luchas del campo las estudiaremos en el epígrafe 3.3.1. También extenderemos allí la noción de autonomía, una vez hayamos definido la de homología.

6.1.2.2 CAPITAL Y AUTONOMÍA: REVISIÓN.

Esbozaremos en este epígrafe sólo dos puntualizaciones a las definiciones de Bourdieu. Acotamos de esta manera porque, si nos dejáramos llevar por la referencia, por la resonancia, acabaríamos reformulando todo su paradigma de una sola vez. Preferimos, en cambio, elaborar por separado cada revisión. La primera ya ha sido indicada, y se refiere a una cita anterior de Bourdieu según la que el capital es algo que se posee:

El capital es trabajo acumulado (en su forma materializada o en su forma «incorporada», encarnada) que, de resultar apropiado de forma privada, es decir, exclusiva, por agentes o grupos de agentes, los habilita para apropiarse de la energía social bajo la forma de trabajo reificado o viviente. (Bourdieu cit. en Bourdieu y Wacquant 2005: 177).

Aún más revelador es el pasaje en el que se hace una comparación entre las diferentes especies de capital y las fichas de un juego de cartas, pero si partiéramos de éste se podría aducir en nuestra contra que una metáfora no tiene estatuto de definición (con todo, el mero hecho de que tal metáfora pueda imaginarse ya es sintomático).

Comentemos, entonces, el pasaje anterior. Lo confrontaremos con la cita que nos ha ayudado a empezar a pensar, en la que se define el capital, recordemos, como «ciertas formas de poder» (Bourdieu y Wacquant 2005: 44). El capital, entonces, es para Bourdieu una forma de poder que se puede poseer. Y eso contraveniría nuestro primer postulado sobre el poder: «[e]l poder no es una propiedad, sino una estrategia» (Deleuze 2014: 37), cosa que no es extraña si nos fijamos en que Bourdieu y Wacquant hablan, de hecho, de «formas de poder», lo que ya constituiría para nosotros una contradicción en los términos, dado que el poder ha de ser siempre informe.

Esto no es una simple desavenencia terminológica, sino una contradicción que proviene del hecho de que para Bourdieu, por más que pueda separar el espacio de lo real en términos de base y superestructura, ontológicamente todo se distribuye en un mismo plano. Es por eso que no es posible para él definir el poder como otra cosa que una propiedad. Y no hay forma de salir de este atolladero epistemológico: hemos de cambiar de plano.

Esta primera impugnación tiene mucho que ver con la siguiente. Según hemos razonado, en los campos de Bourdieu habría una serie de posiciones que los agentes vendrían a ocupar. A pesar de que esto podría llegar a ser consistente, mediante ciertos ajustes conceptuales, con la negación que hace Bourdieu de la primacía del agente sobre el procedimiento, del estrato sobre la estrategia, para nosotros ese reajuste resulta insuficiente. Desde nuestra perspectiva es cierto, de hecho, que podemos hablar de ciertos emplazamientos de sujeto e incluso de formas anquilosadas al nivel del saber para un campo y una formación histórica dada (pensemos, por ejemplo, en el rector de una universidad), pero no es menos cierto que –consideradas en los términos en que las toma Bourdieu– dichas posiciones nos condenan a la infinita pregunta por la primacía o por el origen (¿tiene poder porque es rector, o es rector porque tiene poder?). Los verbos ‘tener’ y ‘poder’, cuya adyacencia debería estar prohibida en nuestro marco de pensamiento, son para nosotros incompatibles. El poder no se tiene, apenas se detenta, el poder constituye, es *poiético*, hace ver y decir; el poder es lo que hace ver al rector, es lo que hace que el rector sea visto, y es estratégico; en ningún caso puede operar al mismo nivel al que un cuerpo se ve como rector y se enuncia también como tal.

Encontramos dos puntos en los que nuestro paradigma choca con el de Bourdieu: uno se podría resolver de forma incómoda y el otro supone una clara contradicción. Surge ahora la pregunta crucial: ¿debemos desechar el concepto de capital, o podemos reformularlo?

Adelantemos por el momento –y el título de esta sección ya suponía un adelanto– que consideraremos el campo como una forma especial de dispositivo. Pedimos al lector un salto de fe en este punto; más adelante se argumentará dicha consideración. Entonces habría que preguntarse: ¿es el capital un dispositivo más dentro del campo (en el mismo sentido en que lo serían la firma o el dispositivo editorial para el campo literario) o debemos concederle un estatuto diferenciado? A nuestro entender es más interesante tomar el capital como una forma de representación de una diferencia de potencial entre posiciones de campo que están en una relación de fuerzas. En su monografía sobre Nietzsche, Deleuze definirá la voluntad de poder en términos similares:

Nietzsche llama voluntad de poder al elemento genealógico de la fuerza. Genealógico quiere decir diferencial y genético. La voluntad de poder es el elemento diferencial de las fuerzas, es decir, el elemento de producción de la diferencia de cantidad entre dos o varias fuerzas supuestas en relación. La voluntad de poder es el elemento genético de la fuerza, es decir el elemento de producción de la cualidad que pertenece a cada fuerza en esta relación. (Deleuze 1998: 77).

Con esto no queremos decir, por supuesto, que podamos equiparar un concepto como el de capital en Bourdieu con la idea que Deleuze tenía de lo que en Nietzsche era la voluntad de poder, sino sólo que es posible acuñar al nivel del saber un término que designe a diferenciales de fuerzas al nivel del poder.

El capital es, entonces, en nuestro sistema, una cristalización de potencialidades, y como tal es capaz de expresar el espacio de los posibles («jugadas» sería un término más afín a Bourdieu) en un momento determinado para un campo determinado. No es del todo correcto, entonces, afirmar que el campo se define por que produce una forma de capital, como hemos hecho antes, y a pesar de ello podemos mantener esa definición siempre y cuando tengamos presente que es esa red de fuerzas cristalizadas, ese inmenso entrecruzamiento de haces de fuerzas, lo que mantiene, digamos, la arquitectura del campo, sus cimientos estructurales.

Si consideramos que el campo es un dispositivo, ha de ser una máquina para hacer ver y hacer decir. Pero ¿qué es lo que hace ver y decir el campo? Sin duda, la respuesta a esta pregunta, como veremos más adelante, resultaría en una larga enumeración. Dado que al campo lo conforman una gran red de dispositivos, podemos afirmar que produce autores, editores, editoriales, agentes, agencias, firmas, portadas, libros, y un largo etcétera. Ante un dispositivo siempre hemos de preguntarnos qué produce, y ante una visibilidad o un enunciado, por qué dispositivo(s) es producida. Pero si el campo hace ver tantos objetos³³ –verbales y audiovisuales– hay algo en concreto, un enunciado, que es específico del dispositivo campo, por más que otros coadyuven a su producción. Es, precisamente, el capital. Y así se define el campo: como un dispositivo que produce un enunciado que es cifra de una asimetría al nivel del poder y que se llama capital.

El capital es una categoría extremadamente útil a la hora de analizar el funcionamiento de los campos. Tomado en calidad de enunciado, nos permite omitir la idea de Bourdieu de que el juego es invisible para quienes lo juegan: lo es, pero porque no hay tal juego más que en un par diagrama / archivo ya constituido. El capital, entonces, es una herramienta que nos permite pensar tanto la estructura del campo como su temporalidad, el espacio de los posibles que se van desmoronando, reconstruyendo el campo a cada paso y escribiendo al mismo tiempo su historia. Antes hemos apuntado que el campo es también, si lo tomamos sincrónicamente, un plano de potencialidades, así que podemos afirmar que el capital siempre está ya ahí, que es inmanente al campo, que campo y capital están en una relación de co-pertenencia.

A la hora de estudiar un campo, sin embargo, sí podemos considerar, aunque sea de forma metodológica, que es el capital el que define al campo: abordamos nuestro archivo y constatamos que hay un capital literario, y así sabemos que hay un campo literario. Del enunciado colegimos la existencia del dispositivo. Más adelante veremos que una forma más coherente –desde nuestro sistema analítico– de definir un campo es –antes que desde el capital– a través de la homología, pero por

33 De aquí en adelante utilizaremos el término ‘objetos’ u ‘objetos del campo’ para referirnos a todo aquello que sea una visibilidad o un enunciado, es decir una actualización al nivel del saber tomada en relación a las fuerzas que la han producido.

ahora podemos mantener la idea de que un campo existe porque produce una forma de capital, y de hecho tal cosa es cierta, sólo que lo es siempre de forma retrospectiva. No olvidemos, sin embargo, que eso son gajes de la arqueología: ya que no podemos acceder al dominio del poder sin actualizarlo, nos conformamos con ver el humo y afirmar que hay fuego. Eso no significa, aclaremoslo, que el humo preceda al fuego, pero de hecho tampoco significa lo contrario.

La idea del capital como enunciado cambia el análisis de los campos. Una vez lo concebimos en su naturaleza de enunciado, el capital traza una diagonal que cruza por interacciones de poder / saber que, sin él, aparecen bajo la especie de una heterogeneidad. Del mismo modo que sucedía con las letras A, Z, E, R, T, el capital surge en la consideración de una serie de hechos lingüísticos en su relación con el plano del poder. Es por eso que afirmamos que el capital es la cifra de ciertas relaciones de asimetría.

Si afirmábamos que el dispositivo era una forma típica de actualizarse el poder en el saber, para dar una definición sistematizada del capital debemos proceder por una doble vía. En la dimensión del saber, consideraremos que el capital es aquel enunciado que cifra el abanico de jugadas posibles que se pueden desplegar para un estado de campo dado. Desde una óptica de lo macroscópico, esto significa que el capital es el conjunto de todos los posibles estados de campo que pueden seguir a un estado de campo dado. Desde un punto de vista algo más restringido, que es el conjunto de jugadas posibles para un elemento determinado del campo. No es, pues, nada más que potencialidad, posibilidad. Posibilidad que sin embargo define y delimita la existencia del agente: desde el marco que proponemos, el agente no es sino un objeto que emerge de las relaciones de tensión entre las posiciones. El capital, pues, describe esas relaciones, es potencia. Al nivel del poder el capital es una diferencia de potencial, y por lo tanto una relación o un haz de relaciones inestables que sólo pueden resolverse –en el sentido que explicaba Deleuze, es decir a través del modelo matemático de las cadenas de Markov– mediante una serie de soluciones posibles que siempre comportan cierto grado de indeterminación.

Dado que esta definición de capital es prescriptiva y coherente con el resto de definiciones que venimos dando, no entraña problema alguno. Si nos referimos

al capital monetario, sin embargo, en tanto materialidad y al mismo tiempo objeto cotidiano (a pesar de que para cada formación histórica debemos trabajar con una forma diferente de capital monetario), dado que es un concepto ya definido por el sentido común, nos vemos obligados a ponerlo a dialogar con nuestro paradigma de modo que no colisionen. Esto no significa que el capital monetario no sea una forma social, sólo que la diferencia entre éste y el resto de capitales consiste en que el capital monetario no se percibe dentro del campo como una forma social, es decir que está muy arraigado en lo que Bourdieu denominaba el '*enjeux*'. En nuestra lógica, podemos afirmar que el capital monetario no es *visto* ni *enunciado* como una forma social, no se da esa distribución de la luz. Muy pronto explicaremos por qué el capital monetario es central en nuestro sistema, por qué es la columna vertebral que atraviesa todos los campos.

Lejos de proponer algo radicalmente novedoso, de nuevo nuestro paradigma apenas opera un corrimiento casi imperceptible de la mirada que, sin embargo, modifica todo el sistema de Bourdieu. En efecto, con otras palabras nuestra idea del capital monetario (en su forma más obvia: el dinero) como cristal de potencialidades ha sido elaborada en cientos de ocasiones. Traeremos aquí, por ser el caso de estudio de esta tesis y por la belleza del ejemplo, el célebre pasaje de «El Zahir» en el que el protagonista reflexiona sobre el dinero:

Nada hay menos material que el dinero, ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles. El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos. Es tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o de Pórtico. (Borges 1998: 591).

La cita es providencial por motivos evidentes y también por motivos que desgana-remos inmediatamente, pero también por las palabras con las que continúa: «una moneda simboliza nuestro libre albedrío» (1998: 591). Aunque tal vez lo que Borges quería significar con esas palabras dista mucho de lo que podemos entender desde nuestro paradigma analítico, lo cierto es que ponen de manifiesto a la perfección la relación que existe entre el dinero y el sujeto libre de la modernidad, dos di-

menciones que –más adelante lo desarrollaremos– constituyen la columna vertebral que atraviesa todos los campos.

Ya hemos señalado que nuestra ligerísima variación del ángulo desde el que se mira cambia en buena medida el pensamiento de Bourdieu. Aunque parezca paradójico, podemos hacer un breve alegato en contra de la consideración, en apariencia obvia e incontestable, de que el dinero es siempre una forma de tiempo futuro, una consideración que va más allá del texto borgiano y constituye en sí misma un cliché. Si seguimos la consigna deleuziana-foucaultiana según la que el acontecimiento debe ser entendido en la doble pinza que lo encadena al saber y al poder, ¿qué mejor manera de abordar un acontecimiento del campo que a través de la noción de capital? Todo acontecimiento de campo, podemos decir, conlleva un movimiento de capitales, y por lo tanto el dinero sólo existe una vez que ha sido gastado y es algo que siempre se tiene en el pasado. El dinero no encarna un abanico de posibilidades, sino que es precisamente la cristalización de esas posibilidades, constitutivas del campo, en un intercambio concreto que las anula todas excepto una. El dinero es siempre algo que se posee sólo en el pasado. Sólo al gastarlo podemos constatar: «yo tenía cinco euros» o, mejor, «yo alguna vez los tuve».

Si esto es cierto para el dinero lo es también para el resto de formas de capital. No se sigue en nuestro paradigma contradicción alguna de esta reflexión: el movimiento de capitales sería de una naturaleza similar, como venimos viendo, a la del acontecimiento deleuziano:

El acontecimiento ya no es lo que tiene lugar *en* el tiempo, simple efectuación o movimiento, sino la síntesis trascendental de lo irreversible, que reúne y distribuye el antes y el después a uno y otro lado de una cesura estática, el Instante. De él deriva la sucesión, el «curso empírico del tiempo» (*IT*, 354, 357). (Zourabichvili 2004: 120).

El capital, por lo tanto, no habrá de ser aprehendido en el momento –imposible, de hecho– de su intercambio. De nuevo podemos utilizar la metáfora del humo y el fuego: sabemos que había capital porque éste se ha desplazado, y eso nos permite pensar en los desarrollos posibles de un momento del campo, de una fotografía fija del mismo, por más que esto siempre ocurra al nivel de la ficción o del

pensamiento. Además, todo intercambio de capitales parte de una asimetría al nivel del poder. La imagen de Zourabichvili es hermosa: el capital no es otra cosa que la síntesis trascendental de lo irreversible.

Una vez definido el capital como cristalización de las diferencias de potencial, se disparan infinidad de consecuencias de enorme interés. Si el capital monetario funciona en todos los campos: ¿qué relación hay entre las formas monetarias, el diagrama general del campo y los dispositivos concretos (los campos)? ¿Qué tipo de campos surgirán en una sociedad en la que el dinero tome la forma de pedazos de oro? ¿Qué campos surgirán en la sociedad del papel moneda? ¿Y del dinero fiduciario? ¿Y de la divisa virtual?

Aunque mueven el pensamiento, tales problemas no conciernen a nuestro trabajo, que se refiere a un periodo claramente delimitado en el espacio y en el tiempo. Otra pregunta, transversal a cualquier archivo que tomemos dentro de la modernidad (única formación histórica donde se puede utilizar la teoría de campos como aquí la formulamos), es más interesante: ¿qué relación hay entre el campo, el dinero como forma de capital vertical a todos los campos y el sujeto moderno? Por ahora, cumplamos nuestro programa, ciñámonos a la revisión de cada concepto y dejemos las respuestas a esas preguntas para los apartados que siguen.

6.1.2.3 HOMOLOGÍA: LOS LÍMITES DEL CAMPO.

Desarrollaremos a continuación el concepto de homología, que nos permitirá –entre otras cosas– salvar, en el sistema de Bourdieu, la brecha conceptual que hace que unos campos sean inconmensurables a otros. Si lo pensamos detenidamente, utilizando sólo las herramientas que hemos desplegado hasta el momento nos sería imposible establecer la frontera entre dos campos, por ejemplo el literario y el político, y también ponerlos en relación más allá de la obviedad de que en ambos el capital monetario tiene valor. Sabemos que hay un capital literario y otro político y que dichos capitales definen dos campos diferenciados, pero no sabemos dónde termina el valor del capital económico y comienza el del político, ni si hay zonas de indistinción entre ellos. Además, como ocurre con toda frontera, este límite supone la existencia de un puente: no sabemos qué corrimientos en el campo

político pueden afectar al literario, y viceversa, por lo que una nueva herramienta se hace necesaria.

Los límites entre campos, sus zonas de distinción e indistinción, se estudian mejor si pensamos en el nacimiento de un campo. Donde antes sólo había un magma de indistinción ahora se instituye un dispositivo que ordena dicho magma en términos de campo y capital. Donde antes había dos campos acontece que surge un tercero, cifra y reasignación de las fuerzas que constituían los campos preexistentes. Surge, en fin, un nuevo territorio. El origen de un campo, por lo tanto, es un acontecimiento privilegiado a la hora de pensar los límites de la distinción entre los campos.

Pero no adelantemos nuestra traducción. Si nos ceñimos estrictamente al paradigma de Bourdieu, el origen de los campos sólo puede comprenderse en relación a una materialidad histórica concreta. Desde el nuestro, el trabajo necesario se haría –en palabras de Foucault– considerando el campo «en su irrupción histórica», poniendo de manifiesto «esa incisión que constituye», su «irreductible [...] emergencia» (2002a: 46), siguiendo, en fin, el método arqueológico, buscando las fallas y evitando las regularidades. Hay en este punto un encuentro entre Bourdieu y Foucault. En *Una invitación a la sociología reflexiva*, Bourdieu y Wacquant escriben:

De manera que las fronteras del campo sólo pueden ser determinadas por una investigación empírica. [...].

Por ejemplo, yo dudo seriamente que el conjunto de asociaciones culturales (coros, grupos de teatro, clubes de lectura, etc.) de un determinado Estado de Norteamérica o de una región de Francia forme un campo. En comparación, la obra de Jerry Karabel (1984) sugiere que las principales universidades estadounidenses están ligadas entre sí por relaciones objetivas tales que la estructura de estas relaciones (materiales y simbólicas) *tiene efectos dentro de cada una de ellas*. De manera similar en lo que atañe a los diarios, Michael Schudson (1978) muestra que uno no puede comprender la idea moderna de «objetividad» en el periodismo si no ve que surgió en periódicos preocupados por los estándares de respetabilidad, como el que distingue las «noticias» de las meras «historias» de los tabloides. Sólo estudiando cada uno de estos universos se puede sopesar hasta qué punto están constituidos, dónde se terminan, quién está adentro y quién no, y si conforman o no un campo. (2005: 154-55) [las cursivas son nuestras].

Si bien es cierto que no existen unas reglas fijas que se cumplan en la génesis de cualquier campo, Bourdieu sí aporta ciertas herramientas metodológicas que nos permiten averiguar dónde están los límites de un campo dado. En el párrafo de arriba ya encontramos una, y crucial. Al hablar de la estructura de las universidades de Estados Unidos, Bourdieu pone el énfasis (y nosotros lo hemos señalado en cursiva) en el hecho de que los movimientos en una universidad tengan efecto sobre otras universidades a la hora de determinar si el conjunto de ellas constituye o no un campo.

Si imaginamos un campo como un espacio, y si sabemos que un campo se define por ser capaz de hacer valer en su interior un tipo de capital específico que sólo le pertenece a él, podemos colegir que –si bien habrá espacios en que varios campos se solapen– cada uno de los campos gozará de la existencia de un espacio donde su capital específico no, digamos, *colisione* con el capital específico de ningún otro campo, sino sólo con el capital heterónimo a todos: el monetario. Habrá, por lo tanto, espacios grises entre campos adyacentes (aunque la palabra adyacente hace pensar en una lógica bidimensional, y es evidente que la representación gráfica de los campos habría de pasar por una figuración multidimensional), pero también habrá límites. Bourdieu habla de dichos límites y, a pesar de que –lo hemos visto en la cita que cerraba el epígrafe anterior– afirma que la definición de dichos límites requiere del análisis concreto de cada caso, también esboza algunas definiciones –herramientas– para cartografiar esos límites.

Basta [...] con observar dónde dejan de ser perceptibles y atractivos los envites y los beneficios propuestos por cada uno de los diferentes campos (ésta es una de las maneras de comprobar los límites): por ejemplo, las ambiciones profesionales del alto funcionario pueden dejar al científico indiferente, y las inversiones a fondo perdido del artista o la lucha de los periodistas por acceder a la «portada» resultan prácticamente ininteligibles para el banquero [...] y también, sin duda, para todas las personas ajenas al campo, es decir, a menudo, para los observadores superficiales. (Bourdieu 1999a: 130)

Para Bourdieu, el conjunto de leyes no enunciadas que cimentan un campo –el *nomos*– es

[i]rreductible e inconmensurable con cualquier otra ley [...] tampoco cabe relacionarla con la ley de otro campo ni con el régimen de verdad que éste impone: ello resulta particularmente evidente en el caso del campo artístico, cuyo nómos, tal como se afirmó en la segunda mitad del siglo XIX («el arte por el arte»), es la inversión del campo económico («los negocios son los negocios»). (Bourdieu 1999a: 129).

Para una profunda comprensión de los motivos que –para Bourdieu– hacen que exista esa incomunicabilidad entre los campos es necesario definir las nociones de *habitus* e *illusio*, y no lo haremos sino más adelante. Por ahora, una metáfora según la que moverse dentro de un campo equivale a hablar una lengua con cierta soltura nos puede resultar de ayuda:

[E]l largo proceso dialéctico, a menudo descrito como «vocación» [...] es al aprendizaje de un juego poco más o menos lo que la adquisición de la lengua materna es al aprendizaje de una lengua extranjera: en este último caso, es una disposición ya constituida la que se enfrenta a una lengua percibida como tal, es decir, como un juego arbitrario, explícitamente constituido como tal bajo forma de gramáticas, reglas, ejercicios, y expresamente enseñada por instituciones [...] en el caso del aprendizaje primario [...] se aprende al mismo tiempo a hablar el lenguaje [...] y a pensar en ese lenguaje. (Bourdieu 1991: 115).

Si la inmersión profunda en un campo equivale al conocimiento de una lengua materna, se comprende el porqué de la relativa incomunicabilidad entre los campos. Quien esté sumergido en el interior de un campo sólo podrá operar con soltura dentro de otro con un enorme esfuerzo de aprendizaje y aun así –tal y como ocurre con la adquisición de una lengua– nunca llegará a suplantar la vocación de aquel cuya historia está estrictamente contenida en la historia del campo, del que –podríamos decir– ya nació en el campo. Llevando la analogía más allá, podríamos aventurar –siguiendo los famosos experimentos de Noam Chomsky sobre la adquisición del habla– que quien nunca ha pertenecido a ningún un campo tendrá gravísimos problemas para integrarse en una sociedad capitalista occidental, una sociedad de especificidades y de distinciones, una sociedad fuertemente segmentada en campos. Ni siquiera, si volvemos a la definición de Juan Carlos Rodríguez, estará ‘vivo’ *stricto sensu*. La metáfora dispara otra consecuencia importantísima: si la adquisición de un *habitus* –nos arriesgamos a utilizar el término de forma operacional– corresponde a la adquisición de una lengua, quien realmente haya

inscrita ese *habitus* en su propio cuerpo habrá sufrido un proceso por el que dicho *habitus* se habrá vuelto invisible para él. Del mismo modo en que el uso de una lengua materna pertenece, para nosotros, al dominio de lo «natural», un *habitus* muy arraigado sería del todo indetectable para el agente en cuyo cuerpo está inscrito, lo que provocaría la intraducibilidad entre las diferentes formas de capital y entre los diversos campos. Hablando del antropólogo que intenta sentir en sus propias carnes la fascinación ante un objeto de otra cultura, Bourdieu escribe que

[n]o se puede vivir realmente la creencia asociada a condiciones de existencia profundamente diferentes, es decir, a otros juegos y a otros asuntos en juego [enjeux], y menos aún proporcionar a otros el medio de revivirla por la mera virtud del discurso. (Bourdieu 1991: 116) [segundos corchetes en el original].

«[L]a independencia de los diferentes campos», en fin, «implica cierto grado de incomunicabilidad entre ellos» (Bourdieu 1999a: 25).

Volveremos a darnos de bruces con el problema de las definiciones a la hora de explicar qué es una homología sin haber definido de forma rigurosa qué es una posición o una toma de posición en el campo. Sin embargo, de nuevo utilizaremos el concepto de forma operacional. Invitamos al lector a regresar a estas líneas una vez hayamos definido con claridad todo lo que rodea a las posiciones en el campo. Por ahora una cita de Bourdieu a propósito de las homologías en los diferentes campos específicos es lo bastante esclarecedora como para esbozar una noción operacional del concepto.

Debido a que todos se organizan en torno a la misma oposición fundamental en lo que se refiere a la relación con la demanda (la de lo 'comercial' y de lo 'no comercial'), los campos de producción y de difusión de las diferentes especies de bienes culturales –pintura, teatro, literatura, música– son entre ellos estructural y funcionalmente homólogos, y además mantienen una relación de homología estructural con el campo del poder donde se concentra la mayor parte de su clientela. (1995: 243).

Es cierto: a pesar de que el capital literario sea inexpresable en términos de capital musical, por ejemplo, existe (o puede existir, en un par diagrama / archivo concreto) una homología entre el campo literario y el musical. Por ahora, podemos afirmar que la homología que existe entre los campos literario y musical consiste en

que en ambos campos hay una serie de posiciones que priman el capital específico del campo sobre el capital monetario; son las posiciones más próximas al arte autónomo o arte por el arte. Si esta homología es posible es porque dichas relaciones se refieren por oposición en ambos casos a lo que Bourdieu denomina ‘campo del poder’, reivindicando su legitimidad a través de la negación de los procesos de valoración preestablecidos. Del mismo modo, otra homología explica por qué «quienes ocupan posiciones dominantes en los diferentes campos están unidos por una solidaridad objetiva» (Bourdieu 1999a: 137), es decir, por qué a alguien que ocupa una posición de dominio en el campo científico, por ejemplo –campo que en principio no tiene casi ninguna relación con el literario– puede sentirse atacado cuando quien ocupa una posición dominante en el campo literario es atacado. De alguna manera, en su propio *habitus* está inscrita una verdad común: que tanto su estatus privilegiado en términos de dominación como de su homólogo literario refieren de un modo u otro a sus respectivas posiciones en el campo del poder.

Si pensamos en uno de los primeros pasajes que hemos citado para definir la homología, recordaremos que Bourdieu afirmaba que «las luchas de los periodistas por acceder a la “portada” resultan prácticamente ininteligibles para el banquero» (1999a: 130). Si nos imaginamos al banquero tratando de comprender al periodista, intuimos que procederá por analogía, es decir imaginando una situación similar a la del periodista. Por ejemplo, puede imaginarse a sí mismo presentando un balance de gastos ante una junta directiva y siendo alabado por su trabajo. Desde el punto de vista de Bourdieu, lo que este banquero estaría haciendo sería imaginar una situación en su propio campo en la que su posición fuera homóloga a la del periodista para así poder comprender, en su especificidad irreductible, el relato de éste. Si las pusiéramos en relación al plano de inmanencia, de hecho, tal vez constataríamos que ambas aspiraciones constituyen un mismo enunciado.

Otra forma interesante de entender la idea de homología es a través de la noción gramsciana de hegemonía. Si Gramsci fue «[e]l primero en emprender una crítica completa y radical del economicismo» (Mouffe 1991: 170), Bourdieu nos brinda una visión aún menos mecanicista del mundo, o al menos una en la que la noción de ‘interés’ pierde buena parte de la importancia de que gozó tradicional-

mente en el marxismo. Si un sujeto es la representación de un cuerpo vivo en el interior de una serie de campos, podemos imaginar un *habitus* más abarcador que todos los *habitus* concretos de los campos en los que está inscrito. Esto haría, por ejemplo, que un político detectara automáticamente cuáles son sus aliados al ingresar en un campo dado. Si el término ‘alianza’ es esencial en Gramsci, en Bourdieu podemos sustituirlo por homología.

El tercer momento es el de la Hegemonía, «en el cual se alcanza la conciencia del hecho de que los intereses corporativos, tanto en su desarrollo presente como en el futuro, rompen el marco corporativo de los grupos puramente económicos y pueden y deben convertirse en los intereses de otros grupos subordinados». Según Gramsci, es aquí donde se sitúa el momento específicamente político y este se caracteriza por la lucha ideológica, que trata de establecer la unidad entre objetivos económicos, políticos, e intelectuales, «colocando todos los problemas alrededor de los cuales se libra la lucha, a nivel ‘universal’, no corporativo, estableciendo así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados». (Mouffe 1991: 188).

El *habitus* será la herramienta que servirá a Bourdieu para explicar la construcción de la ideología sin caer en el reduccionismo, el economicismo o el determinismo. Esto es así porque el *habitus* es entendido como un puente entre una estructura dada por la existencia en el campo y una superestructura estructurante, que sería la ideología. De las posibles maneras de operar en un campo concreto, a las que viéramos en el epígrafe 6.1.2.1, ahora podemos añadir dos: una sería fortalecer las propias homologías –construir hegemonía–, y otra sería debilitar las del oponente.

En ocasiones, las homologías adquieren una fuerza tal que pueden crear posiciones completamente nuevas en otros campos a partir del despliegue de ciertas estrategias en el campo propio, aunque dicho despliegue no fuera en ningún caso orientado a crear tales posiciones. Es lo que según nos cuenta Bourdieu ocurrió, por ejemplo, cuando Baudelaire estableció una comparación con el campo de las artes plásticas al afirmar que en una editorial publicarían su obra con

honestidad y elegancia [...] instituy[ó] por vez primera la ruptura entre edición comercial y edición de vanguardia, contribuyendo así a hacer que sur[giera] un campo de los editores homólogo al de los escritores y, al mismo tiempo, la relación estructural entre el editor y el escritor de combate. (Bourdieu 1995: 108).

Con un simple gesto, con una jugada ‘genial’ dictada por un *habitus* –continuamos con la metáfora del lenguaje– nativo, Baudelaire habría creado por el poder de la homología una nueva posición en el campo de los editores. En un ámbito más general, desde entonces se estableció una poderosa homología entre el campo de los explotadores (editores / galeristas) y el de los explotados (escritores / pintores).

Resumamos. La homología sería una suerte de magnetismo entre posiciones de campos diferentes que harían que cualquier corrimiento de capitales en un campo dado provocase una microrréplica en otro campo. A pesar de que el uso de la noción de capital puede resultar chocante e incluso arbitraria en este contexto, si recordamos que el capital define las posiciones del campo tendremos que es lo que separa las posiciones dominantes de las dominadas, es decir a los explotados de los explotadores, que es el nivel en el que para Bourdieu opera la homología. Del mismo modo, si lo pensamos en términos de alianza, veremos que en Bourdieu una alianza siempre se dará entre agentes en posiciones homólogas en distintos campos, ya que en el fondo todos defienden los mismos intereses en el campo del poder. Nuestra definición de la homología, entonces, no es ilegítima. Aclaremos ahora por qué este concepto, que en principio tendería puentes entre campos, puede servir también para trazar sus fronteras.

Hay tres formas básicas en las que dos campos pueden relacionarse. La primera es que estén aislados entre sí. La segunda es que estén relacionados en alguna medida. Y la tercera que tengan una relación perfecta.

Más adelante –cuando propongamos en mayor profundidad nuestro modelo analítico y demos su representación algebraica– veremos que el segundo tipo de relación es lo que denominaremos *k*-homologías, es decir homologías en grado *k*; un campo sería más homólogo de otro cuanto mejor se replicaran las variaciones de aquél en éste. Así, la homología nos sirve para delimitar campos: si un corrimiento de capital –siempre pensando, si nos referimos a nuestro sistema, al nivel del saber– provoca otro corrimiento de capital de la misma medida pero en apariencia diferente en otro campo, debemos preguntarnos: ¿realmente ha cambiado por casualidad la distribución de las fuerzas en dos campos dados, o más bien tenemos dos actualizaciones de la misma relación de fuerzas que a nivel

molar –al nivel del saber– parecen diferentes? En efecto, si los campos son 0-homólogos –y estaría por demostrar que tal cosa sea posible– u homólogos en alguna medida, pero no completamente homólogos, sabremos que hablamos de campos diferentes. Si son totalmente homólogos, sin embargo, habremos de recorrer los corrimientos de capital hasta hallar el punto en el que dejan de replicarse en su totalidad: ahí tendremos la frontera con otros campos, el límite entre sus formas de capital. Es en este sentido que afirmábamos que el concepto de homología es más útil para definir de forma suficiente un campo que el de capital, aunque por ahora usemos éste. Si bien el concepto de capital es más cómodo, carece de utilidad sin el de homología. La homología, si lo pensamos detenidamente, es la única herramienta que nos permite afirmar que en un espacio dado tal capital o tal otro han dejado de ser útiles, e incluso nos puede dar una medida casi geométrica de la «distancia» a la que un campo se encuentra de otro a partir de la intensidad con la que dicha homología opere, con que los movimientos de capitales del campo A se repliquen en el campo B.

Ya hemos señalado que el puente más evidente entre varios campos es el capital monetario, que es específico respecto de todas las demás formas de capital, y por lo tanto inespecífico de cualquier campo concreto. Si abstraemos un poco la idea de homología de Bourdieu, pero sin abandonar su marco de análisis, tenemos que la autonomía no es sino una forma especial de homología negativa: donde hay más capital de un tipo, hay menos del otro, y viceversa. Así se puede comprender la enorme utilidad de este concepto genial: por el poder de la homología nos es dado saber qué zonas de un campo son más autónomas y trazar sus mapas. Al mismo tiempo, si tomamos el capital monetario como coordenada de origen a la que todos los demás campos remiten, vemos que por homología también podemos trazar las fronteras entre varios campos: para diferentes capitales autónomos, su homología será tan fuerte como lo sea la homología negativa que ambos guarden con el capital inespecífico por excelencia, el monetario.

6.1.2.4 HOMOLOGÍA: REVISIÓN.

La primera matización que desde nuestro paradigma relacional haremos al concepto de homología tiene que ver con la consideración, en Bourdieu, de que los agentes son entidades que hacen cosas, y que dichas cosas son las relaciones. Desde nuestro punto de vista –y esto marca una diferencia crucial– un agente no es sino un fenómeno emergente, una actualización de las relaciones de poder que constituyen el campo. Si volvemos a la parábola de Foster Wallace, la respuesta de los jóvenes peces habría de ser «nosotros somos el agua», ya que los agentes son, de hecho, fenómenos de superficie del campo. Considerar a los agentes como entidades de otra naturaleza es, probablemente, lo que lleva a Bourdieu a establecer un juego complejo entre posiciones, disposiciones y tomas de posición. Dado que desarrollaremos esos conceptos más adelante, aquí nos bastará con ver en qué medida el concepto de homología queda ampliado desde una óptica radicalmente relacional, y cómo al ampliarse pasa a desempeñar un papel central en nuestra revisión de la teoría de campos.

Una pregunta importante y difícil de responder si nos ceñimos a la obra de Bourdieu es aquella que cuestionaría la razón de ser de la homología. ¿Por qué existe la homología? Por supuesto, podríamos responder que la homología no *existe* sino que es un concepto que acuñamos para hacer que nuestras herramientas de análisis sean coherentes, pero esto nos condenaría a un juego de lenguaje circular del que jamás llegaríamos a salir. Además, el hecho es que Bourdieu observa cierta solidaridad entre posiciones aparentemente aisladas de campos aparentemente aislados. Esto quiere decir que sus herramientas de análisis, una vez se aplican, hacen surgir ese fenómeno que podría resultar impredecible a priori. Preguntemos, entonces, ¿por qué necesitamos la homología, cuál es su *razón de ser?*, para dar cuenta de las observaciones de Bourdieu y para escapar de esa trampa lingüística.

Para Bourdieu la respuesta es clara: los campos presentan homologías entre sí porque todos refieren al campo del poder, que de algún modo sería una suerte de supercampo regido por la lógica última de la lucha de clases.

Por una parte, los poderes que se ejercen en los diferentes campos (en particular, aquellos en que está en juego una especie particular de capital cultural, como el médico, o el jurídico) pueden, sin duda, resultar opresivos desde un punto de vista determinado y en el orden que les es propio y, por lo tanto, aptos para suscitar re-nuencias legítimas, pero disponen de una autonomía relativa en relación con los poderes políticos y económicos, gracias a lo cual ofrecen la posibilidad de una libertad respecto a ellos. Por otra parte, aunque quienes ocupan posiciones dominantes en los diferentes campos están unidos por una solidaridad objetiva basada en la homología entre esas posiciones, también están enfrentados, en el seno del campo del poder, por relaciones de competencia y conflicto, en particular, a propósito del principio de dominación dominante y el «tipo de cambio» entre las diferentes especies de capital en las que se basan las diferentes especies de poder. (Bourdieu 1999a: 137)

Para nosotros esta definición no es satisfactoria. En primer lugar, porque abre varios interrogantes que no se pueden responder si nos atenemos estrictamente al paradigma de Bourdieu. ¿El campo del poder es un campo en el mismo sentido en el que lo son los demás? ¿Es, acaso, la suma de todos ellos? Si así fuera ¿serían todos los campos diferentes representaciones de una misma realidad última, el campo del poder? ¿Cómo se definen los límites del campo del poder? ¿Cómo se hace su cronología, cuál es su historicidad? ¿O es un campo ahistórico? ¿Hay un capital propio del campo del poder? En una conferencia inédita que Bourdieu y Wacquant citan en *Una invitación a la sociología reflexiva* hallamos una confusa definición de ese campo del poder que sería horizontal a todos los demás.

El campo del poder es un *campo de fuerzas* definido por la estructura del balance de fuerzas existente entre formas de poder, o entre diferentes especies de capital. Es también un *campo de luchas por el poder entre los detentares* [sic.] *de diferentes formas de poder*. Se trata de un espacio de juego y competencia donde los agentes e instituciones sociales que poseen la suficiente cantidad de capital específico (económico y cultural en particular) para ocupar las posiciones dominantes dentro de sus respectivos campos [el campo económico, el campo de la administración pública superior o el Estado, el campo universitario y el campo intelectual] se enfrentan entre sí en estrategias que apuntan a preservar o transformar este balance de fuerzas. [...] Esta lucha por la imposición del principio dominante de dominación lleva, a cada momento, a un balance en el reparto de poder, esto es, a lo que yo llamo una *división del trabajo de dominación*. Es también una lucha por el principio legítimo de legitimación y por el modo legítimo de reproducción de los fundamentos de la dominación. Esto puede adoptar la forma de luchas reales, físicas (como en las "revoluciones palaciegas o las guerras de religión, por ejemplo) o de confrontaciones simbólicas (como en las discusiones sobre el ranking relativo de los *oratores*, sacerdotes, y los *bettatores*, caballeros, en la Europa medieval). [...] El campo del poder está organizado como una estructura quiásmica: la distribución de acuerdo con el principio dominante de jerarquización (capital económico) es inversamente simétrica a la distribución de acuerdo con el principio dominado de

jerarquización (capital cultural)". (cit. en Bourdieu y Wacquant 2005: 124) [corchetes y cursivas en el original].

A nuestro entender, esta cita es un pasaje privilegiado para observar cómo el paradigma de Bourdieu está a punto de estallar por sus limitaciones internas. El campo del poder, al ser definido siempre en términos de fuerzas, parece estar ya casi en el reino foucaultiano del poder, y sin embargo Bourdieu nunca termina de dar ese giro epistemológico. Por eso, las preguntas que formulábamos antes (sobre todo la relativa a la naturaleza del campo del poder, a si realmente lo podemos definir como un campo más), no tienen respuesta, o su respuesta siempre aparece formulada en términos de axiomas o de definiciones circulares. A pesar de que Bourdieu afirme la primacía de las relaciones frente a las cosas, sigue considerando que el nivel del poder y el del saber poseen el mismo estatuto ontológico, y que por lo tanto todo el poder es expresable como saber y todo el saber como poder. En su lucha contra el subjetivismo, Bourdieu inventa un modelo en el que algunas relaciones de poder están separadas de los sujetos, de sus deseos y sus voluntades, pero no llega a considerar a los sujetos como fenómenos emergentes de las fuerzas que los atraviesan. El problema se puede resumir de la siguiente manera: para Bourdieu, la noción de campo escapa *per se* del subjetivismo porque él considera que las relaciones entre agentes son independientes de los deseos y la voluntad de éstos, pero al mismo tiempo considera que los deseos y la voluntad provienen de una interioridad que es exterior a las propias relaciones que constituyen el campo.

Si nos zafamos de esta perspectiva, y en tanto hemos considerado que los campos son dispositivos de un alto nivel de abstracción, es decir formas prototípicas en las que el poder se actualiza en el saber, la homología ni siquiera necesitaría ser explicada. Un movimiento de capitales en un campo dado puede producir (nos atrevemos a afirmar: producirá necesariamente) efectos en otros capitales y otros campos, por irrelevantes que dichos efectos sean, porque los campos, en tanto que dispositivos, no son sino zonas de pasaje del mismo magma de relaciones de fuerza hacia el nivel del saber. Por lo tanto, ya que el plano del poder no es sino un constante bullir de relaciones que no cesan de cambiar, cualquier

variación en una zona de dicho plano producirá efectos en el plano completo, que serán visibles y decibles al nivel del saber, en sus actualizaciones, es decir en los capitales específicos.

Así, si el capital es el enunciado que cristaliza ciertos diferenciales de fuerzas de lo informe, cuando observamos un enunciado del capital podemos afirmar que ha habido, necesariamente, un cambio al nivel del poder. Pero ninguna parte de nuestra teoría afirma que una, digamos, zona del plano del poder no se pueda actualizar en más de una visibilidad al nivel del saber. Por lo tanto, si el cambio en el poder aparejado al corrimiento de capitales que hemos observado al nivel del saber estaba siendo actualizado en otro campo, es lógico que observemos corrimientos de capitales que, por muy distantes que aparezcan al nivel del saber, puedan ser contiguos al nivel del poder. El saber es una actualización del poder, un mapa de ese inmenso magma de relaciones, y jamás podrá dar cuenta de la infinita problematicidad del mismo. Es por eso, porque el poder opera en otra dimensión, que lo que es próximo al nivel del saber puede ser muy lejano al nivel del poder, y viceversa. Es por eso también que ocurre la homología: porque cambios aparentemente no relacionados en realidad están actualizando el mismo cambio original que ha sucedido en otra dimensión de lo real.

Aun con las matizaciones que estamos operando sobre el paradigma de Bourdieu, éste es incapaz de dar cuenta de la inmensa complejidad de un sistema de campos. Al mover los conceptos de plano no sólo se reformula lo dado, sino que se abren nuevas puertas, nuevos espacios que antes pertenecían al terreno de lo impensado. La homología cruza varias de esas puertas, pero aún no podemos dar cuenta de los interesantísimos lugares a los que nos conduce. Más adelante, cuando imaginemos el sistema de campos bajo una metáfora espacial, desarrollaremos el modo en que algunos dispositivos pueden funcionar como agujeros de gusano que conecten un campo con otro, y cómo por este medio también se puede explicar la existencia de la homología.

Esto, además, da cuenta del motivo por el que la conservación eterna del capital es la expresión de un deseo imposible. El campo, en tanto dispositivo, está íntimamente ligado al plano del poder, cuya naturaleza última es el cambio. En

términos deleuzianos, el poder está en constante devenir, es encuentro constante con un afuera. Si el sujeto de una fuerza siempre es otra fuerza, ese tipo de relación es una paradójica no-relación, identidad sin identidad, hemistiquio en constante desequilibrio hacia una sustancia que nunca llega a darse. No es extraño, entonces, que en su curso sobre Foucault Deleuze afirme que «hay un devenir de las fuerzas, pero hay una historia de las formas» (2014: 120). Así, nos conduce a nuestro siguiente principio sobre los campos: a pesar de que el campo se historiza a partir de los intercambios de capital, es decir, de las dinámicas del campo, no hay historia del campo al nivel del poder sino sólo al nivel del saber. En ningún caso es posible una historia al nivel del poder. Si alguien adujera que se puede hacer una historia de los dispositivos habríamos de replicar que la historia de los dispositivos está inscrita en los propios dispositivos, como más tarde desarrollaremos, y por lo tanto está también del lado del saber. Y si añadiera que del diagrama –un concepto que sólo existe al nivel del poder– se puede hacer también una historia, la historia de sus mutaciones semialeatorias –que siguen la lógica de los encadenamientos de Markov– responderemos que es cierto, pero que esa historia siempre se hace al nivel del saber, es una historia de las formas que extraemos del diagrama informe, y no una historia del propio diagrama, del que, al fin y al cabo, no tenemos noticia más que a través de sus actualizaciones. La historia sólo existe al nivel del saber, y el razonamiento que explica la lógica última de la homología nos habla también del motor del cambio histórico en los campos. En nuestro sistema, de nuevo, el asombro sólo se da ante la identidad, nunca ante el diferir constitutivo de lo real.

Volvamos ahora al ejemplo que proponíamos en el párrafo anterior, que resultará muy ilustrativo de la naturaleza del cambio en el campo. La pregunta es ¿por qué la inmovilidad no produce conservación del capital? Imaginemos a un escritor que quiere mantenerse en una posición concreta, digamos la de *outsider*, en el campo literario. Deberá, por lo tanto, acumular una gran cantidad del capital específico del campo y negarse a transaccionarlo por capital monetario. Esa sería su tarea al nivel del saber, y mientras nos ciñamos a dicho nivel podríamos caer en el error de pensar que esa tarea comporta una suerte de inmovilidad. Al nivel del poder, sin embargo, la «posesión» de cierta forma de capital en el campo ma-

croscópico se expresa como una relación concreta con otras fuerzas. Dado que sabemos que al nivel del poder nada se mantiene nunca inmóvil, seguir en esa relación, quedarse, digamos –utilizando una metáfora espacial– en ese *lugar* comportará necesariamente un movimiento perpetuo. Al nivel del saber, por lo tanto, si dicho escritor desea mantenerse en la posición de *outsider* deberá llevar a cabo ciertas prácticas discursivas y no discursivas dentro del campo, ya que el valor de los capitales cambiará constantemente, así como la propia posición en la que este escritor quiere mantenerse. Se verá obligado, entonces, a un movimiento constante que lo aleje de las posiciones de máxima «posesión» de capitales heterónomos (porque las posiciones están definidas por las formas de capital), que son móviles, para seguir siendo un *outsider*; a una constante revisión de su discurso para mantener sus enunciados (pero cambiando las palabras) y de sus prácticas (visibilidades) en el interior del campo al nivel del saber. Este ejemplo no entra en contradicción con el paradigma de Bourdieu, ya que para él el capital también constituye la materia de la que está hecho el campo, pero desde su pensamiento no podemos explicarnos el porqué del cambio en las formas de capital sin referirnos a la lógica autoexplicativa y en este caso insuficiente de la lucha de clases como Primer Motor tomista del cambio en los campos.

Así, mantenerse inmóvil en una posición comporta, necesaria y paradójicamente, un movimiento que no cesa, un continuo cambio. La inmovilidad al nivel del campo es una forma de natación –de braceo– al nivel del poder que al nivel del saber se percibe como movimiento constante. Lo contrario implicaría aquello que en tantas ocasiones ocurre en todos los campos: alguien que se constituye en *outsider* mantiene las mismas prácticas discursivas y no discursivas, los mismos enunciados y las mismas visibilidades, y tras algún tiempo pasa de ser un *outsider* a ser precisamente lo contrario, un *insider*, un conservador del poder atesorado, sin saber cómo tal corrimiento invisible se ha podido producir, ya que sus prácticas y su discurso se han mantenido idénticos. Lo que han cambiado han sido sus enunciados, que antes que una materialidad lingüística son una efectuación de las fuerzas al nivel del poder. Nuestro sistema explica esto a la perfección: mientras el agente se quedaba quieto al nivel del saber, el magma del poder cambiaba, y por lo tanto, aunque él creyera que su posición se mantenía inmóvil, al ignorar que la

posición hace al agente y no el agente a la posición, se movió hacia posiciones más conservadoras. Del mismo modo, podría haberse movido hacia la irrelevancia; esto no depende sino de las modificaciones tectónicas del campo al nivel del poder (que, por cierto, siempre son impredecibles en alguna medida). El joven artista que clama por su radical independencia se jura a sí mismo que nunca llegará a ser como el escritor anciano que un día se reivindicó independiente. Éste, por su parte –como el personaje de «El otro», el relato de *El libro de arena* (1975)– mira hacia atrás y no es capaz de comprender cómo todos los jóvenes pueden estar tan equivocados, y oscila entre la idea según la que el mundo es peor ahora que en su juventud y aquella según la que sus posiciones son malinterpretadas como conservadoras. Ninguno entiende al otro porque ambos son incapaces de relacionar sus prácticas y sus discursos con un estado de cosas que jamás deja de devenir algo más.

Volvamos, tras este rodeo acerca de la naturaleza del cambio en nuestro marco teórico, al concepto de homología. Una nueva variación se ha producido en ese concepto tras operar nuestra desviación de la mirada. Si para Bourdieu la homología es una forma de solidaridad objetiva entre posiciones de distintos campos que son homólogas respecto del campo del poder, para nosotros es más bien una suerte de línea que magnetiza relaciones de fuerzas de diferentes dispositivos. Queremos decir que la homología no es, en nuestro sistema, una relación entre cosas, ni siquiera entre posiciones, sino una relación entre dos relaciones, un entrelazamiento relacional. Retomaremos esta idea en el epígrafe dedicado a la recapitulación y a la reformulación, cuando tengamos todas las herramientas necesarias. Por ahora, baste aclarar que una homología siempre supone que una fuerza – un vector– se manifieste típicamente en similar dirección, módulo y sentido que otra fuerza. Y en tanto la naturaleza de la fuerza es relacional, la homología es una relación entre relaciones, una segunda derivada de las relaciones.

La homología, en nuestro sistema, también tiene que ver con la hegemonía. Consideraremos que ciertos haces de homologías constituirían aquello que en Gramsci se denomina ‘hegemonía’. La hegemonía sería, desde nuestra perspectiva, la construcción de homologías entre grupos de posiciones de diversos campos entre las que no existe ninguna relación de necesidad lógica (ya que los campos no se rigen por las reglas de la lógica sino por las del poder). En este contexto,

para Bourdieu el *habitus* terminaría por crear una ilusión de necesidad entre disposiciones arbitrarias. Cuando una gran cantidad de estos pares de disposiciones están ligados y, por lo tanto, todas están ligadas de forma transitiva, se da la hegemonía. Así, un haz de homologías es hegemonía. Al nivel del poder la hegemonía sería una forma de gravedad entre relaciones, un movimiento entálpico que, sin embargo –dado que la dimensión del poder se define por estar en constante devenir– está tomado en un *ritornello* y hallará en algún momento su contraparte entrópica que tire de él hacia el caos de lo informe.

Nuestra noción de hegemonía, claro, es mucho más cercana a la de Mouffe y Laclau que a la clásica concepción gramsciana, y en nuestro marco de pensamiento se podría definir como la tercera derivada de las relaciones de fuerzas. Un ejemplo sencillo se puede dar al resaltar el hecho de que existe (si tomamos el sistema de campos español en la actualidad) una relación del todo arbitraria a nivel lógico entre la derecha política, las posiciones protaurinas, la negación del derecho al aborto, las posiciones de menor autonomía del campo literario, la bandera española y otra larga serie de dispositivos. Por supuesto, estas diagonales entre campos no rectifican cualquier curva posible: siempre hay singularidades que escapan a su gravedad, y afirmar que cualquier hegemonía es perfecta supone un grado injustificable de simpleza. El hecho de que la hegemonía tome la forma de una relación arbitraria al nivel de la lógica, pero no del poder, significa que a la postre siempre habrá de estar fundamentada sobre relaciones materiales. Así se explican los cambios en la hegemonía. Otro ejemplo: en los 70 el peronismo, que guardaba estrechas relaciones con el poder eclesiástico, era mayoritariamente antiabortista en la Argentina, mientras que en la actualidad el antiabortismo está capitalizado por el antiperonismo, y el peronismo se muestra favorable al derecho al aborto libre y gratuito.

Una vez ponemos a funcionar los conceptos de Bourdieu en nuestro propio plano, nociones como las de *habitus* o *illusio* son innecesarias, ya que nuestro paradigma está por definición libre del peligro del mecanicismo y del subjetivismo que Bourdieu insiste en conjurar. Dado que no hemos considerado la subjetivación como una dimensión aparte, hay poco que debatir: simplemente es imposible que caigamos en el subjetivismo, y si lo hacemos será en el momento en que

abandonemos, siquiera inconscientemente, nuestro modelo. ¿Debemos rellenar con algo los huecos que dejan el *habitus* y la *illusio*? En este sentido, nuestra nueva concepción de la homología como segunda derivada del poder aún tiene mucho que decirnos.

Si los campos son dispositivos, es decir si son actualizaciones prototípicas del mismo plano del poder, la homología deja de ser opcional para convertirse en una consecuencia obligatoria de nuestra concepción del campo. Como ya hemos visto, todo corrimiento tendrá sus microrréplicas, su onda expansiva, que se actualizará de formas diversas a través de los diferentes dispositivos. Para ejemplificar esto, volvamos al pasaje en el que Bourdieu nos explicaba cómo Baudelaire habría creado una nueva posición en el campo de los escritores por el puro poder de la homología con el campo de las artes plásticas. No necesitamos, ahora, pensar en Baudelaire como una subjetividad 'genial' que creó con una sola frase las editoriales de vanguardia (tampoco necesitamos negarlo; el del 'genio' no es, al fin, más que un dispositivo de saber / poder que sólo tiene sentido frente a un *a priori* histórico determinado). Podemos, por contra, afirmar que el fuerte magnetismo que existía entre algunas zonas del campo de los editores y del de los escritores (si se quiere: entre el subcampo de los editores y el de los escritores) hizo que las mismas variaciones relacionales al nivel del poder que en el campo de los escritores se actualizaron como «escritor de combate» se actualizaran en el de los editores como «editor de combate». Al mismo tiempo (y siempre sin olvidar que en el paradigma deleuziano todo cambio de diagrama comporta una parte de azar), dichos cambios al nivel del poder probablemente vinieron dados por variaciones al nivel del saber como pueden ser el nacimiento del capital autónomo, es decir del arte autónomo (que, a su vez, vino dado por un cambio en el diagrama (la serie es potencialmente infinita porque, como ya hemos visto, no hay preeminencia del poder ni del saber en nuestra ontología)). El dispositivo que produce editores de combate, entonces, vendría a responder a una urgencia, a un hueco creado por el movimiento en el campo del poder. Así se cumple la máxima foucaultiana según la que es el poder el que hace ver y hace decir; es el devenir al nivel del poder el que hace a Baudelaire ver las editoriales de combate, y es el que le hace producir

ese nuevo enunciado, «escritor de combate» que es una nueva actualización posible del diagrama.

Hemos hablado de un «campo de los editores» y un «campo de los escritores». En la cita que estamos comentando sobre la supuesta genialidad de Baudelaire, el propio Bourdieu utiliza esos términos. Cabría entonces preguntarse: ¿son subcampos del campo literario, o son campos independientes? Nosotros consideraremos en este estudio que son subcampos, y precisamente lo haremos por el poder de la homología. Por supuesto, antes de afirmar si son subcampos o no lo son habría que estudiarlos junto al *a priori* histórico concreto con el que se ponen en relación para hacer arqueología; en este caso nos permitimos referirnos a la idea que el sentido común tiene de «campo de los editores» y «campo de los escritores»; aceptamos la falta de rigor porque sólo son dos ejemplos que ilustrarán nuestra noción de subcampo, y por lo tanto poco importa si son ciertos o no.

Ya hemos establecido que consideramos, con Bourdieu, la existencia de un campo relativamente autónomo cuando comprobamos que en su interior hay al menos una forma de capital que se reivindica frente al monetario. Antes afirmábamos que la homología es también una herramienta útil para hacer cartografía de los campos. Para saber dónde termina un campo autónomo y empieza otro, nos basta con recorrer las zonas de indistinción hasta que observemos que la homología que presenta con otros campos es total, casi total, nula o casi nula.

Es desde estas definiciones que podemos plantear la noción de subcampo. Un subcampo sería –dentro de las zonas de distinción e indistinción que habríamos descubierto mediante el proceso de seguir la homología entre el capital autónomo y los heterónomos– aquella zona del campo que guarda una fuerte homología con el campo principal y también una fuerte homología con otro subcampo. Un corolario evidente de esta definición es que un campo jamás tendrá un solo subcampo, sino siempre al menos dos. Un subcampo, entonces, es el vértice de un triángulo de relaciones de homología, un plano de regularidades útiles para el estudio. Además, los subcampos pueden definir formas de capital que consideraremos subcapitales del campo principal o dimensiones añadidas al capital del cam-

po³⁴. Profundizaremos en esto cuando desarrollemos nuestro paradigma analítico desde un punto de vista algebraico, pero ya podemos dar un brevísimo ejemplo de uso de nuestra definición.

Tomemos el caso al que ya nos hemos referido: el campo de los escritores y el campo de los editores como subcampos del literario. Consideraremos que esos espacios son subcampos si cumplen dos condiciones. En primer lugar, deben guardar una fuerte homología (positiva o negativa) con el campo principal, es decir con el literario. Imaginemos que tenemos una homología positiva. Esto quiere decir que, según las formas de capital que existan en cada uno de esos campos y en el campo principal, más capital de un campo siempre significará más capital de otro, y menos significará menos, es decir que una posición de mayor autonomía en el campo de los escritores lo será también en el campo literario. Lo mismo tendrá que ocurrir con el campo de los editores. Y lo mismo tendrá que ocurrir entre los dos supuestos subcampos. Para poder afirmar esto, claro, en cada uno de esos subcampos habrá de ser valorada como específica una forma de capital irreductible a la del otro subcampo, pero no a la del campo principal. Así, alguien con un gran capital simbólico en el campo de los escritores no podrá ‘canjearlo’ con facilidad por una cantidad similar de capital simbólico en el de los editores, y viceversa, pero ambas formas de capital se considerarán variantes del capital literario.

Una vez hemos definido con claridad el concepto de homología podemos repensar el de autonomía desde esta nueva óptica. Si lo consideramos detenidamente, es posible concebir la autonomía como una forma especial de homología entre capitales. Ya podemos adelantar que la homología, de hecho, siempre se da entre capitales. Detengámonos en este punto. Antes hemos hablado de la hegemonía como una forma especial de homología en la que se trataría de tomar no relaciones de homología sino haces de relaciones. En ese sentido, la hegemonía era una suerte de tercer grado de la homología, de tercera derivada de las fuerzas.

Una homología no es más que una relación entre relaciones, como ya hemos demostrado. Si nos imaginamos los distintos campos como una serie de planos

34 En este sentido (dado que todo subcampo es un campo) sólo utilizaremos el término ‘subcampo’ cuando queramos resaltar el hecho de que hablamos de un campo en su condición específica de subcampo.

paralelos (y volveremos a acudir en el futuro a este tipo de representación), la homología sería un hilo invisible que uniría posiciones de los distintos diagramas de campo, de modo que cuando una de esas posiciones se moviera la otra se movería necesariamente, ya en la misma dirección, ya en la contraria, ya en una relación de grado k o $-k$. Que k sea mayor o menor estaría representado en esta imagen por la tensión del hilo: un hilo muy tenso produciría una homología muy fuerte, mientras que uno menos tenso representa una homología débil. Esto nos permite hablar de homologías entre capitales, ya que –como veremos en los puntos 6.1.2.9 y 6.1.2.10– el capital es *de facto* equivalente lo que más adelante denominaremos ‘posición’. Ahora bien, hemos hablado de homologías entre campos, e incluso de k -homologías entre ellos. Si podemos hacer esto es porque típicamente las homologías guardan ciertas regularidades. Dado que los campos son dispositivos de una misma naturaleza, territorios de una misma tierra, es común que las homologías vayan agrupadas, especialmente en campos bidimensionales. Además, es común que haya homologías entre formas de capital del mismo campo. En el campo literario tal como lo define Bourdieu, por ejemplo, hay una homología negativa entre el capital simbólico y el capital monetario. Así, podemos hablar de homologías entre campos o entre zonas de distintos campos, pero a lo que en realidad nos referiremos es a haces de homologías del primer tipo. El tercer grado de la homología, como ya hemos explicado, sería la hegemonía, así que una homología entre zonas de campos será necesariamente de tipo hegemónico, y normalmente sólo se dará entre campos completos en momentos de génesis o de disolución de los campos, cuando su especificidad aún se manifieste de forma muy débil.

Recapitulemos. Dos campos pueden estar aislados³⁵ entre sí, pueden ser directamente dependientes o pueden ser inversamente dependientes (en Bourdieu, esto último se denomina autonomía), y todo esto en mayor o menor grado. Convertir un capital aislado del propio en dependiente o invertir la dirección de la dependencia de un capital que ya es dependiente son dos formas de crear hegemonía. El Estado –si se acepta la traducción de un paradigma a otro– se constitui-

35 A nuestro entender, dos campos nunca pueden estar del todo aislados, ya que actualizan el mismo plano del poder. Siempre que utilicemos en adelante el término ‘aislado’ nos referiremos a *casi* aislado, es decir a una situación en la que los movimientos de un campo afecten en una medida muy pequeña –y despreciable desde un punto de vista analítico– a otro campo.

ría a través de la construcción de una hegemonía mayor que cualquier otra de las que existen, tejiendo inmensos haces de homologías o –por expresarlo al nivel del saber– ligando los intereses específicos de grupos diversos en campos diversos. Bourdieu expresa algo similar –en el caso restringido del campo literario– en sus propios términos:

[L]a lógica de las homologías estructurales entre el campo de las editoriales o las galerías y el campo de los artistas o los escritores correspondientes hace que cada uno de los «mercaderes del templo» del arte presente unas propiedades cercanas a las de «sus» artistas o «sus» escritores, lo que propicia la relación de confianza y de creencia sobre la que se basa la explotación. (Bourdieu 1995: 321).

Así, nuestro modelo de análisis nos permitiría hallar regularidades entre movimientos aparentemente aislados de campos aparentemente aislados entre sí, hallar los cruces y las diagonales que en un sistema capitalista sirven hacen que el poder se disgregue. Cabría preguntarse, incluso, en qué medida los diversos ministerios constituidos por cada gobierno no vendrían sino a hacer mapa sobre el estado de las fuerzas en cada momento, si no existirá una suerte de sentido común del poder que le permite identificar las grandes formas de capital para tratar de controlarlas. Un ministerio de cultura para el campo de la cultura, uno de salud para el campo de la medicina, uno de deportes, de economía, de igualdad, etcétera. Tal vez cualquier análisis en términos de campo encontraría ahí un buen lugar de partida.

6.1.2.5 *ILLUSIO*: CAMPO Y SUJETO.

Definamos ahora, a través de Bourdieu, la noción de *illusio*, que hasta el momento hemos evitado en la medida de lo posible, aunque la hayamos nombrado ocasionalmente de forma operacional. El concepto de *illusio* designa la adhesión tácita a las reglas que sostienen un campo, a la *doxa* del campo. Vale decir: la *illusio* es el mecanismo de autfiguración por el que el interés en el juego queda oculto bajo una superestructura de reglas que se presentan deshistorizadas en el interior de un campo. La premisa que fundamenta el concepto de *illusio* es la siguiente: «habiendo nacido en un mundo social, aceptamos una amplia gama de postulados y axiomas no dichos que no requieren ser inculcados» (Bourdieu y Wacquant 2005: 241). Al mismo tiempo, la *illusio* se define en el interior de cada campo específico.

Cada campo convoca y da vida a una forma específica de interés, una *illusio* específica, bajo la forma de un reconocimiento tácito del valor de los asuntos en juego y el dominio práctico de sus reglas. Además, este interés específico implícito por la participación en el juego difiere según a la [sic.] posición que se ocupe en él (dominante versus dominado u ortodoxo versus herético) y la trayectoria que condujo a cada participante a su posición. La antropología y la historia comparativa muestran que la magia propiamente social de las instituciones puede constituirse alrededor de cierto interés, y cierto interés realista, es decir, como una inversión (en el doble sentido que la palabra tiene en economía y psicoanálisis) que es objetivamente recompensada por una «economía» específica. (Bourdieu y Wacquant 2005: 175) [cursiva en el original].

La *illusio*, por lo tanto, es en cierto modo aquello que permite a Bourdieu dar el salto cualitativo entre seres humanos y agentes, analizar los movimientos de un agente en función de su interés (aunque manteniendo siempre cierta indeterminación inscrita en el espacio de los posibles). La *illusio* es el puente entre un individuo biológico y un agente que, siempre con la idea de asumir posiciones de poder simbólico o económico dentro del campo, despliega ciertas estrategias. Pero la relación entre el individuo y el agente no es –ni siquiera se aproxima a ser– biyectiva, y eso es lo que libra al paradigma de Bourdieu de caer en el determinismo.

Prefiero utilizar el término *illusio*, puesto que siempre hablo de interés específico, de intereses que son tanto presupuestos como producidos por el funcionamiento de campos históricamente delimitados. Paradójicamente, el término interés ha suscitado la mecánica acusación de economicismo.⁶⁸ De hecho, la noción tal como yo la uso es el medio de un reduccionismo deliberado y provisional que me permite importar el modo materialista de interrogación dentro de la esfera cultural de la que fue expulsada [sic.], históricamente, cuando se inventó la concepción moderna del arte y el campo de la producción cultural ganó su autonomía (Bourdieu 1987d), y dentro la cual [sic.] resulta por ende particularmente ofensiva. (Bourdieu y Wacquant 2005: 173-74) [cursiva en el original].

Es fácil comprobar que el propio Bourdieu era consciente de estar salvando una brecha cualitativa entre cuerpo vivo y agente (a costa, claro, de un «reduccionismo deliberado»). Si es posible salvar esta brecha es porque la *illusio* constituye una forma de «conocimiento por el cuerpo» (Bourdieu 1999a: 180), es decir una incorporación que –como decíamos cuando usábamos la metáfora de la lengua natal– queda por lo tanto invisibilizada bajo una superestructura ilusoria.

Una propiedad muy general de los campos consiste en que la competencia por el envite oculta en ellos la colusión [sic.] a propósito de los propios principios del

juego. La lucha por el monopolio de la legitimidad contribuye a la reafirmación de la legitimidad en cuyo nombre se ha entablado: los conflictos últimos sobre la lectura legítima de Racine, de Heidegger o de Marx excluyen la cuestión del interés y la legitimidad de esos conflictos, al mismo tiempo que la cuestión, realmente extemporánea, de las condiciones sociales que las hacen posibles. Aparentemente sin cuartel, salvaguardan lo esencial: la convicción que en ellas invierten los protagonistas. La participación en los intereses constitutivos de la pertenencia al campo (que los presupone y los produce por su propio funcionamiento) implica la aceptación de un conjunto de presupuestos y de postulados que, al ser la condición indiscutida de las discusiones, se mantienen, por definición, al margen de la discusión. (Bourdieu 1995: 252-53).

La idea de que en su lucha los agentes siempre fortalecen los principios estructurales del campo resulta sumamente interesante. Al poner en juego formas de capital en el campo, al mostrar su propio interés en las luchas que se desarrollan en su interior, los agentes fortalecen el principio de legitimidad del campo según el que vale la pena luchar por el capital específico de ese campo. La *illusio* es una *ilusión* en el sentido de que es algo ficticio, una cantidad tan grande de adornos que no es posible ver que en realidad no adornan nada, pero al mismo tiempo es *ilusión* en el sentido de que ilusiona. El campo no podría funcionar sin esa ilusión –en el segundo sentido– que debe ser constantemente alimentada. Para ello, no importa si los agentes luchan por mantener el reparto de capitales del campo o por subvertirlo; de algún modo, participar en el campo es siempre concederle al mismo –a su *nomos*– cierto valor, *id est*, renovar la ilusión.

Todos los que están implicados en el campo, partidarios de la ortodoxia o la heterodoxia, comparten la adhesión tácita a la misma *dóxa* que posibilita su competencia y asigna a ésta su límite (el hereje no es más que un creyente que predica la vuelta a formas de fe más puras): esa *dóxa* prohíbe, de hecho, cuestionar los principios de la creencia, lo que pondría en peligro la existencia misma del campo. (Bourdieu 1999a: 136) [cursivas en el original].

Es este concepto de *illusio*, entonces, el que permite a Bourdieu entender al creador como creador creado, en cierto modo, por el campo, y despojar a los agentes de sus auras específicas. Ya hemos señalado las contradicciones a las que esto conduce al sociólogo, pero por ahora continuemos ahondando en su razonamiento. Pensando en la noción de estructura, Derrida escribió unas palabras que no podrían definir mejor la *illusio* de Bourdieu: «[e]l concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una

inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sus-
trae al juego» (Derrida 1989: 384) [cursiva en el original]. Si utilizamos la noción
de *juego* como puente entre la «estructura centrada» de Derrida y el «campo» de
Bourdieu, tenemos que la *illusio* es, sin duda, esa «inmovilidad fundadora», esa
«certeza tranquilizadora» que está al mismo tiempo fuera del campo y en el cen-
tro del mismo. Así se puede entender «una determinada manera de estar implica-
do en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el prin-
cipio dentro del juego» (Derrida 1989: 384). Así se puede dar una posible solu-
ción a la paradoja que inaugura Bourdieu cuando afirma que la apuesta que permi-
te el ingreso en un campo «siempre se antecede a sí misma» (1999a: 25), por más
que esta solución sea algo oscura y no esté claro si queda contenida dentro de los
límites de su propio pensamiento.

El investigador, por lo tanto, tendría que zafarse de los más que probables
prejuicios que le impondrá esa *illusio* esquiva e invisible, y entender la tectónica
de los campos en términos de posiciones, disposiciones y tomas de posición, to-
dos éstos conceptos definidos con claridad en la obra de Bourdieu. Sólo así se jus-
tificará en este sistema que la publicación de un libro, por ejemplo, no sea consi-
derada el acto de un sujeto creador, sino como un complejísimo cruce estratégico
entre agentes literarios, editores, escritores, traductores, publicistas, impresores,
distribuidores, etcétera, es decir: una serie de haces de relaciones, unas tensiones
estructurales que en el fondo son –ya desde nuestro sistema– los afectos que dan
soporte al propio campo.

6.1.2.6 *ILLUSIO* (CAMPO Y SUJETO): REVISIÓN.

A pesar de que no sostendremos ninguna crítica contra la noción de *illusio*, en
nuestro marco conceptual la desestimaremos porque entendemos que Bourdieu ne-
cesitó acuñarla para resolver uno de los problemas que desaparecen al trasplantar
su sistema al suelo epistemológico desde el que aquí pensamos. Además, el concep-
to adolece de cierto psicologismo que, de ser aceptado por nosotros, pondría en
graves problemas el binomio saber / poder. Desde nuestro paradigma la *illusio* no
podría ser entendida sino como una emanación al nivel del saber, un fenómeno

emergente que no puede dar cuenta de la naturaleza del campo, ya que no opera al nivel del poder. La *illusio*, como hemos visto, lejos de ser una consecuencia de la existencia del campo es uno de sus más íntimos fundamentos en el análisis que hace Bourdieu, y por lo tanto pone al sujeto que se ilusiona (en la ambigüedad que este término presenta y que ya hemos desgranado) como origen último del campo. Dado que desde una óptica relacional es imposible considerar al sujeto como origen o como principio, tomarlo como *sujetador* antes que como *sujetado*, nos vemos obligados a problematizar en profundidad la noción de *illusio* y, finalmente, a desecharla.

En el epígrafe inmediatamente anterior hemos escogido deliberadamente citas de Bourdieu en las que la noción de *illusio* no se contradijera con nuestra forma de análisis. Ahora que nos proponemos revisar ese concepto resultará pertinente citar otras de sus obras. En *El sentido práctico*, por ejemplo, Bourdieu afirmará que la *illusio* tiene que ver con un

[p]roducto de la experiencia del juego, y por lo tanto de las estructuras objetivas del espacio de juego [...] es lo que hace que el juego tenga un sentido subjetivo, es decir, una significación y una razón de ser, pero también una dirección, una orientación, un porvenir para aquellos que participan en él y que reconocen ahí de ese modo sus asuntos en juego [*enjeux*] (es la *illusio* en el sentido de *inversión/inmersión* [*investissement*] en el juego y en los asuntos en juego [*enjeux*], de *interés* por el juego, de adhesión a los presupuestos –*doxa*– del juego). (1991: 113-14) [corchetes y cursivas en el original].

En esa cita ya se observa con claridad la insalvable brecha teórica entre las tesis de Bourdieu y nuestra reformulación de las mismas. Aparte de los motivos que ya hemos argumentado, el juego no puede tener un «sentido subjetivo», ya que el sujeto es una emergencia que se da al nivel del saber y el sentido sólo puede darse en la relación entre el plano del saber y el del poder. Por supuesto, somos conscientes que esta desavenencia no proviene de una sacralización del sujeto por parte de Bourdieu, sino de que él considera que algún sentido puede emerger al nivel del sujeto. El desencuentro, entonces, es sutil, y tiene que ver con que para nosotros no puede darse algo como un sentido subjetivo; el sujeto no produce sentido sino que ya es sentido producido, ya emerge al nivel del sentido.

Pero si esa cita es esclarecedora, desde nuestro paradigma podemos prescindir de las matizaciones que propone. Volvemos a traer a colación una cita que ya hemos comentado antes, aunque desde otra perspectiva:

Para explicar que todos los campos son espacio de rivalidades y conflictos, no hace falta invocar una «naturaleza humana» egoísta o agresiva, o vaya usted a saber qué «voluntad de poder»: además de la inversión en las apuestas que define la pertenencia al juego y que, común a todos los jugadores, los opone y los implica en la competencia, es la propia estructura del campo, es decir, la estructura de la distribución (desigual) de las diferentes especies de capital, la que, al engendrar la excepcionalidad de determinadas posiciones y los beneficios correspondientes, propicia las estrategias que tienden a destruir o reducir esa excepcionalidad, mediante la apropiación de las posiciones excepcionales, o a conservarla, mediante la defensa de esas posiciones. (Bourdieu 1999a: 241).

Ahora podemos ahondar en una de las contradicciones fundamentales de la obra de Bourdieu. Desde nuestro paradigma se percibe con claridad en ese párrafo cómo el francés bordea, rozándola por momentos, la clave que podría librarlo de la circularidad en la que se ve inmerso. Porque si para Bourdieu el motivo de que el campo sea un espacio de continua rivalidad es la asimetría de poder entre las posiciones... ¿por qué no es posible que el campo se quede en algún momento en un perfecto equilibrio? ¿Significa esto que tiende por naturaleza a allanarse, a un equilibrio de todas las posiciones que en él están en juego, a un estado en el que no haya ninguna asimetría entre las posiciones? ¿No es esto contradictorio con la existencia misma del concepto de posición? ¿Quiere decir Bourdieu que el campo social tiende por naturaleza al equilibrio? Si es así, ¿cómo escapa de la teleología? ¿Cuándo se llegaría a ese equilibrio en cada campo, y en virtud de qué se podría estimar esa periodicidad? Pero la pregunta más importante que dispara su afirmación es el siguiente: ¿por qué el campo tendería a nivelarse? ¿O debemos tomar esto simplemente como un axioma?

Si afirmamos que Bourdieu rodea la solución es porque en cierto modo estamos de acuerdo con la afirmación de que el movimiento perpetuo del campo proviene de una lógica de nivelación, aunque la matizaremos: en el campo habría una tendencia al equilibrio en situaciones de desequilibrio y al desequilibrio en situaciones de equilibrio. Habría una tendencia a la oscilación entre agregación y disgregación. Es el *ritornelo* de *Mil mesetas*: territorialización, desterritorialización,

reterritorialización. Ya hemos desarrollado este argumento al traducir la hegemonía de Laclau y Mouffe a nuestros propios términos: las homologías tienden entálpicamente a construir hegemonías que, sin embargo, terminan por llegar a un punto de masa crítica en el que se reintegran en nuevas homologías o simplemente se disgregan.

Aunque exista ese punto de encuentro, dos diferencias fundamentales nos obligan a repensar las tesis de Bourdieu. En primer lugar el hecho de que para nosotros lo que predomina es siempre el cambio: por más que exista esa oscilación gravitatoria, el campo –en tanto actualización del plano del poder– nunca puede estar en reposo, y por lo tanto no propende a un estado de equilibrio ni podría lograrlo siquiera hipotéticamente. El campo es un dispositivo, una de sus pinzas está del lado del poder, y por lo tanto la efectuación de un equilibrio perfecto no es posible en su interior. En palabras de Deleuze, recordemos, el del poder «es por naturaleza un dominio que repudia el equilibrio» (2014: 37-38). Además, podemos ensayar una respuesta para la pregunta «¿por qué el campo se mueve?» y de nuevo esa respuesta es trivial, ya que constituye los cimientos de nuestro paradigma: porque el poder es relación y la relación es estratégica (es decir: inestable) por naturaleza. Una vez más el desplazamiento respecto de Bourdieu es mínimo (la consideración de una dimensión adicional, la del poder) y sin embargo resulta insoslayable.

Salgamos ahora del terreno de la abstracción y veamos un ejemplo concreto de las limitaciones del sistema de Bourdieu. Si nos ceñimos estrictamente a lo que él nos propone veremos, por ejemplo, cómo dedica toda la primera parte de su *opus magnum* (en lo que a teoría de campos se refiere) a estudiar *La educación sentimental* (1869) de Flaubert, a analizar los espacios que aparecen en dicha obra, cómo aparecen, la forma de hablar de los personajes y lo que se dicen, para concluir con una cartografía del campo literario francés del momento.

La necesidad de soslayar ciertos binarismos produce una enorme complejidad en algunas zonas del pensamiento de Bourdieu. Él, al fin, practica en el caso de *La educación sentimental* una forma de la hermenéutica que funciona sobre todo por su intuición y su profundo conocimiento del campo literario francés de la época de Flaubert, lo que supone una rara forma de la petición de principio: dado que

ya conoce aquello que juega a encontrar, cae en la misma trampa que el yo que Nietzsche describe en el tercer apunte de *El crepúsculo de los ídolos* (1889)³⁶. Podríamos preguntarnos si este proceder serviría también para analizar una obra dadaísta, por ejemplo, ya que el caso de Flaubert –un escritor ocupado en la descripción casi entomológica del espacio de lo social– se acomoda demasiado bien a nuestra tarea. En un plano más abstracto convendría apuntar también que el mapa que Bourdieu traza no es el del campo literario de la Francia en que se escribió *La educación sentimental*, sino el que aparece en el propio libro, y aceptar que coincide con el campo histórico –con todos los problemas que aceptar tal cosa conllevaría– es aceptar antes el trabajo de Flaubert que el del propio Bourdieu. Por último, cabe también preguntarse si otro lector de *La educación sentimental* no podría haber dibujado un mapa del campo no ya algo distinto, sino radicalmente diferente. La pregunta, finalmente, tiene que ver con la naturaleza de cualquier teoría: ¿cuál es el equilibrio perfecto entre abstracción y conocimiento de cada caso particular?

* * * * *

Al comienzo de este capítulo expusimos que una de las preguntas que nos llevaron a la convicción de que debíamos revisar el paradigma de Bourdieu –una de las preguntas, en fin, cuya respuesta desde la teoría de campos no terminaba de cerrar– era aquella que se refería al ingreso de un agente en un campo dado. Desde la teoría clásica de campos tal ingreso era extremadamente problemático, ya que los campos son los que subjetivan a través de la noción de *habitus*, pero a la vez es necesario que haya un sujeto para ingresar a un campo, ya que no puede haber *illusio* sin sujeto, ni tampoco campo sin *illusio*. Esquematicemos este razonamiento, que puede resultar algo farragoso. Tenemos que los campos producen sujetos a través de la noción de *habitus*. Al mismo tiempo, se nos dice que hay algo llamado *illusio* que fundamenta los campos y que ese algo, ya que toma la forma de una creencia, está fundamentado en el sujeto. Tenemos, por lo tanto, que el sujeto produce el campo,

36 «¿[c]ómo puede extrañar que luego volviese a encontrar siempre en las cosas tan sólo *aquello que él había escondido dentro de ellas?*» (Nietzsche 2001a: 70) [cursivas en el original].

pero también que el campo produce al sujeto. Estamos ante un argumento circular, y el momento de ingreso al campo se convierte en un imposible que Bourdieu resolverá mediante una sentencia paradójica que ya hemos traído varias veces a colación: la apuesta en el campo «siempre se antecede a sí misma» (Bourdieu 1999a: 25).

Antes de aportar nuestra solución, vale preguntarnos si esta imposibilidad del momento fundacional se haría extensible al origen de un campo, es decir si Bourdieu explica tal génesis de forma satisfactoria o si habremos también de reformular su teoría en ese punto. Según Bourdieu, conocer el origen de un campo pasaría siempre por estudiarlo en su radical historicidad: el sistema de campos sólo es útil para pensar una sociedad capitalista y altamente diferenciada, y por lo tanto no puede extrapolarse a otros sistemas (nosotros diríamos: a otros diagramas). De hecho, es necesario remitir a la génesis de cada campo, a la materialidad histórica de esa génesis, para comprenderlo. No hay un sistema general que nos permita prever cuándo aparecerá un campo nuevo, pero sí hay una lógica en el nacimiento de los primeros campos diferenciados: si están ligados al origen del libre mercado y del sujeto moderno, habrán de surgir –siquiera sus primeros ecos– alrededor del siglo xv. Haciendo arqueología diríamos: alrededor del siglo xv en Europa el *a priori* histórico se encontraría en un estado en el que esos dispositivos ya habrán de producir visibilidades y enunciados. Bourdieu se refiere a «la Italia del Renacimiento»³⁷:

Quando, en la Italia del Renacimiento, vuelve a surgir, tras un prolongado eclipse, un campo escolástico en el que se reinicia el proceso de diferenciación de la religión y la ciencia, de la razón analógica y la razón lógica, de la alquimia y la química, de la astrología y la astronomía, de la política y la sociología, etcétera, ya se esbozan las primeras grietas, que no dejarán de ampliarse hasta el desgajamiento completo de los campos científicos, literario y artístico, y se perfila un proceso de autonomización de esos diferentes campos en relación con el campo filosófico, que queda así desposeído de lo esencial de sus objetos y se ve obligado a redefinirse sin cesar, en particular en su relación con los demás campos y con el conocimiento que tienen de su objeto. (Bourdieu 1999a: 34).

Si antes reflexionábamos sobre el motivo por el que en cualquier campo que esté dentro de nuestro horizonte epistemológico el capital monetario tiene valor, ahora podemos remitirnos al recorrido histórico con el que comenzaba este marco

37 En otro texto se refiere al «Quattrocento» como momento original de la autonomización de los campos (Bourdieu y Wacquant 2005: 166).

teórico y razonar que la división en campos está íntimamente ligada al nacimiento del capitalismo, con la parcelación de lo real en una serie de campos de especialización profesional. «La riqueza» –escribe Bourdieu– «no puede funcionar como capital si no es en relación con un campo propiamente económico» (1991: 207). Vale decir: todo campo específico en el que funcione el capital monetario ha de tener al menos un punto de intersección con el campo económico³⁸.

Queda, por lo tanto, claro que desde el paradigma de Bourdieu es posible pensar en el origen de un campo atendiendo al origen de sus formas específicas de capital. Por más que nuestro pensamiento diverja del suyo en algunos puntos (por ejemplo: nosotros no consideramos la existencia del campo del poder ni de un campo meramente económico o monetario) esto no constituye una crítica global a su sistema. Cuando las variaciones en el diagrama de poder hacen ver nuevas formas de capital y producen nuevos enunciados referentes a dichos intercambios de capital, podemos hablar de campo. Hablamos de campo, por lo tanto, siempre en relación a un par diagrama-archivo, a una formación histórica concreta, y en este punto estamos, de nuevo, más cerca de Foucault que de Bourdieu: antes que de la génesis de los campos habría que hablar de su emergencia, en el sentido en el que Foucault habla de la emergencia de lo que en *La arqueología del saber* llama-ba «objetos»:

Sería preciso ante todo localizar las *superficies* primeras de su *emergencia*: mostrar dónde pueden surgir, para poder después ser designadas y analizadas, esas diferencias individuales que, según los grados de racionalización, los códigos conceptuales y los tipos de teoría, recibirán el estatuto de enfermedad [...]. Estas superficies de emergencia no son las mismas para las distintas sociedades, las distintas épocas, y en las diferentes formas de discurso. (2002a: 66-67) [cursiva en el original].

Esta distinción, que podría parecer trivial, en realidad nos permite sortear también el problema del ingreso de un sujeto en un campo. El razonamiento es el que sigue. En primer lugar, dado que proponemos la emergencia antes que la génesis, debemos preguntarnos qué son los campos antes de ser dispositivos, es decir qué

38 En este caso no nos referimos, como ya hemos hecho notar, al campo hiperinstitucionalizado de la economía como ciencia, que no sería sino un subcampo del campo científico, sino al campo económico en tanto campo de los intercambios económicos, que sería un campo unidimensional postulado por Bourdieu y que serviría, simplemente, para pensar.

trazas, qué huellas de un campo son rastreables en el archivo antes de que sus formas específicas de capital se consoliden. Para responder, podemos retomar el término de Agamben (que a la vez lo toma de Hyppolite, quien lo toma de Hegel) y llamar ‘positividades’ (en lugar de dispositivos) a esos protocampos cuyo grado de territorialización es menor que el de un campo fuertemente segmentarizado. Desde nuestro marco diremos que las tendencias de actualización del poder en el saber, aunque existen, aún no son lo bastante sólidas como para constituir dispositivos (y es impredecible si llegarán a constituirse o no como tales). Las positividades, como los dispositivos, serían formas prototípicas de actualizarse el poder en el saber, pero sus líneas de rectificación de la curva aún no tendrían la fortaleza suficiente como para consolidarse como dispositivos.

Es a partir de esta diferencia que podemos afirmar que existen zonas de indeterminación entre campos. Afirmamos las limitaciones de nuestro marco de análisis: dado que no todo se puede analizar en términos de campo, y que lo que aquí proponemos es una forma de estudiar los campos, no todo es estudiable mediante nuestro sistema. Convenimos, por lo tanto, con Achugar cuando afirma, hablando del libro de Casanova:

[S]i me propongo describir las características de la «literatura mundial» o de «la República mundial de las Letras» voy a encontrar dichas características. No voy a poder incluir lo que mi objeto de estudio no contempla, lo que mi horizonte ideológico -y especialmente en el tema que nos ocupa, mi horizonte estético- me impide siquiera considerar. (2006: 206).

Partimos, por lo tanto, del reconocimiento de nuestras fronteras epistemológicas, pero el hecho de que no nos sea dado comprender las dinámicas de los espacios no territorializados en forma de campo no significa que no podamos dar cuenta de su existencia. En cualquier caso, y dado que no cambia demasiado el análisis, no nos extenderemos demasiado en estas cuestiones, por más que resulten de sumo interés. Del mismo modo en que podemos imaginar esos protocampos en el siglo xv, esas positividades, nada nos impide pensar que en la actualidad nuevos campos están formándose y otros desapareciendo, ya que el diagrama de poder – no cesaremos de insistir en ello– se halla sometido a una mutación constante. Si volvemos a la imagen tridimensional de los campos apilados, por lo tanto, hemos

de admitir la existencia de zonas grises entre campos; espacios que los campos, dada su fuerte segmentación, deben dejar fuera. Un campo poco segmentarizado, que tratara de calcar el espacio del poder, no sería, al final, un campo, ya que definir una forma de capital requiere necesariamente un alto grado de molaridad. Desde Deleuze: todo campo conlleva la existencia de espacios por los que pasan las líneas de fuga que pueden arrancar singularidades de las actualizaciones operadas por el propio campo. Pero también, por supuesto, espacios para otras líneas de fuerza, líneas de fuerza que operan en direcciones no relacionadas con el campo o cuya molaridad no alcanza el grado del campo; líneas, por ejemplo, que constituyen un dispositivo que opera al interior del campo pero que es transversal a él y también pasa por fuera de cualquier campo. Que el poder no tenga afuera no significa en ningún caso que el sistema de campos tampoco lo tenga.

El ingreso a un campo puede explicarse, entonces, por la simple segmentación de una forma de capital, la captura de ciertas actualizaciones mediante un dispositivo: el campo. Nuestra forma de entender el campo no choca con la idea de que haya algo antes del campo, y por eso puede explicar de forma satisfactoria tanto la génesis de un campo como el ingreso al mismo. Se ingresa al campo como el obrero ingresa a la fábrica, como un cuerpo que es visto y enunciado como obrero tras cruzar el umbral, pero que ya venía de alguna parte, no de la nada, no del cuerpo sin órganos sino de otras segmentaciones, otros repartos de la luz (el padre, el ciudadano, el inquilino). El ingreso al campo, así como su génesis, sólo puede ser percibido como un hecho traumático desde una cierta distancia: en el momento en el que ocurre apenas es una nueva rectificación de la curva, una leve variación en la intensidad.

Hay otra forma de enunciar todo lo anterior. Por una parte, una respuesta mucho más simple al problema del ingreso a los campos habría sido la siguiente: «dado que es el campo el que constituye al agente, la pregunta por el ingreso a un campo no tiene sentido». Hacer, al fin, desaparecer el problema, como propusimos desde el comienzo de este capítulo a través de la cita de Zouravichbili. Esa respuesta, sin embargo, nos condena a cierto determinismo del que Bourdieu ha sido acusado más de una vez. Para huir de dicho determinismo –que vendría dado, si lo pensamos geoméricamente, por el perfecto encaje de los campos hasta

abarcar todo el espacio social, como si de un *puzzle* bien diseñado se tratara— debemos imponernos una regla: a la pregunta ¿queda un sujeto agotado por su participación en todos los campos? (vale decir: ¿es un sujeto la suma de los dispositivos de agente con los que participa en todos los campos?, o ¿puede un ser humano reducirse a la suma de todos los enunciados y las visibilidades que lo atraviesan en todos los campos que segmentan una sociedad capitalista?) hemos de responder: no. Sin embargo, nada nos impide responder que sí a la pregunta opuesta: ¿subjettivan los campos?

El campo es un dispositivo. Otra forma de decir lo mismo: el campo es una tendencia del agenciamiento colectivo. Así como la escuela toma los cuerpos y los integra en estudiantes, profesores, etcétera, el campo (pongamos, por ejemplo, el campo literario) toma cuerpos y los convierte en escritores, editores, traductores, agentes. Como afirma Deleuze, «[I]as formas sociales son los [sic.] integrales de las relaciones de poder» (2014: 148). Por lo tanto las letras A, Z, E, R y T también son una forma social y todo dispositivo es un dispositivo colectivo.

Para argumentar nuestro ‘no’ a la primera de las preguntas que hemos planteado, profundicemos en la idea de una secreta relación entre una sociedad estructurada en torno a un diagrama de campos —y por lo tanto en torno a *unos* campos— y el sujeto moderno. Podemos partir de una reveladora cita de Foucault:

[...] el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo dominan, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. (2002b: 32).

Si tomamos nuestra definición de campo, vemos cómo de pronto esa cita, que en su contexto original no dialoga con el sistema de Bourdieu, nos habla del encuentro entre un cuerpo sin órganos y un campo de potencialidades, encuentro del cual brota una actualización concreta en el dominio del saber. Es ahí, como ya hemos apuntado, en la actualización del cuerpo por los campos, en ese encuentro inenarrable y violento que hace que un cuerpo dado pase al plano del saber (en el encuentro, también, de lo visible y de lo enunciable) donde se da la subjetivación. Así, aunque en un primer momento podría parecer que el sujeto puede definirse a partir

de la composición de los distintos emplazamientos que toma en los diferentes campos, como la suma de los diversos agentes con los que «jugará» en cada uno de los campos, tal cosa es imposible debido a las zonas de indeterminación de las que antes hemos hablado. Este razonamiento es coherente con la idea antes citada de Deleuze según la que todo dispositivo es, en sus bordes, un dispositivo de subjetivación. Los campos, en tanto dispositivos, subjetivan, pero la actualización de un cuerpo en todos los campos de una sociedad no abarca el total de los procesos de subjetivación relacionados con dicho cuerpo. Por más que sean útiles, por más que la diagonal que atraviesa todos los campos componga una importantísima línea de fuerza –incluso, quizá, el eje principal– del sujeto moderno, no lo agotará. Así, la relación con esas zonas de indeterminación –a las que podríamos llamar el afuera de los campos– es, (junto a la condición problemática del poder, que trabaja constantemente lo real desde dentro) uno de los motores de cambio al interior de los campos.

Pero si ese eje de la subjetivación es una composición de agentes, hay que preguntarse qué dispositivos producen subjetivación dentro del campo. Como ya hemos apuntado, la noción de dispositivo es extremadamente versátil en lo que a los niveles de abstracción se refiere: la universidad, por ejemplo, es un dispositivo, pero también lo son el atril o simplemente la pared. Por supuesto, un atril o una pared no son, en su desnudez al nivel del poder, dispositivos, sino objetos producidos por un dispositivo. La pared, por tomar uno de los ejemplos que hemos dado, no es en sí un dispositivo, pero surge de un dispositivo-pared que reparte la luz, si abstraemos su acontecer concreto y lo ponemos en relación al diagrama del poder.

El hecho de que el campo sea un dispositivo no obsta para que otros elementos «contenidos» en él también lo sean. Podemos pensar –ya hemos puesto este ejemplo antes– en la firma en la portada de un libro, por ejemplo, como subdispositivo del dispositivo autorial que tanto se ha trabajado desde que Barthes publicara «La muerte del autor» en 1968. En nuestro marco de análisis, la firma es el dispositivo que liga a cierto agente del campo literario con un producto lingüístico determinado, con una toma de posición en dicho campo, pero a la vez lo emplaza dentro del campo legal para cobrar los dividendos de la obra en cuestión. Un dispositivo, por lo tanto, puede ser transversal a varios campos, y también atravesar el

afuera de los campos. Es por eso que al comienzo de este párrafo hemos entrecomillado el verbo 'contener', porque ningún dispositivo está contenido en otro. Por más que un dispositivo A pueda desempeñar una función que es parte de una función mayor de un dispositivo B, el dispositivo A siempre atravesará al B. Quizá cumpla su función en relación a otros dispositivos o tal vez no, pero sin ninguna duda cruzará por fuera del dispositivo B.

Si volvemos a imaginar los campos bajo la especie de una serie de planos paralelos superpuestos, podemos pensar en los dispositivos como agenciamientos verticales que reúnen singularidades contenidas en diversos campos y las trenzan, causando así efectos de poder / saber sobre lo que Bourdieu llama agentes. Los dispositivos, entonces, operan sobre los cuerpos y los subjetivan, pero a la vez definen la arquitectura del campo. La representación en este punto casi nos abandona: un dispositivo atraviesa multitud de campos, pero al mismo tiempo jamás se ciñe por su propia naturaleza a uno solo. El dispositivo es, por definición, relación entre campos; ésa es la ficción que debemos admitir, que ningún campo es realmente autónomo, que todos están plagados de agujeros de gusano que los conectan misteriosamente con los otros campos. Una representación tridimensional es, entonces, necesariamente insuficiente. Para hacer, al nivel del saber, un mapa más o menos preciso del diagrama de los campos al nivel del poder, tendríamos que considerar un sinnúmero de dimensiones. La estructura es difícil de imaginar porque los campos, que son dispositivos, están al mismo tiempo cruzados por infinidad de dispositivos menores que atraviesan a los propios campos. Hay zonas de indiscernibilidad y zonas de cruce, áreas donde los campos se tocan y se confunden. Este campo, que aquí parece inconmensurable a este otro, en realidad está atravesado por multitud de dispositivos que los cruzan a ambos, e incluso por positivities o por tensiones que simplemente no son actualizadas al nivel del saber. Es por eso que la homología es un fenómeno casi natural en nuestro sistema: los movimientos paralelos pasan por un punto común al nivel del poder.

Queda resuelto el problema del ingreso inaugural de un sujeto en un campo. Dado que nuestro caso de estudio tiene que ver con el ingreso de Borges al campo literario *español*, en especial el del cambio de siglo, más adelante discutire-

mos los movimientos que se dan de un campo a otro y la pertinencia –en el contexto de nuestro caso de estudio– de la noción de ‘campo nacional’ de Bourdieu.

Antes de concluir con el apartado dedicado a la *illusio* y a la relación entre sujeto y campo, desarrollemos en profundidad aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de *cuerpo* en la afirmación de que es en el encuentro entre el cuerpo y el campo donde se dan la actualización al reino del saber y la subjetivación. No es, como hemos señalado, un cuerpo ya territorializado, sino más bien lo que Deleuze denominaría un ‘cuerpo sin órganos’, es decir un cuerpo desorganizado, el cuerpo tomado como tierra y no como territorio. Podríamos afirmar que el cuerpo es el punto de encuentro de todos los agentes, lo que restaría si tomáramos la intersección de todos los procesos de subjetivación ligados por el dispositivo ‘nombre’ en los diferentes campos y le sustrajéramos la dimensión del saber. Hablamos de cuerpo, entonces, como inmanencia de las fuerzas y –en tanto no es posible pensar el plano del saber sin el del poder, y viceversa– como imposibilidad. Del mismo modo, el campo lo tomamos como dispositivo y por lo tanto como camino de actualización y como productor de visibilidades y enunciados. Si volvemos a la representación gráfica, podemos pensar el cuerpo y el campo como dos cajas negras en cuyo contacto –y esto restituiría en algún sentido la noción de campo a la original de campo electromagnético– se da la actualización, lo visible, lo enunciable y también la subjetivación.

* * * * *

Consideremos, por último, si la de ‘*illusio*’ es una noción que nos pueda resultar útil. A nivel teórico podríamos mantenerla como una forma molar que guía las fuerzas, una suerte de polo magnético, o como un mecanismo de gravedad de los campos, pero eso modificaría tanto el término, al despojarlo de todo subjetivismo, que preferimos obviarlo. Sin duda, para Bourdieu la ‘*illusio*’, así como el ‘*enjeux*’, eran nociones necesarias para explicar la participación en un campo; nuestro fundamento ontológico, sin embargo, muestra el hecho de que la participación en un campo

está íntimamente relacionada con el estatuto relacional de lo real. Zouravichbili lo sabrá expresar, una vez más, mejor que nosotros:

Establecer una relación entre las fuerzas y el sentido es una concepción muy nueva en filosofía, pues habitualmente se entiende la fuerza como la instancia muda por excelencia, estúpida y brutal: la fuerza no dice nada, ella golpea y se impone, nada más. Y toda la historia de la filosofía está atravesada por una preocupación a la que parece estar ligada la suerte misma de la filosofía: oponer de modo radical, sin compromiso posible, el logos a la violencia. (2004: 42-43).

Tomar, por lo tanto, el sujeto en su condición de generado y no de generador, tomarlo en su constitución microfísica al nivel del poder y buscar las regularidades que le dan forma en el saber, escapa de todo psicologismo. La *illusio*, concluimos, no es más que una línea de fuerza, una regularidad en la historia de los campos, y su estudio no tiene valor alguno para quien, como es nuestro caso, no pone en el centro de sus preocupaciones la pregunta por la relación entre el sujeto y el objeto.

6.1.2.7 *HABITUS*.

A pesar de que la noción de *habitus* es una de las claves del pensamiento de Bourdieu, y también de su enorme complejidad, una vez conocemos el resto de su teoría esta noción surge casi por sí sola, como si el resto de las herramientas del sistema dejaran un hueco para que el *habitus* pueda emerger. La mejor forma de definir el *habitus*, por lo tanto, será ponerlo en relación con el resto de las nociones del sistema de Bourdieu.

Visión cuasi-corporal del mundo que no implica representación alguna del cuerpo ni del mundo, y menos aún de su relación, inmanencia al mundo por donde el mundo impone su inminencia, cosas por hacer o decir, que dominan directamente el gesto o la palabra, el sentido práctico orienta unas «elecciones» que no son menos sistemáticas por no ser deliberadas, y que, sin estar ordenadas y organizadas en relación a un fin, no dejan por ello de poseer una especie de finalidad retrospectiva. Forma particularmente ejemplar del sentido práctico como ajuste anticipado a las exigencias de un campo, lo que el lenguaje deportivo llama el «sentido del juego» (como «sentido de la colocación», «arte de anticipar», etc.) da una idea suficientemente exacta del encuentro cuasi-milagroso entre el *habitus* y un campo, entre la historia incorporada y la historia objetivada, que hace posible la *anticipación* cuasi-perfecta del porvenir inscrito en todas las configuraciones concretas de un espacio de juego. Producto de la experiencia del juego, de las estructuras objetivas del espacio de juego por tanto, el sentido del juego es lo que hace que el juego tenga un sentido subjetivo, es decir, una significación y una razón de ser, pero

también una dirección, una orientación, un porvenir para aquellos que participan en él y que reconocen ahí de ese modo sus asuntos en juego [*enjeux*] (es la *illusio* en el sentido de *inversión/inmersión* [*investissement*] en el juego y en los asuntos en juego [*enjeux*], de *interés* por el juego, de adhesión a los presupuestos –*doxa*– del juego). Y también un sentido objetivo, ya que el sentido del porvenir probable proporcionado por el dominio práctico de las regularidades específicas constitutivas de la economía de un campo, es el principio de prácticas *sensatas*, es decir, ligadas por una relación inteligible a las condiciones de su realización, y también ligadas entre ellas, dotadas inmediatamente [...] de sentido y de razón de ser para cualquier individuo dotado del sentido del juego (de donde se deriva el efecto de validación consensual que funda la creencia colectiva en el juego y sus fetiches). (Bourdieu 1991: 113-14) [cursivas y corchetes en el original].

El *habitus*, entonces, tiene mucho que ver con la *illusio*. Podríamos definir – siempre sin abandonar el paradigma de Bourdieu– el *habitus* como el cruce entre la profunda interiorización de la *illusio* específica de un campo y la historia de un agente en dicho campo. Una parte de in-corporación de las reglas del juego y otra de memoria de los éxitos y los errores pasados. El *habitus* es de especial importancia a la hora de comprender cómo toman los agentes sus decisiones, cómo escogen sus jugadas de entre el espacio de los posibles. El *habitus* es, en palabras de Bourdieu,

el principio generador de estrategias que permite a los agentes habérselas con situaciones imprevistas continuamente cambiantes [...] un sistema de disposiciones duraderas y trasladables que, integrando experiencias pasadas funciona en todo momento como una matriz de percepciones, apreciaciones y acciones y hace posible la realización de tareas infinitamente diversificadas. (Bourdieu cit. en Bourdieu y Wacquant 2005: 45-46).

Tenemos, por lo tanto, una suerte de procesador por el que los agentes reciben información del campo y toman decisiones sobre las jugadas que deberían realizar: «una subjetividad socializada» (Bourdieu y Wacquant 2005: 186), aunque nunca podemos olvidar que «tiene parte ligada con lo impreciso y lo vago» (Bourdieu cit. en Bourdieu y Wacquant 2005: 52). En el cruce entre la historia de un agente en un campo y su conocimiento más o menos profundo de dicho campo hay vacíos de información que el investigador no puede llenar. En primer lugar, porque el salto que Bourdieu propone de individuo a agente a través de la *illusio* no es una mera transacción sino un abismo cualitativo. En segundo lugar, porque el despliegue de un ‘espacio de los posibles’ limita profundamente la cognoscibilidad del

procedimiento de la toma de decisiones de los agentes. Y en tercer lugar, y más importante, por las meras barreras epistemológicas que como seres humanos no podemos salvar –la primera, la enorme cantidad de información contenida en un campo–. Como sea, podemos obviar esta última, porque la imposibilidad es de orden categórico: desde los presupuestos de Bourdieu no podríamos predecir las jugadas ni aunque fuéramos el mismísimo diablo de Laplace. Así, aunque no podemos delimitar la capacidad de un agente para predecir estados de campo y tomar decisiones en función de los mismos, Bourdieu escribe que «en una situación de equilibrio *el espacio de las posiciones tiende a comandar el espacio de las tomas de posición*» (Bourdieu y Wacquant 2005: 160) [cursivas en el original], es decir, que en un estado de equilibrio sí podemos arriesgar ciertas predicciones y, en cualquier caso –y mucho más importante en lo que atañe a nuestro estudio– que las herramientas de Bourdieu –del mismo modo que (ya lo hemos visto) las nuestras– adquieren toda su utilidad real en los análisis *a posteriori*.

El *habitus*, por último, determina el talento que tendrá un agente a la hora de moverse de forma intuitiva por un campo. En el campo literario, por ejemplo, vale decir que el *habitus* es aquello que hace que tal o cual escritor sepa escoger tomas de posición que pueden ir desde ceder sus derechos de representación a tal o cual agente hasta saludar a un periodista o a otro en una fiesta o una reunión. Sería absurdo –sería no despegarse de la *illusio* constituyente– afirmar que un agente es un «interesado» por seguir su *habitus*, ya que su *habitus* es lo que le indica, en el fondo, cuál es la decisión correcta en un momento dado del campo, en una posición dada, con una disposición dada y con un espacio de los posibles concreto. Cuando el *habitus* se encuentra con el campo, entonces, es cuando se da una suerte de revelación profana en la que un agente se siente «como pez en el agua»:

Es porque este mundo me ha producido, porque ha producido las categorías de pensamiento que yo le aplico, que se me aparece como autoevidente. En la relación entre *habitus* y campo, la historia entra en relación consigo misma: una complicidad ontológica genuina, como sugirieron Heidegger y Merleau-Ponty, prevalece entre el agente (que no es un sujeto, una conciencia ni el mero ejecutante de un papel, el soporte de una estructura o actualización de una función) y el mundo social (que nunca es una mera "cosa", aun cuando deba ser construido como tal en la fase objetivista de la investigación).⁸² Esta relación de conocimiento práctico no es aquella que se da entre un sujeto y un objeto constituido como tal y percibido como problema. Siendo el *habitus* lo social encarnado, se encuentra "en casa" en el campo que habita, lo percibe dotado

de significado e interés inmediatos. El conocimiento práctico que obtiene puede ser descripto por analogía con la *phronesis* de Aristóteles o, mejor dicho, con la *orthédoxa* de la que habla Platón en *Menón*: así como la "opinión correcta" "cae justa" ["*right opinion*" "*falls right*"] en cierto sentido, sin saber cómo o por qué, la coincidencia entre disposiciones y posiciones, entre el "sentido del juego" y el juego, explica que el agente haga lo que "tiene que hacer" sin plantearlo explícitamente como una meta, por debajo del nivel del cálculo e incluso de la conciencia, por debajo del discurso y la representación. (Bourdieu y Wacquant 2005: 188-89) [cursivas y corchetes en el original].

6.1.2.8 *HABITUS*: REVISIÓN.

En un pasaje de su *Invitación*, Bourdieu y Wacquant afirman que el *habitus*

consiste en un conjunto de relaciones históricas "depositadas" dentro de los cuerpos de los individuos bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción (2005: 44).

De nuevo nos encontramos ante una forma implícita de subjetivismo que hace que conceptos como 'esquema mental' o 'percepción' resulten problemáticos: el *habitus* sería la incorporación inconsciente o mnemónica de la experiencia en uno o varios campos que orientaría al individuo en la toma de decisiones relativas a los juegos por el capital, y que sirve a Bourdieu para sortear la crítica según la que su paradigma describe un universo completamente guiado por el interés. El *habitus*, entonces, es una suerte de intuición de los campos, y en ese sentido es posible aplicarlo a una geología del campo literario: no una intuición pero sí una inercia, un índice de territorialización que va aumentando con la repetición hasta anquilosarse, estrechando los posibles caminos que puede tomar una posición concreta en el campo. El *habitus*, en fin, como una forma de magnetismo o de gravedad, como conjunto de caminos trazados dentro del campo.

Nos preguntamos ahora qué aporta el *habitus* a nuestra consideración del campo como dispositivo. Una primera respuesta sería que a la hora de considerar el *habitus* debemos tener en cuenta la variable temporal, es decir, al añadir el *habitus* a nuestra caja de herramientas admitimos que, sin esta noción, las predicciones que podemos hacer sobre el futuro de los estados de campo en un momento dado serán mucho menos exactas, ya que el *habitus* supone precisamente una sedimentación o

un conjunto de datos que nos permiten aventurar, dentro del espacio de caminos posibles que pueden tomarse en un estado de campo determinado, cuáles son más probables y cuáles menos. El *habitus*, entonces, es una forma de *inercia* que viene a repartir la densidad en la nube de las posibilidades estratégicas del campo.

Si esta noción nos interesa no es, sin embargo, por su poder predictivo (ya hemos declarado que nuestras herramientas de análisis no tienen la intención de predecir nada), sino porque –al mismo tiempo que nos permite distribuir un espacio de posibles según probabilidades– nos hace visualizar las regularidades que hacen que el campo sea estudiable y, de hecho, comprensible. Si para Bourdieu el *habitus* era una noción salvadora que venía a trazar un puente entre los mundos del sujeto y del objeto, para nosotros resulta también salvadora, pero por otro motivo. A pesar de que el campo ya supone una forma de segmentarización y de nivelación del reino del poder, aún sería una forma demasiado compleja como para que pudiéramos estudiarla, y tendríamos que limitarnos a desplegar ciertas definiciones que no conducirían más que a una mejor imagen mental de la idea de campo. Gracias al *habitus*, sin embargo, el campo puede ser estudiado en su temporalidad.

Pensemos en un agente definido por una posición en el campo, es decir por la posesión de ciertas cantidades de ciertos capitales dados, es decir –ya que el capital, en nuestro paradigma, es la cristalización de un diferencial de potencialidades– por un conjunto de jugadas posibles. Aunque nos es dado imaginar a dicho agente, el conjunto de estrategias que podría desplegar en un momento concreto sería enorme. Pongamos que es un autor literario. Lo primero en lo que pensamos, por supuesto, sería en que publicara un libro con tal o cual editorial. Lo imaginamos, por lo tanto, cabalgando una serie de dispositivos, como son el editorial o el autorial, es decir recorriendo un camino ya trazado. Pero también podríamos imaginarlo asesinando a otro escritor más famoso que él para después escribir, durante su estancia en la cárcel, el modo en que lo hizo. Podemos, de hecho, imaginar cualquier jugada que sea *posible*, por descabellada que aparezca ante nuestro sentido común. Es lícito que nos preguntemos por qué la primera estrategia que hemos considerado aparece ante nosotros como normal mientras que la segunda lo hace bajo la especie de lo sorprendente o incluso de lo insólito.

Antes de continuar, aclararemos brevemente que somos conscientes de que no hemos definido qué cosa sea un agente y que, de hecho, cuando hemos esbozado una solución a ese problema hemos insinuado que el agente será tomado en su condición de objeto del campo. Resolveremos este problema más adelante; por ahora pedimos al lector un salto de fe que nos permita utilizar el concepto sin haberlo definido, y aun con la conciencia de que puede parecer que tal cosa entraña una contradicción.

Continuemos. La primera respuesta que se nos viene a la cabeza, ahora que ya hemos establecido la mayor parte de nuestro marco metodológico, a la pregunta de por qué una publicación nos resulta más normal que un homicidio es: dado que los dispositivos no son sino tendencias prototípicas de integración, es obvio que el camino que más se transitará es el que, por decirlo de alguna manera, cruce por más dispositivos. Esta respuesta no sería válida, y no ya porque dejaría sin explicación el hecho de que un agente pueda tomar disposiciones estratégicas que no dependan de ningún dispositivo del campo (afirmación que valdría la pena debatir), sino por un motivo más simple: de un agente que históricamente ha tomado decisiones atípicas esperamos que típicamente tome ese tipo de decisiones, y por lo tanto para dicho agente el peso probabilístico no es el mismo que para otro cualquiera. Hay escritores –o al menos podemos imaginarlos– de los que esperamos antes que desaparezcan a alguien que que publiquen un libro.

El *habitus*, por lo tanto, representa una suerte de inercia que no toma sólo la fotografía fija de un campo sino que integra el siguiente movimiento del campo en una lógica que también abarca al presente y a los anteriores. Este concepto recorre positividad como una serpiente, es una especie de segunda derivada de los dispositivos, una relación de relaciones entre relaciones. Si la hegemonía era ya una segunda derivada de este tipo, el *habitus* es su equivalente, pero incluyendo la variable temporal. Es una línea de fuerza que atraviesa el tiempo y constituye la historia de los dispositivos y de las positivities. Es, precisamente, aquella parte que no está sujeta al azar en el modelo de las cadenas de Markov.

* * * * *

Lo anterior nos conduce a una conclusión sorprendente: a pesar que la noción de ‘*habitus*’ es útil, podemos prescindir de ella. Si lo pensamos detenidamente, para defender el valor de este concepto hemos tenido que utilizar la noción de agente en un sentido no constituido sino constituyente, es decir hemos caído de algún modo en el subjetivismo del que constantemente tratamos de zafarnos. Si este epígrafe no se ha reducido a una breve nota aclarando que no vamos a utilizar la noción de *habitus* es porque, de hecho, la herramienta va a aparecer en nuestro razonamiento analítico, si no como tal sí en su consideración de dimensión temporal que aporta una variable al análisis y lo facilita. Además, entendemos que la exclusión del *habitus*, que fue ideado por Bourdieu justo al límite de las posibilidades epistemológicas de su teoría, merecía una explicación más profunda.

Desde nuestro marco ontológico, un dispositivo es también la historia del propio dispositivo, una sedimentación histórica de sí mismo, la consecuencia inexorable de todos los movimientos de capitales de un campo que concernieron en su momento a dicho dispositivo. Tendríamos que hablar antes de un *habitus* de los dispositivos que de un *habitus* de los agentes. Si se nos permite referirnos a un concepto de un ámbito muy alejado del nuestro, una metáfora muy útil en este caso sería la de la *blockchain*, la espina dorsal del mundo de las criptodivisas. Podemos definir la *blockchain* como un registro de las transacciones que se han hecho con tal o cual moneda. La cantidad de *bitcoin* que atesora un usuario, ya que la moneda carece de materialidad, no es sino el resultado de todas las transacciones que el usuario ha hecho en la historia de la divisa. La *blockchain*, claro, debe ser pública. Su equivalente, en las formas de dinero tradicionales, supondría que hubiera un registro de todos los intercambios monetarios de la historia. Así, para saber cuánto dinero tiene una persona habría que acudir a dicho registro: empezó con nada, como cualquiera, después consiguió tanto de tal manera, después perdió esto, ganó lo otro, cobró algo, vendió otra cosa...

Si la metáfora es útil, sólo nos sirve hasta aquí. Hagámonos ahora la siguiente pregunta: ¿no es el dinero que tenemos cualquiera el resultado de todas las transacciones en las que hemos participado? Ya que es obvio que sí, ¿cuál es la

diferencia con la *blockchain*? Simplemente, que en nuestra realidad cotidiana las transferencias de capital no quedan registradas, y sin embargo eso no hace que sea menos cierto que el capital que alguien posee no es sino el resultado de la historia de las transacciones en las que ha participado. Si extrapolamos esta idea del dinero a todas las formas de capital, a nivel conceptual el *habitus* es del todo innecesario, porque el campo ya lleva inscrita su propia historia y no es otra cosa que el resultado de la misma, algo que se ajusta con exactitud a la imagen deleuziana del saber, del estrato como *aluvión*. Y si bien es cierto que su futuro está condicionado por su historia no lo es menos que la historia de un campo está implícita en cualquier foto fija de dicho campo, aunque no se pueda colegir unívocamente de ella. Así, hacer historia es siempre hacer historia del presente. De algún modo, el hecho mismo de que una posición esté definida por ciertas formas de capital ya restringe y distribuye en diferentes densidades de probabilidad la nube de jugadas de ese agente. El *habitus*, por lo tanto, en el nivel conceptual no es más que la pobrísima elevación de la voluntad constituida a voluntad constituyente, es decir un fantasma que apenas lo miramos con detenimiento se desvanece en el aire.

Sin duda, aunque finalmente no utilicemos la noción de ‘*habitus*’, quedará mucho de ella en nuestros análisis concretos. Si esto es así es precisamente porque para considerar que un estado fijo de un campo comprende la historia del campo hay que conocer cada detalle del estado fijo del campo, y eso nos está vedado; sólo podemos acceder a un estado de campo mediante actualizaciones, midiendo los movimientos macroscópicos que llegan hasta nosotros al nivel del saber. Anteriormente hemos afirmado que una imagen tridimensional no sirve para ilustrar la complejidad de los campos, y el *habitus* no viene sino a añadir una cuarta dimensión, el tiempo, que nos permitirá considerar el campo en su evolución y que, sin embargo, no es sino algo que utilizamos porque no podemos acceder al mismo de un modo mejor, porque no podemos modelar con exactitud los dispositivos que lo atraviesan.

Estas consideraciones sobre la noción de *habitus* nos llevan a hacernos una pregunta: ¿puede desplegarse en el campo una estrategia que no estuviera presupuesta por el estado previo del campo? Es decir: ¿puede un agente hacer algo del todo impredecible? Nuestra respuesta es: sin duda sí, siempre que ciñamos nuestro

universo de pensamiento al campo en el que tal estrategia sea desplegada. De hecho, dado que sólo podemos acceder a lo real en su conjunto, a objetos formados por dispositivos de poder / saber, lo impredecible es un elemento insoslayable en nuestro pensamiento, una idea que se desprende por sí sola³⁹. Pero aunque fuera posible hacer un mapa perfecto de lo real, en un estado de campo dado un agente puede hacer una jugada (utilizando la nomenclatura de Bourdieu) que creara una posición nueva en el campo y que por lo tanto fuera imprevisible si nos ceñimos a los dispositivos de dicho campo (no, claro, si tuviéramos el panorama total, ya que hemos mostrado cómo las nuevas posiciones se pueden crear, según Bourdieu, mediante homologías). Además, una toma de posición podría reunir lo que hasta entonces sólo habrían sido positividades en un dispositivo del todo nuevo, lo que también supondría una innovación imprevisible (en este caso porque no podíamos saber qué estaba ocurriendo al nivel del poder).

Esta cuestión merece que ahondemos algo más en ella. ¿Por qué el cambio dentro de los campos comporta siempre una parte de azar? En principio, podemos responder desde Deleuze, quien –como ya hemos desarrollado– afirmaría que las mutaciones en el diagrama, si bien se rigen por una parte de necesidad, también conllevan una parte de caos que él señalaba mediante el modelo probabilístico de las tiradas de Markov, que es un modelo de probabilidades semicondicionadas. Si hay una parte librada al azar en la mutación del diagrama y el campo es un dispositivo (y, por ende, tiene una estrecha relación con el diagrama, que es lo que se actualiza) aparece bajo la especie de lo evidente, casi de lo perogrullesco, que las mutaciones del campo necesariamente serán, en alguna medida, impredecibles.

La explicación resulta satisfactoria a nivel conceptual, pero desde un punto de vista analítico se torna insuficiente. Por una parte, porque en Deleuze la afirmación de que la evolución del diagrama es semiazarosa no está justificada, sino que aparece como colorario necesario de uno de los axiomas de su pensamiento: la irreductible singularidad del devenir. Nosotros, que estamos de acuerdo con ese axioma, entendemos que –por más tinta que se pueda dedicar a argumentar a favor o en

39 Podemos pensar, por ejemplo, en autores que se alejaron conscientemente de los dispositivos de la fama –a través, en cada caso, de estrategias particulares e impredecibles– como Héctor Libertella o Mario Bellatin.

contra de esa consideración— a la postre responde —como cualquier selección de axiomas— más a una necesidad ética o política que analítica, ya que la indeterminación de todo devenir no está sostenida sobre ningún otro concepto. Este problema, sin embargo, carece de pertinencia pensado desde el interior de la filosofía del propio Deleuze y podemos, por lo tanto, obviarlo aquí, ya es consistente con nuestra concepción de lo real. Sin embargo, cierta sensación de mistificación no termina de desaparecer. Se debe al hecho de que una explicación por los axiomas siempre parece carecer de algo más, si no de una fundamentación ulterior que sería absurdo demandarle, sí de un desarrollo de las consecuencias que esos axiomas tienen en la práctica analítica concreta.

Comencemos, por ejemplo, por considerar una vez más el caso de la creación, por parte de Baudelaire, de la nueva posición ‘editor de combate’. Si traducimos esos términos a nuestro sistema, dejaremos de lado el término «posición» y diremos que surge una nueva visibilidad y un nuevo enunciado: editor de combate. Ahora, ciertos cuerpos *son vistos y nombrados* editores de combate, cosa que antes era imposible. Ha habido, por lo tanto, un cambio en el diagrama y en el archivo que ha permitido que lo invisible se haga visible e incluso evidente. Cabe preguntarse si lo que ha cambiado ha sido el diagrama o el dispositivo que llamamos campo literario. Dado que este objeto al nivel del saber fue creado por homología, debemos entender que fue el diagrama lo que cambió, y que ese cambio ya había sido actualizado por otro campo en el objeto ‘galerista de combate’. Como ya hemos señalado, la homología, que en Bourdieu era una línea o un hilo, en nuestro paradigma, sin dejar de ser eso mismo al nivel del saber, también es un triángulo, ya que los dos extremos del hilo son, en realidad, actualizaciones de las mismas fuerzas al nivel del poder. *A posteriori*, entonces, podemos afirmar que no sólo no es raro que surgiera ese nuevo objeto en el campo literario, sino que era incluso evidente que ocurriría, que el gigantesco dispositivo llamado ‘campo literario’ no tardaría en rectificar la curva, en integrar las singularidades en un objeto análogo al del campo del arte pictórico.

Cuesta no poner a dialogar nuestro análisis con el que haría la maquinaria del sentido común, y en el que en cierto modo incurre Bourdieu. Estrictamente, en nuestro desarrollo Baudelaire carece de importancia; hemos sido capaces de expli-

car la creación de un nuevo objeto por parte de un campo sin recurrir a un sujeto generador. Pero si tuviéramos que responder a la pregunta sobre el papel de Baudelaire en todo ese proceso (pregunta que, repetimos, siempre vendrá desde fuera del sistema), habremos de reconocer que Baudelaire es también una visibilidad creada por el campo (y por dispositivos como el autorial, el onomástico, etcétera), y por lo tanto no tiene primacía sobre el objeto 'editor de combate'. En el momento en que las propias dinámicas geológicas del campo hacen posible ese enunciado, Baudelaire lo pronuncia; en el momento en que hacen posible esa visibilidad, Baudelaire la ve. Eso no convierte, por supuesto, a Baudelaire en ningún genio. Simplemente, desde las zonas del campo en las que se encuentra el objeto 'Baudelaire', el nuevo objeto 'escritor de combate' era, digamos, más fácil de ver. El campo, finalmente, también posee su geografía, sus colinas y sus valles, sus pertrechos y sus puestos de vigilancia, y por lo tanto produce, en su reparto del poder, las condiciones de posibilidad de lo que puede verse y decirse en su interior. Desarrollaremos todo esto en profundidad más adelante.

Vemos, entonces, cómo el ejemplo de Bourdieu se puede traducir a nuestro sistema sin grandes dificultades, e incluso cómo esta nueva forma de pensarlo nos dice más sobre el campo que lo que nos decía la teoría del sociólogo francés. Pero además de traducir el ejemplo que él da, podemos explicar nuevas formas de emergencia de los objetos de los campos. Volvemos a encontrarnos con la pregunta sobre el origen, que en Bourdieu no hallaba una solución satisfactoria: si la forma de crear nuevas posiciones es la homología, ¿cómo surgieron los primeros campos? En nuestro sistema este problema ni siquiera existe, porque otras formas de producir objetos en el campo son análogas a las formas de creación de los primeros objetos claramente definidos en los primeros campos. Expliquémonos. Si los campos son dispositivos, por más 'grandes' que sean y por más que estén constituidos por otros dispositivos y positividades, conceptualmente son actualizaciones prototípicas del poder en el saber, curvas y líneas de rectificación. Toman, por lo tanto, partículas o singularidades y las integran en el saber. Ahora, podemos hacernos una pregunta algo más compleja que la anterior: ¿cómo surgieron el par de objetos pintor de combate / galerista de combate en el campo pictórico?

Bourdieu probablemente respondería que habría surgido por homología con el campo de la lucha de clases, lo que no viene a ser sino un trasunto de la lógica base / superestructura que nos condena a un *regressus ad infinitum*. Nuestra respuesta no sólo es más consistente: también es más interesante. Si recordamos que el dispositivo siempre está en relación con una urgencia, podemos considerar que ciertas mutaciones en el reino del poder habrían arrancado singularidades antes integradas en otras positividades, y que el dispositivo del campo artístico habría retomado esas singularidades, quién sabe si trenzándolas con otras singularidades libres, y las habría actualizado en el par de objetos ‘pintor de combate’ y ‘galerista de combate’. El campo, como ya hemos establecido, no puede hacer calco del poder, pero en tanto dispositivo tiene una tendencia rectificadora que lo lleva a capturar las singularidades que quedan libres, a responder a cualquier urgencia.

Así, comprobamos que una nueva ‘posición’ de campo (lo que en nuestro sistema sería un objeto: enunciado y / o visibilidad) puede surgir no sólo por homología, sino también por integración de lo que se desintegró o de lo que nunca estuvo integrado, como sin duda ocurrió en el momento de emergencia de los primeros campos. En esta lógica, el *habitus* pierde su utilidad en nuestra caja de herramientas. Si bien es cierto que existen ciertas inercias en las fuerzas (que son precisamente la parte determinista en las tiradas de Markov que modifican el diagrama), la propia historia de los dispositivos, en tanto aluvión, ya contempla la continuidad de ciertas formas de rectificación que suponen inercias de las actualizaciones saber / poder.

No utilizaremos, por lo tanto, el concepto de *habitus*. La existencia de un *habitus* supone necesariamente la de un sujeto que toma decisiones dentro del campo y, a pesar de que tal cosa podría merecer ser tenida en cuenta al nivel del saber, cuando añadimos la dimensión del poder debemos afirmar que es más bien el campo el que toma las decisiones y los sujetos sólo existen como fenómenos emergentes, objetos sin preeminencia ontológica sobre ningún otro. El *habitus* se desvanece, por lo tanto, y deja tras de sí algo, un imperativo analítico: ya que no somos capaces de hacer un mapa de un dispositivo (porque los mapas caen del lado del saber y el dispositivo sólo tiene sentido en el interregno saber / poder), nos vemos abocados a considerar la dimensión temporal en nuestro análisis. Esto podría ser útil si qui-

siéramos hacer historia de los campos o predicciones sobre ellos; lo que deseamos hacer, sin embargo, es comprender los corrimientos de capitales en un campo, es decir hacer historia de los campos pero a través de brevísimos diferenciales que constituirán hitos en esa supuesta historia del campo. Así, el *habitus* se convierte en nuestro paradigma en la consideración de un antes y un después de los intercambios de capital que, si lo pensamos detenidamente, ya estaba supuesto por la propia naturaleza que en nuestro marco tiene el capital, por su naturaleza de intercambio siempre pasado y sus propiedades (similares, como ya señaláramos, a las del acontecimiento deleuziano). Ya que no nos es dado aprehender el acontecimiento, el *habitus* (o sus ruinas) será la herramienta que nos ayudará a tomarlo en tanto diferencia de potenciales que se resuelve en un instante infinitesimal para volver a ser capturado, siempre una y otra vez, en la eterna batalla de los campos específicos.

6.1.2.9 POSICIONES Y DISPOSICIONES: LA LUCHA POR EL CAPITAL.

En un esfuerzo de síntesis, Bourdieu escribe que cualquier movimiento que cualquier agente pueda hacer en cualquier campo estará orientado en una de dos direcciones: hacia la «preservación de la distribución de capital o hacia la subversión de dicha distribución» (Bourdieu y Wacquant 2005: 165). Este sencillo esquema es el resumen de un sinnúmero de posibles operaciones. A la hora de preservar la distribución del capital, por ejemplo, un agente puede cambiar su posición para favorecer a alguien que guarde una homología con él en otro campo, o podría cambiar buena parte de su capital por capitales específicos de otro tipo, con la esperanza de que éstos se revaloricen. Para dar cuenta de todas las posibles jugadas, Bourdieu se sirve de tres herramientas, dos que ya hemos nombrado (la *illusio* y el *habitus*) y una, crucial, que definiremos a continuación: las posiciones.

El título del capítulo de *Las reglas del arte* en el que Bourdieu trata con mayor profundidad todo lo referido a las posiciones es «Posición, disposición y toma de posición» (cf. 1995: 342-47). Desconocemos si es por una mala traducción o por un descuido del autor, pero la palabra «disposición» no aparece ni una vez en todo el capítulo, y cuando lo hace en otras páginas del libro o en otras obras de Bourdieu siempre funciona como sinónimo de toma de posición. Dejemos de

lado, entonces, el término disposición y veamos cómo se definen los otros dos conceptos.

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones: por ejemplo, la que corresponde a un género como la novela o a una subcategoría como la novela mundana o, desde otro punto de vista, la que identifica una revista, un salón o un cenáculo como los lugares de reunión de un grupo de productores. Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones [...]. (Bourdieu 1995: 342).

Bourdieu utiliza la palabra «posición» para referirse indistintamente a la novela, a una revista o a un salón literario. Esta aparente transversalidad conceptual, originada, como ya hemos visto, en cierta errancia entre un marco ontológico clásico y uno relacional, será aclarada en el siguiente epígrafe. Ya hemos señalado cómo algunas definiciones de Bourdieu se tensan en su propio plano de pensamiento. El concepto de posición, por ejemplo, debe escindirse en dos: por una parte, sí, la posición, pero por otra algo que podemos definir muy bien con esa palabra que Bourdieu dejara vacía de forma casi providencial: la disposición.

Esto, que sería confuso si para este trabajo mantuviéramos en su totalidad todo el paradigma de Bourdieu, aquí no tiene mucha importancia, ya que en realidad vamos a reformular ambos términos más adelante. Por ahora, sirvámonos de un ejemplo para explicar esta escisión conceptual. En el campo literario, ser novelista constituiría una disposición. Sin embargo, ser novelista en la Francia del siglo XIX significa que la disposición de novelista está adherida con fuerza a una posición concreta, que implica, por ejemplo, una oposición contra los poetas. La posición, por lo tanto, tiene que ver con una forma de relación. Al mismo tiempo, ser novelista implicaba estar en una posición dominante en el campo literario (en su homología con el campo del poder). Para nosotros, toda disposición parte de una homología, mientras que las posiciones sólo son cristalizaciones concretas de una serie de disposiciones en un estado de campo. La disposición de novelista en el campo literario argentino actual, por ejemplo, está anclada a unas posiciones completamente diferentes de las de la Francia del XIX. Así, la posición se definiría en términos relacionales (dominación, alianza, oposición...), mientras que

una disposición se define más bien por una palabra que se mantiene estática mientras las posiciones a las que está anclada varían en los diferentes campos. Esta forma de considerar las posiciones y las disposiciones está fuertemente arraigada en una ontología clásica en la que conceptos como ‘proposición’ o ‘frase’ son más operativos que el de enunciado. Es por eso que da la impresión de que existe algo llamado disposición que permanece en el tiempo aislado de las posiciones con las que se relaciona. En nuestro sistema, como ya hemos desarrollado al dar el ejemplo del *outsider*, no podemos hablar del mismo enunciado que cambia, sino que para distintos diagramas tendremos diferentes enunciados. En el campo francés del XIX, podemos decir, «escritor» es una palabra muy diferente a la palabra «escritor» en el campo argentino del XXI. Podemos recordar aquel providencial chiste borgiano según el que el pasaje «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir» (1998: 449), contenido en el *Quijote*, es profundamente diferente del pasaje «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir» (1998: 449). No afirmaremos que Borges estuviera hablando en «Pierre Menard» del enunciado foucaultiano, claro, pero lo cierto es que su ejemplo es perfecto para ilustrar este punto.

En cuanto a la noción de ‘toma de posición’ en Bourdieu, la podemos definir en su acepción de variación en las posiciones; sería un sinónimo de lo que Bourdieu llama una ‘jugada’. En nuestra lengua, de hecho, jugada es superior, ya que la expresión «toma de posición» parece referirse en castellano a un estado; no expresa la acción de tomar con tanta fuerza como –en francés– «*prise de position*».

El campo de posiciones es metodológicamente inseparable de los campos de posturas o tomas de posición (*prises de position*), es decir, del sistema estructurado de prácticas y expresiones de los agentes. Ambos espacios, el de las posiciones objetivas y el de las posturas, deben analizarse juntos y ser tratados como «dos traducciones de la misma frase», al decir de Spinoza. No deja de ser cierto, sin embargo, que en una situación de equilibrio *el espacio de las posiciones tiende a comandar el espacio de las tomas de posición*. Las revoluciones artísticas, por ejemplo, son resultado de transformaciones de las relaciones de poder constitutivas del espacio de las posiciones artísticas que a su vez se han hecho posibles mediante el encuentro de las intenciones subversivas de una fracción de los productores con las expectativas de una fracción del público, y por ende mediante una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder (Bourdieu 1987i). Y lo

que es verdad para el campo artístico se aplica a otros campos: uno puede observar la misma concordancia entre posiciones dentro del campo académico en las vísperas de Mayo del 68 y las posturas políticas adoptadas por diversos protagonistas de esos acontecimientos, como lo muestran en *Homo academicus*, o entre la posición objetiva de los bancos en el campo económico y las estrategias de propaganda y gestión personal que despliegan. (Bourdieu y Wacquant 2005: 160) [cursivas en el original].

Continuando con el ejemplo anterior, entonces, consideremos desde Bourdieu la jugada que consistiría en que un novelista publicara un libro de poemas. Aunque la disposición –novelista– sea idéntica para el escritor francés del XIX y el argentino del XXI, la variación en las posiciones hace que una jugada aparentemente idéntica en realidad sea profundamente distinta en cada caso, ya que producirá cambios en la tectónica del campo (en fin: constituirá un *vector* –una variación en las posiciones–) radicalmente diferentes en cada uno de los casos propuestos. Se comprende así, por dar un ejemplo simplísimo, por qué publicar caligramas era un acto revolucionario para Apollinaire, mientras que hoy –más allá de las posibles reivindicaciones antimercantiles que dicha jugada pueda tener– entra dentro de la más perfecta normalidad en el campo literario: a pesar de que las disposiciones se han mantenido idénticas, las posiciones han cambiado de forma radical.

Las jugadas son, en Bourdieu, las variaciones de posiciones que –cruzadas con ciertas disposiciones y ciertos *habitus*– definen las luchas en los campos específicos. Un agente dado, con una posición y una disposición dadas, escogerá una jugada de entre el espacio de los posibles (en función de su *habitus*) y la ejecutará, transformando sus capitales –sus «pilas de fichas»– y quizá también cambiando su posición e incluso su disposición.

Hemos hablado del espacio de los posibles. Lejos de ser una licencia que nos tomamos, el concepto aparece en Bourdieu:

La relación entre las posiciones y las tomas de posición nada tiene que ver con un relación mecánica. Entre unas y otras se interpone, en cierto modo, el espacio de los posibles, es decir el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de un *habitus* determinado, es decir como un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas «por hacer», «movimientos» por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por «superar», etc. (Bourdieu 1995: 347-48).

Hemos definido las nociones de posición, disposición y jugada en Bourdieu. Cerramos este epígrafe con una cita que nos recordará que todas estas definiciones sólo tienen sentido en el interior de un sistema en el que se entiende que existe una lucha permanente en los campos, una lucha basada en las asimetrías en la distribución de las diferentes formas de capital y en la homología que existe entre todo campo y el campo del poder o de la lucha de clases.

El campo literario (etc.) es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un «sistema» de oposiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de ese sistema es la propia lucha. (Bourdieu y Wacquant 2005: 344-45).

6.1.2.10 POSICIONES Y DISPOSICIONES: REVISIÓN.

A esta altura de nuestra reformulación no será necesario que nos extendamos demasiado para determinar cómo entenderemos desde nuestro paradigma las nociones de posición, toma de posición (jugada) y disposición.

En primer lugar, lo que hemos denominado posición (que, recordemos, sería una cara de la moneda de lo que Bourdieu llamaba posición, pero que nos parece lícito tomar por separado) sería (sin problematizar aún del todo la noción de agente ni la idea de que pueda poseer capitales) simplemente la cantidad de capital que «posee» un agente en un campo dado. A pesar de que Bourdieu tuviera una intuición similar al afirmar que «[e]n cada momento, es el estado de las relaciones de fuerza entre los jugadores lo que define la estructura del campo» (Bourdieu y Wacquant 2005: 153), en realidad nuestra definición es drásticamente diferente de la suya. Para Bourdieu, por ejemplo, una posición no queda determinada sólo por la posesión de ciertas formas de capital, sino que se necesitaría también agregar lo que aquí hemos llamado ‘disposición’. Aunque se podría aducir que en Bourdieu ambas palabras van agrupadas en la misma noción, tal cosa no resuelve nada, porque la posición (en términos de Bourdieu) ‘novelista de éxito’ no define de forma

unívoca a un agente: puede haber varios novelistas de éxito. Para resolver este problema, que una vez más echa raíces en el subjetivismo, el francés acude a nociones como «capital incorporado» (cf. Bourdieu 1991: 92-93), que hemos preferido no comentar en este trabajo debido a que, una vez se arroja luz sobre lo que aquí venimos llamando ‘grietas’ del paradigma, ésta y otras nociones dejan de ser viables a nivel sistemático.

En nuestro marco la noción de posición no aparece en modo alguno ligada a la de agente. Recurrimos a una definición anterior, según la que el campo se hace ver siempre en la intersección con un cuerpo que lo modifica y que al tiempo es modificado por él. Pero el campo, en tanto dispositivo, es lo que toma las posiciones (que al nivel del poder se pueden definir por diferencias de potencial, por desequilibrios de fuerzas) y las integra al nivel del saber (donde aparecen como especies de capital). Será esta identidad total entre capital y posición lo que nos permitirá, precisamente, cartografiar el campo literario sin necesidad de acudir a la geografía ni a complejos esquemas poco sistematizados. Desarrollaremos esto más adelante, cuando propongamos un álgebra para el campo literario, pero ya podemos dar un ejemplo. Si imaginamos un campo de dos dimensiones (el capital monetario y el capital artístico, por ejemplo) ésta sería su imagen cartesiana:

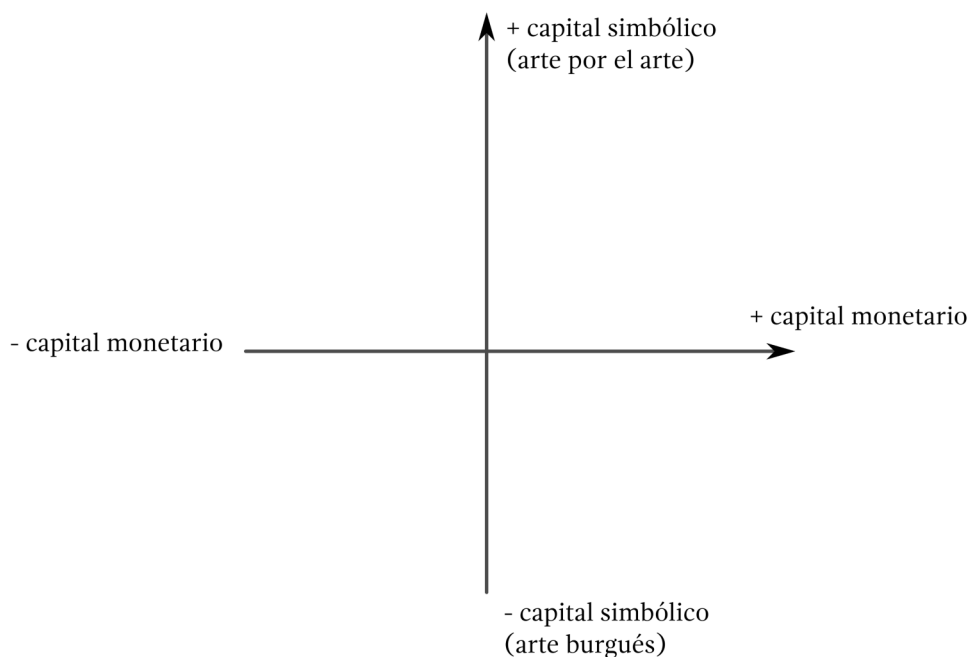


Ilustración 2: campo bidimensional.

La imagen superior sería indescifrable si nos ciñéramos al paradigma de Bourdieu⁴⁰, ya que las disposiciones son cualitativamente diversas entre sí (un novelista no es lo contrario de un poeta); además, para Bourdieu también son posiciones ubicaciones físicas como un salón literario. Este afán cartográfico del francés aparece en relación de interdependencia con su necesidad de pensar el campo a través de los agentes: la necesidad de imponer el mapa del campo sobre el mapa de París no es otra cosa que la necesidad de ubicar a cada agente en el 'lugar' correcto. En nuestro caso, sin embargo, los agentes son lo que el campo hace ver, es decir no *están* en posiciones sino que en cierto sentido *son* las posiciones mismas o, más bien, son *producidos* por ellas, ya que es el dispositivo en tanto máquina de integración del poder en el saber el que *hace ver* los agentes, que no son sino fenómenos emergentes de las jugadas. Esta idea, que simplifica enormemente algo tan complejo como puede ser un ser humano, al mismo tiempo nos permite comprender la línea de fuerza principal de una subjetividad como suma de todas las tomas de posición de

⁴⁰ Sin embargo, realizará mapas similares a éste en *Las reglas del arte*. Como después veremos, tales mapas conllevan ciertos problemas derivados de su concepción de la 'posición'.

todos los campos que están ligadas por un dispositivo inter-campo concreto, como por ejemplo el DNI o, mucho más fuerte, el nombre propio. Así, el agente, para un diagrama concreto o una formación histórica concreta no se puede entender sino como una enorme red de relaciones inter-campo (que al mismo tiempo pasan por espacios no territorializados por campos) atadas (de hecho: *sujetas*) por líneas de fuerza que toman la forma de dispositivos. El sujeto aparece entonces en toda su naturaleza relacional, ya que en un solo campo no se puede dar el sujeto, ni siquiera los procesos de subjetivación, que siempre exceden al propio campo, por más que lo atraviesen. La subjetivación, de hecho, nunca puede darse mediante un solo dispositivo, ya que todo dispositivo está en relación con otros. Es por eso que la subjetivación siempre aparece –como la radiación de Hawking con los agujeros negros– al borde de los dispositivos.

Así, una posición se puede entender como completamente determinada por las coordenadas derivadas de varios capitales, autónomos y heterónomos. Siempre que no olvidemos que los capitales son cristalizaciones de diferencias de potencial seremos conscientes de que la ‘posesión’ de un capital es una idea paradójica, la expresión problemática de una inestabilidad irreconciliable, la fotografía aparentemente fija que siempre es fotografía en movimiento. Toda posición es, en este sentido, una toma de posición, el hemistiquio entre una jugada que ya se ha hecho y otra que está por hacerse.

Abordemos a continuación –ya que la reflexión nos ha traído hasta este punto– la noción de ‘toma de posición’ o ‘jugada’. Según nuestro planteamiento una jugada no sería otra cosa que un corrimiento de capitales, es decir, siguiendo con el ejemplo anterior, un vector:

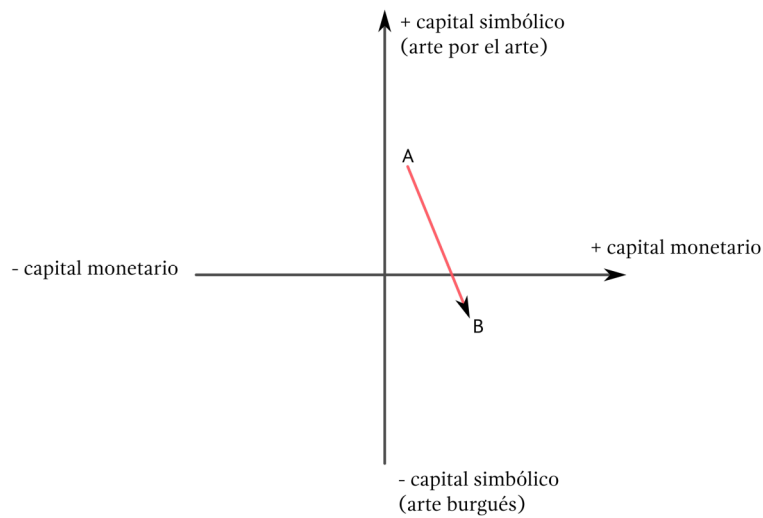


Ilustración 3: jugada.

Para quien no esté familiarizado con la representación algebraica esta imagen habrá de disparar de inmediato una duda. Incluso aceptando que las posiciones sean tomadas en su inestabilidad constituyente... ¿quién es el que se desplaza entre esas dos posiciones? ¿No es, necesariamente, un agente? Y si la respuesta es sí: ¿no implica eso una primacía del agente, no implica caer en la problemática que venimos señalando?

La respuesta a esas preguntas es doble. La primera es de tipo matemático: los vectores no representan movimientos sino que son abstracciones de variaciones (vectores libres) que sólo darán cuenta de un cambio una vez se apliquen a un punto de un espacio en particular (vectores fijos). Como sucedía con el ejemplo del águila y la roca, una jugada se representa precisamente como lo que es: la resolución de una diferencia de potenciales. Pero es cierto que en la imagen de arriba –y en todo nuestro paradigma analítico– aplicamos estos vectores sobre espacios vectoriales completos de n dimensiones. Esto habrá de recordar a las definiciones que ya diéramos de ‘fuerza’ y de ‘violencia’. En efecto, la fuerza es pura relación (vector libre), pero la violencia es la relación de la fuerza con la cosa (vector fijo), es decir la relación aplicada a algo y por lo tanto productiva al nivel del saber.

La segunda cara de nuestra solución pasa por aceptar que las jugadas se pueden expresar a partir de los agentes, pero aclarando que los agentes no son los sujetos de tal o cual jugada sino que dichos agentes están tomados en las jugadas, es decir que emergen al nivel del saber en las resoluciones que suponen las jugadas. Si comprendemos esto, la pregunta ¿quién hace la jugada?, que desde Bourdieu no tiene respuesta o tiene una respuesta anclada en una ontología clásica, aquí aparece inmediatamente como inoportuna, como incapaz de arraigar en este suelo. La jugada no es ejecutada por un ‘quién’ sino que *se hace*, es decir: siempre se conjuga en estilo indirecto libre, una forma lingüística que Deleuze concebía

no ya como un mixto empírico de directo e indirecto que supondría sujetos pre-constituidos, sino como una enunciación originariamente plural donde se «complícan» voces distintas aunque indiscernibles, una enunciación impersonal que preside la diferenciación de los sujetos [...]. (Zourabichvili 2004: 159).

La jugada, al hacerse, hace al agente, que no es sino un objeto del campo. Así, cuando una jugada *se hace*, reubica en el espacio vectorial no sólo al jugador que desde nuestro sentido común diríamos que la ejecuta sino (y en la misma medida) a todos los que intervienen en el campo. Y ese *todos* no comprende, por supuesto, sólo todos los jugadores sino también todos los objetos que están en juego en ese campo: en nuestro paradigma no hay una preeminencia de una editorial o de una forma de publicación (tapa dura, tapa blanda, cartoné...) sobre un autor, que no es sino otra actualización mediada por un sinnúmero de dispositivos. Con todo, es obvio que hay objetos que en el campo cobran más importancia que otros, objetos con más gravedad específica en la lógica del campo: son los que surgen de interacciones que, al nivel del poder, producen más cambios en el plano de inmanencia que es integrado por el campo. Así, no hay agentes más *poderosos*, sólo objetos tomados con más fuerza en las dinámicas del campo, y que por lo tanto al nivel del saber, una vez abandonan el campo, se ven despojados del poder del que supuestamente están investidos. Son los que *poseen* (no volveremos a subrayar este término, que en adelante deberá comprenderse siempre en su radical imposibilidad) más capital, es decir –dado que el capital es diferencial de fuerzas encarnado– aquellos cuyas tensiones en el campo están por resolverse con mayor ímpetu.

Del mismo modo en que algunos objetos están tomados con más fuerza que otros por un campo específico, algunos dispositivos están más engranados en unos campos que en otros. Cabe preguntarse, entonces, cuáles son esos dispositivos que tienen preeminencia en un campo, es decir que están tomados con más fuerza por el campo, más inmiscuidos en el juego. Son, precisamente, las disposiciones. Si la palabra agente, que nos sirve para designar autores o editores, no se refiere con exactitud a una forma de encuadernación o de rotulado, o a los salones literarios, la palabra disposición sí. No es casual que sea tan cercana etimológicamente a dispositivo, ya que todas las disposiciones son dispositivos, aunque dispositivos con un alto grado de territorialización y, sobre todo, ligados con fuerza a uno o varios campos específicos. Así, a pesar de que una ‘pared’ –tomada en su condición de integradora del poder en el saber y por lo tanto de repartidora de la luz– es un dispositivo, no la consideraremos como disposición del campo literario por dos razones. La primera, porque intuimos que la desaparición del dispositivo ‘pared’ no tendría grandes repercusiones en el campo literario, o las tendría pero no serían específicas, es decir las tendría en la medida en que las tuviera en otros campos. La segunda, que en realidad es la misma, es que el dispositivo ‘pared’ no está ligado con fuerza al campo literario, no como lo están otros dispositivos a los que llamaremos disposiciones. Podemos poner numerosos ejemplos de disposiciones: autorial, genérica, editorial, de derechos intelectuales... Para que un dispositivo sea considerado como disposición, entonces, debe guardar una estrecha relación con un campo dado. No es condición de la disposición, por supuesto, estar ligada *en exclusiva* a un campo específico y, de hecho –como ya hemos apuntado al afirmar que todos los campos son dispositivos de integración de un mismo diagrama– jamás podrá existir únicamente en un solo campo; siempre estará en relación con otros dispositivos exógenos.

Ha llegado el momento de abordar un apunte terminológico que venimos postergando desde hace varios epígrafes, y que concierne al concepto de dispositivo. Como Foucault ya señalara respecto al enunciado, las letras A, Z, E, R y T no conforman necesariamente un enunciado, sólo lo hacen si aparecen en ciertas condiciones. Del mismo modo, cuando hablamos de un dispositivo, pongamos el

editorial, no estamos hablando de *una* editorial sino del dispositivo editorial⁴¹. Nuestra lengua, contra cuyas trampas ya advertía Bourdieu, nos traiciona una vez más. Estas trampas son especialmente peligrosas en relación a un dispositivo tan complejo como el autorial. El autor, sin duda, es un dispositivo, es una máquina de integración de cuerpos en autores, es lo que hace ver a Borges o a García Márquez como autores, pero Borges y García Márquez no son, en ningún caso, dispositivos, sino objetos, enunciados y visibilidades complejísima, sin embargo, porque están constituidos no por un solo dispositivo sino por una enorme red de los mismos. Podríamos incluso hablar del dispositivo que produce a García Márquez, que sería la resultante de las acciones de actualización de miles de dispositivos, pero esta forma de nominalismo es inútil para el análisis, y además conculca el interés que presenta el dispositivo, que pasa, precisamente, por ser un concepto abstracto. Los campos, sin embargo, son una buena forma de aproximación, en tanto el campo literario hace *ver* y *decir* al objeto García Márquez a través de una enorme red de disposiciones, dispositivos y positividades que, aunque inabarcables, muestran ciertas regularidades. Así, en este texto se podrán encontrar aparentes paradojas que no son, sin embargo, descuidos sino problemas lingüísticos. Si bien en algunos casos es claro (por ejemplo, el dispositivo matrimonial, en relación a un diagrama concreto, produce maridos y mujeres (en relación a otros diagramas: maridos y maridos, mujeres y mujeres, etc.)), en otros las palabras se confunden. Habremos de ser especialmente cautelosos cuando tratemos de definir, dentro de nuestra teoría, en qué consiste una reapropiación.

Ahora que hemos desplazado la noción que en Bourdieu era la de agente, que pasa a ser un objeto más, cabe que nos hagamos una importante pregunta. Si la palabra 'agente' ha quedado vaciada de contenido: ¿nos interesa volver a llenarla o la dejaremos de lado por inútil?

Si recordamos la vinculación entre el auge del capitalismo y el surgimiento del sujeto moderno que elaborábamos desde una perspectiva histórica al principio de este marco teórico (y que aparecía de forma especialmente nítida en un pasaje de Juan Carlos Rodríguez (Rodríguez 1996: 162-63)), no sorprenderá que ahora

41 Ana Gallego Cuiñas ha analizado la circulación literaria en el Cono Sur partiendo de la concepción de las editoriales como dispositivos «de tasación del valor» (cf. 2018b: 8).

que despleguemos nuestras herramientas hallemos también esta relación desde un punto de vista analítico. Ya hemos establecido que un agente no es sino la resultante de una serie de disposiciones, dispositivos y positividades, pero vale la pena que nos preguntemos qué particularidades tiene este objeto, y si vale la pena definir una noción sólo para él. Desde nuestro paradigma analítico, la única forma válida de definir el agente es como aquello producido por los dispositivos del campo específico que, en su relación con otros dispositivos, es capaz, según las reglas desplegadas por el campo, de poseer capital monetario. Podemos definir, entonces, al agente como aquel objeto atravesado por una enorme red de dispositivos (desde la propiedad privada hasta la banca, pasando por la del propio dinero), sin aceptar por ello, por supuesto, que desde nuestra propia lógica sea posible poseer ninguna forma de capital, sino considerando que en el campo existe ese enunciado, y por lo tanto se le confiere el estatuto de lo real. El agente se define por las reglas intrínsecas de los campos. Así, es lógico que el capital monetario sea el único que cruza por todos los campos, territorio de juego de los agentes. En este sentido, la espina dorsal que atraviesa todos los campos y nos permite hablar de agentes es, precisamente, el dinero. Si tenemos en cuenta que todo dispositivo es una forma de conservación o de rectificación, podemos intuir la enorme importancia del dinero no sólo en nuestro sistema, sino en todo el desarrollo y la conservación de la modernidad: ¿cuánta fuerza, cuánta violencia es necesaria para conservar una columna que atraviesa a cualquier campo que podamos imaginar? Cuando en un campo sucede un intercambio de capitales, una variación en el reparto de las potencialidades (y, por lo tanto, de los posibles) importa más cada extremo de ese intercambio que el intercambio en sí. Otra forma de decir lo mismo: en el enunciado «yo gasto» importa más el ‘yo’ que se afirma gastando que aquello que pueda gastar.

Dada esta centralidad del capital monetario, no es raro que hallemos en el dinero un eje privilegiado mediante el que sortear la aparente diferencia de naturaleza que existe entre el libro y el mundo. Como señala Gallego Cuiñas, allí donde se «cuenta el dinero» surge un lugar privilegiado desde el que leer la relación entre literatura y mundo.

Temas, metáforas, tropos, teorías económicas y relaciones de intercambio proliferan en la historia de la literatura, y su estudio ha llamado la atención de críticos y teóricos hasta estructurar una «crítica literaria económica» (véase Woodmansee y Osteen, 1999) que se encarga de abordar estos asuntos y contarlos desde distintos puntos de vista. (2014b: 40).

En el epígrafe 6.1.2.8, cuando nos preguntábamos cómo se distribuían las densidades en la nube de jugadas posibles, afirmábamos lo siguiente: «dado que los dispositivos no son sino tendencias prototípicas de integración, es obvio que el camino que más se transitará es el que, por decirlo de alguna manera, cruce por más dispositivos», y después hemos reflexionado sobre la idea de que un dispositivo contiene su propia historia. Ahora podemos afinar ese razonamiento: dado que en realidad el campo está poblado de dispositivos, es mejor afirmar que el espacio de los posibles se distribuye probabilísticamente según las *disposiciones*, según su cantidad y su índice de efectuación. Ahora ya no necesitamos imaginar a un autor que hace algo, sino que podemos pensar en algo que se efectúa a través del dispositivo autorial, que es una disposición tan fuerte en el campo literario que tiende a intervenir en muchas de las jugadas que en él se hacen, y es precisamente en ese cruce donde se da ese objeto que llamamos autor.

Terminaremos este apartado con una definición que, a pesar de su brevedad, carga con todo el bagaje conceptual que venimos definiendo. Daremos ahora esta sentencia de apenas una línea y la desarrollaremos más adelante. Con lo expuesto hasta ahora, en cualquier caso, ya revela todo su sentido: «la posición determina las posibles tomas de posición cuya probabilidad se distribuye por su relación con unas disposiciones determinadas. En la efectuación de esas disposiciones se producen los objetos más ligados al campo».

6.1.2.11 RECAPITULACIÓN Y REFORMULACIÓN.

Cerraremos nuestro marco teórico recapitulando todas las nociones que hemos expuesto hasta ahora, es decir reformulando el aparato conceptual de Bourdieu y al mismo tiempo añadiendo cierto rigor a nuestras propias definiciones, ya que, como señaláramos, las herramientas de nuestra caja deberían, de ser esto posible, presentarse todas de una sola vez. Ahora que las hemos desarrollado de forma sucesiva lo

podemos hacer de forma simultánea, acudiendo, a la hora de definir un concepto, a otros conceptos de nuestro propio sistema.

Pero antes de abordar esa tarea casi lexicográfica nos parece interesante proponer una imagen mental que pueda explicar de forma sencilla todo o casi todo lo hasta ahora expuesto. Si bien esta imagen no ha sido concebida para utilizarse como un modelo riguroso, sí resultará de ayuda a la hora de referirnos a ciertos conceptos cuyo nivel de abstracción es demasiado bajo como para, precisamente, *imaginarlos* (en el sentido más literal del término: para ponerlos en imagen). Propondremos ahora someramente nuestra metáfora y la iremos aplicando a cada uno de los conceptos que definamos.

En nuestra imagen mental hay, literalmente, un campo. Podemos imaginarlo poblado de árboles y colinas o podemos imaginarlo como una suerte de modelo tridimensional en el que hay polígonos y pendientes; eso no importa. Este campo, sin embargo, tiene la cualidad de ser invisible, y a pesar de que podamos intuirlo no podemos verlo. Esto no significa, claro, que no sea *real*, sino que es, recordemos, «virtual sin ser ficticio o irreal» (Deleuze 2014: 116), es decir, que pertenece al reino del poder. Al mismo tiempo, el campo estará «*dotad[o] de una gravedad específica que se impone sobre todos los objetos y agentes que se hallan en él*» (Bourdieu y Wacquant 2005: 45) [las cursivas son nuestras]. Incluirá, en su inmanencia, algunas reglas microfísicas implícitas en su estructura interna. Estamos reunidos, entonces, alrededor de una maqueta invisible, inaudible, intangible, en fin: imperceptible por cualquier medio.

Ahora imaginemos que sobre ese campo invisible e inaccesible se dejara caer una bola capaz de interactuar con él. Como espectadores, veríamos rodar la bola hacia un lado u otro, chocar con algo, caer, detenerse o simplemente desaparecer. Esa imagen es lo que nosotros podemos *saber* del campo, es decir, es el reino del saber, con sus visibilidades y sus enunciados. Debemos aceptar, en esta metáfora, que ambas caras del saber están contenidas en la imagen de la bola cayendo.

Lo interesante de esta imagen surge cuando tomamos en consideración la idea del rozamiento. No ya porque la bola rodará con más o menos facilidad en diferentes superficies, cosa que también es cierta, sino precisamente porque la bola

horadará, cada vez que caiga, un camino en el reino del poder. Esto, que quizá no ocurrirá de forma perceptible en uno o dos lanzamientos, será obvio con las repeticiones, que comenzarán a grabar hondos surcos en nuestro campo invisible, a segmentarlo, a territorializarlo. Así, cada vez que tiremos la bola, será más probable que –aunque quizá al principio ruede por terrenos inexplorados– antes o después quede tomada en uno de esos surcos y continúe un camino preestablecido. Dichos senderos serían, precisamente, los dispositivos: formas prototípicas en las que el poder se integra en el saber, caminos preestablecidos para nuestra esfera. Así, como afirmaba Bourdieu, cada vez que en un campo se hace una jugada se están reafirmando sus principios fundamentales (cf. 1999a: 252-53).

Esta imagen da cuenta de otra particularidad de los dispositivos. Podemos imaginar cómo vemos la bola caer una y otra vez por el mismo camino. *He ahí*, diremos, *el dispositivo*. Sin embargo, cada vez que el dispositivo se efectúa es modificado: lentamente, a una velocidad geológica, el surco se va modificando (es el suelo, invisible, el que se modifica), hasta que un día, en lo que al nivel del saber nos parece un giro repentino, la bola toma un camino nuevo e inesperado.

El reino del poder, que se aviene bien a la imagen de un campo electromagnético porque en relación al reino del saber es un campo de inmanencia, no se identifica, como sabemos, con los campos específicos que hemos definido. ¿Qué son, entonces, en esta metáfora, nuestros campos? Sin duda, como ya hemos establecido, son dispositivos, así que deben ser caminos ya horadados por las sucesivas actualizaciones del poder en el saber. Pero esta característica, que es necesaria, dista de ser suficiente. Los campos son aquellos surcos que, siempre que actualicen el reino del poder y la bola que rueda, definirán una forma de capital específico que se oponga al económico, es decir: harán brotar una forma de cristalización de las energías potenciales (una bola, en fin, siempre caerá hacia abajo) diferente a la cristalización que supone el dinero. Aquí, por supuesto, hemos dado un salto cualitativo en el grado de abstracción, pero teniendo en cuenta que nuestra teoría de campos está pensada para dar cuenta de una sociedad capitalista altamente diferenciada, no es ilegítimo considerar la existencia de esa forma de capital a la que llamamos dinero como si fuera un axioma primero del campo. Los campos específicos, además, no pueden imaginarse bajo la especie de un solo surco, ya que son disposi-

tivos de dispositivos, gigantescas redes de surcos, por lo tanto, que favorecen que lo real se manifieste de manera más probable en formas predeterminadas. Algunos de esos surcos, de hecho, cruzarán el campo de forma subterránea o funcionarán a modo de portal, atravesando el espacio por otras dimensiones adicionales. El espacio del campo no tiene por qué imponerse sobre el espacio geográfico, por más que cierta parte de la crítica se esfuerce denodadamente en dibujar mapas que presuntamente explican algo. De hecho, el espacio de los campos ni siquiera tiene por qué tener el mismo número de dimensiones que el geográfico, que tiene tres. Aunque la imagen mental es casi imposible por la complejidad que entraña, podemos figurarnos los campos como parcelas específicas del espacio del poder, parcelas con unas lindes definidas por las fronteras donde las formas de capital específico pierden su valor pero al mismo tiempo atravesadas por surcos que cruzan a otras parcelas o que –como el dispositivo ‘nombre propio’– cruzan todas las parcelas. Es mejor (y así empezamos a aproximarnos a una metáfora que ya hemos utilizado) que nos imaginemos, por comodidad, las parcelas una encima de la otra, con los dispositivos inter-campo cruzando en diagonal, serpenteando a través de ellas y pasando también por zonas no parceladas o que se están comenzando a parcelar.

Esta última imagen favorece en buena medida la representación de la homología. Hemos afirmado antes que la homología funciona como una forma de magnetismo, como una relación entre relaciones. Podemos acudir al clásico experimento del imán que se mueve bajo una cartulina con limadura de hierro para explicar a qué nos referimos.

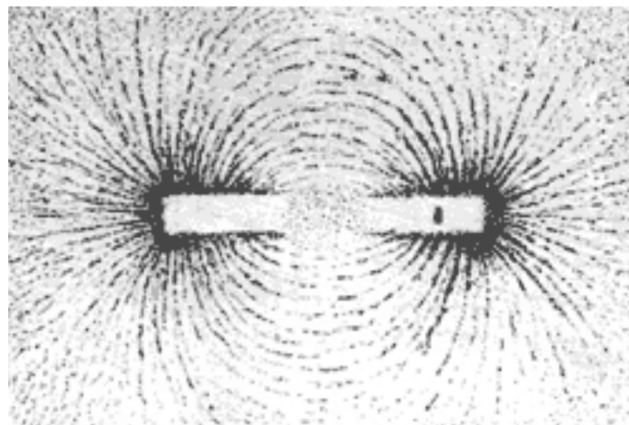


Ilustración 4: imán con limadura de hierro.

Como se puede observar, la limadura tiende a tomar la forma del campo magnético. Si volvemos a nuestra maqueta imperceptible, podemos imaginar que entre cada una de las parcelas en que la hemos organizado hay ciertos movimientos de la bola que pueden modificar las demás parcelas. Así, una actualización en el campo literario puede provocar una variación en el campo político. Por supuesto, esta forma de magnetismo puede actuar sobre las actualizaciones en los demás campos (una bola que movería, por magnetismo, otra bola), pero también pueden actuar sobre los surcos predefinidos o, más importante, sobre el propio espacio del poder, sobre el prado imperceptible que hemos propuesto al inicio. Porque dicho prado, acláremoslo, está puesto en constante variación, su naturaleza es la de un perpetuo devenir, y por lo tanto no podemos garantizar, por más que hayamos visto una bola caer cien veces por el mismo surco, que la siguiente vez que la lancemos vaya a recorrer el mismo camino; puede que ese surco ni siquiera exista ya.

Si nuestra metáfora acusa ciertas carencias es porque, al imaginar esa pradera, ya estamos actualizándola en nuestra mente. La pradera del poder, digámoslo una vez más, no preexiste a los lanzamientos de la bola; es en esos lanzamientos en los que poder y saber aparecen entrelazados, siempre unidos, siempre vinculados como dos caras de una moneda tan fina que sólo puede existir si se dan sus dos facetas al mismo tiempo. Es en este sentido que el poder es intrínseco al saber: no existe relación de preexistencia ni de causalidad entre ambos planos. Afirmamos que el poder *se actualiza* en el saber y nos dejamos engañar por el lenguaje. Ya es hora de establecer que el saber *es actualización* del poder, es decir, a la postre, que el saber no es otra cosa que el poder encarnado, es decir, que el saber es poder. Por supuesto, no podemos afirmar lo contrario (el poder *no* es saber), pero siempre que no olvidemos que sólo nos es dado trabajar con el saber, eso no entraña paradoja o preeminencia alguna. El poder, entonces, no es lo que está más allá del saber, sino precisamente lo que siempre se halla más acá.

Imaginemos ahora, en esta metáfora, qué cosa puedan ser las posiciones, las disposiciones y las tomas de posición. Las posiciones, claro, serán lugares concretos en esa pradera, lugares desde los que algo puede o no hacerse. Si tomamos los capitales como cristalizaciones de energías potenciales, surge de inmediato ante nosotros una imagen clásica de nuestra cultura, según la que los puestos de poder son li-

teralmente los más elevados. Del mismo modo en que el sacerdote habla desde un púlpito, el policía viste botas con plataforma y el rey se sienta sobre un trono elevado, en nuestros campos existen multitud de tronos desde los que es fácil descargar hacia abajo la energía acumulada. Estos tronos (así como las vaguadas en las que se agrupan los *desposeídos*) son las posiciones.

Si bien esta espacialización arriba / abajo es arbitraria, también es muy intuitiva gracias a los elementos en los que coincide con nuestro sentido común. Es desde este punto de vista que podemos hablar de energía potencial. En física, tal forma de energía es antes un postulado que un fenómeno observable (aunque cabría preguntar qué noción física no cumpliría esa definición). Es un tipo de energía particular de los sistemas conservativos, que son aquellos en los que la energía se conserva, es decir, en los que la suma de todas las energías del sistema es siempre la misma. Así, en el caso de que sólo existieran dos formas de energía en un sistema dado, el incremento de una conllevaría necesariamente una disminución de la otra. Para comprender la idea de energía potencial podemos imaginarnos a alguien que lanza desde la azotea de un edificio un cuerpo sólido al vacío, y que este cuerpo impacta contra un automóvil estacionado en la calle. Sabemos que en el momento en que el sólido golpea al automóvil estalla, y por ende podemos postular que en el momento inicial del sistema, en el que la persona aún no ha soltado el móvil, esa energía⁴² ya está *en potencia* en el sólido que terminará por impactar contra el vehículo. Esta idea nos permite entender en una nueva dimensión la idea del plano del poder como un gigantesco conjunto de asimetrías inestables: en cada punto, la energía potencial tiende a resolverse en energía cinética, produciendo nuevos focos de inestabilidad. Así es como se explica que los puntos que hemos llamado ‘más altos’ sean los que más energía potencial poseen, los que están por resolverse con más violencia.

Por supuesto, en estos tronos no tenemos por qué imaginar sentada a una persona. No es correcto afirmar que «Borges está en una posición de poder», sino

42 Nos referimos siempre a la energía con la que impacta el sólido contra el vehículo, y no a otras posibles liberaciones de energía derivadas de la destrucción de la estructura del propio vehículo. La energía que estaba en potencia en nuestro móvil, una vez se libera pasa a denominarse *energía cinética*.

que cierto intercambio de capitales, cierto movimiento ha hecho que Borges sea visible, lo ha producido como visibilidad en posiciones de poder. Así, la bola que se lance cruzando por ciertos dispositivos será actualizada como Borges. Ser Borges, en definitiva, no es más que una serie de prácticas que se codifican, en nuestro sistema, a través de dispositivos por los que se intercambia el capital. Borges es un cuerpo que, al encontrarse con el campo, es producido como un objeto denominado 'Borges'. Es así como la definición que antes diéramos aparece de forma diáfana: «la posición determina las posibles tomas de posición cuya probabilidad se define por su relación con unas disposiciones determinadas». En efecto, desde una posición concreta del campo una bola no puede avanzar hacia cualquier parte, sino que podrá caer por unas pendientes concretas. De entre estas pendientes, además, será más probable que caiga por aquellas que ya estén horadadas en la pradera del poder.

Estas consideraciones nos permiten pensar desde nuestros propios términos la idea de apropiación de un autor por otro. Apropiarse sería, en nuestro sistema, entre otras cosas, ligar el capital propio con el del autor. Al determinar la estructura del campo, y al ser el campo un dispositivo, los capitales determinan al mismo tiempo qué se puede ver y qué se puede leer, o escuchar, desde cada posición del campo, por lo que el mecanismo de la apropiación se trataría de desplegar ciertas prácticas que movieran, literalmente, un objeto concreto hacia nuestro lugar del campo. Así, una editorial puede apropiarse de un autor del mismo modo en que un autor puede apropiarse de otro, o de un género literario, o de cualquier otro objeto. Al apropiarse de la figura de Macedonio, por ejemplo, Borges lo reactualizó mediante su máquina lectora, condicionada por su posición en el campo literario argentino de la época, dejando de lado todas las singularidades de la obra de Macedonio que hubieran resultado invisibles, ilegibles o contraproducentes en el lugar del campo en el que Borges se percibía. Esa máquina sería una positividad, en tanto rectificaría a Macedonio, lo integraría escogiendo –si volvemos a la metáfora de los pasatiempos– algunos puntos del dibujo y delineando con ellos a *un* Macedonio, y dejando de lado los demás Macedonios posibles. No llegaría a ser un dispositivo por no ser lo bastante abstracto como para repetirse en multitud de ocasiones y sobre otros objetos. La apropiación, en términos generales, sí se podría considerar un

dispositivo de saber / poder que produciría apropiadores y apropiados. Por supuesto, para operar su apropiación, Borges se habría apoyado en otros dispositivos y otras positivities, como el dispositivo del magisterio, que produce las visibilidades 'maestro' y 'alumno' y que, como todo dispositivo, dispone un juego con sus propias reglas que constituyen ritos y prácticas que pueden ser utilizadas en la batalla de los campos.

Sobre las reglas de los dispositivos, cada uno de ellos estará enlazado con otros dispositivos en una recursión que no tiene por qué acabar. En el caso del dispositivo magistral o de magisterio, por ejemplo, podemos pensar en reglas particulares o restringidas. Por ejemplo: el maestro tendrá un alumno principal; la palabra del alumno será tomada, tras la muerte del maestro, como palabra del maestro; el alumno superará al maestro; etcétera. Reglas que definen el dispositivo y sus objetos y que a la vez son definidas por él y que pueden ser modificadas, pues en relación a pares diagrama / archivo diferentes habrán de dibujar curvas de integración distintas. El dispositivo, además, siempre tendrá reglas generales, apoyadas sobre las reglas de otros dispositivos y sobre otros objetos, y estas reglas generales aparecerán siempre bajo la especie de obviedades. Un ejemplo cualquiera: tanto el maestro como el alumno habrán de ser humanos. 'Humano', por supuesto, es un tipo de objeto que se da en la actualización al nivel del saber de relaciones jerárquicas al nivel del poder, relaciones que pueden ser tan simples como que las manos están encima de los pies, las uñas al final de los dedos, etcétera, relaciones abstractas que conforman los propios objetos físicos, relaciones moleculares de las que en realidad no podemos hablar. Cada vez que el dispositivo, como máquina, es reactivado, produce sus efectos y además, no lo olvidemos, se re-produce a sí mismo, sus surcos quedan horadados, el dispositivo se reafirma y, en términos de Bourdieu, las reglas del juego se reivindican una vez más.

Cuando comenzábamos a desarrollar nuestro sistema aclarábamos los tipos de jugada que un agente podía hacer en un campo, y la apropiación sería una de estas jugadas. Si al nivel del poder describíamos, como abstracción, la operación que denominábamos 'seducir', 'apropiarse' sería una función formalizada al nivel del saber, la complejísima resultante de innumerables funciones no formalizadas al nivel del poder. Esta relación entre poder y saber es de especial interés: si, en cierto

modo, una obra de arte calca el diagrama del poder en el reino del saber, es lógico esperar que la que mejor lo calque sea la que encuentre menos rozamiento en la pradera del saber, la que cabalque mejor las diferencias de potencial. Por supuesto, del mismo modo en que el *honnête homme* de Bürger (al que nos referíamos en el epígrafe 4.1.1) debía ocultar los procesos de construcción de sus virtudes, el artista debe poner en juego esa obra perfectamente dispuesta para el campo en el que hace sus jugadas, sin que haya una conciencia explícita de la perfección casi mágica con la que se adecúa a las reglas intrínsecas del campo, que (en tanto el campo está configurado por las especies de capital) estará en buena medida adecuado al diagrama de cada época.

Con esto, claro, no estamos proponiendo una hipótesis tan simple como que el éxito lo obtendrán aquellos objetos que, en un campo artístico dado, se adecúen al diagrama del poder. Sí es cierto, sin embargo, que si hablamos de una sociedad de mercado (y los campos sólo existen en sociedades de mercado) moderna, es decir una en la que la mercancía esté intrínsecamente ligada con el deseo –y en tanto el deseo es una forma de magnetismo que puede explicarse al nivel de las fuerzas– las formas artísticas que mejor se ajusten al diagrama producirán mayor deseabilidad. Eso no significa, claro, nada al nivel del saber, nada más que el hecho de que esa obra encajaría mejor en el mercado del arte si ninguna otra variable estuviera en juego. Pero la obra entrará en una serie de tensiones de campo que la llevarán a un lugar indeterminado a priori y que dependerá, entre otras cosas, del estado del campo. Y si nos despegamos de la deseabilidad todo se hace cada vez más complejo. En cualquier caso, resulta de enorme interés seguir el consejo de Deleuze, Foucault, Zourabichvili y Nietzsche y reunir la cosa con la fuerza para obtener el sentido. Entender cómo opera un objeto en un campo siempre pasará por ponerlo en relación con el diagrama, y esto nos puede mostrar líneas que hasta el momento hubieran permanecido invisibles, desde la forma en que el esquema del poder es idéntico en una escuela y una prisión hasta el hecho de que la distribución de la luz en los cuadros de Caravaggio tenían que ver con la forma del reparto de la luz en el diagrama de la temprana modernidad italiana. En el caso de los campos, nos permitirán analizar, como veremos en nuestro estudio de caso, cómo la problematización geológica del poder dispone la posibilidad de unos problemas que reverberarán en

el campo, condicionarán su estructura y por lo tanto también las posibles interpretaciones del objeto literario. Cuando Harold Bloom afirma la eterna supremacía de Shakespeare, por ejemplo, nos está hablando, en realidad, más de sí mismo que de Shakespeare. La afirmación de que un autor es insuperable es, en nuestra teoría, conmutable por la siguiente: «mi posición en el diagrama actual es análoga a las posiciones desde las que se dijo por primera vez que tal autor es insuperable. Dado que esto significa que mi relación con el plano del poder es similar, para mí esas palabras producen un sentido análogo, y por lo tanto constituyen el mismo enunciado. Así es como puedo afirmar, finalmente, que el autor es insuperable».

Recordemos ahora la cita en la que Bourdieu afirmaba que «el campo es una red de relaciones objetivas [...] entre posiciones» (1995: 342), y ponía como ejemplos de posiciones la novela, la novela mundana, una revista, un salón o un cenáculo. Si ponemos esa cita a dialogar con nuestra imagen del campo, podemos establecer una diferencia muy clara entre la idea de campo de Bourdieu y la nuestra. En Bourdieu las posiciones se ponen *en relación*, es decir *preexisten* a la relación. Para nosotros las relaciones –que definen capitales– crean las posiciones, y las disposiciones son los caminos más o menos transitados por los que se puede llegar de una posición a otra. Mientras que en Bourdieu las disposiciones estarían en lo alto de las colinas, desde nuestro paradigma son, precisamente, los caminos que unen esos puntos. Nuestra idea de posición, por lo tanto, toma mucho más en cuenta el reino del poder, mientras que la de Bourdieu se define en exclusiva al nivel del saber, y las visibilidades a las que Bourdieu se refiere, una vez traducidas a nuestro paradigma no son sino un fenómeno emergente de las relaciones de poder. Por supuesto, nada nos lleva, en nuestro paradigma, a afirmar que los objetos sean *ilusio- nes* de superficie: en tanto nuestro marco es radicalmente materialista, un libro tiene el mismo estatuto ontológico que un marido. Ambos existen, a ambos nos podemos referir, podemos verlos y hablar de ellos, porque son las resultantes de encuentros entre el saber y el poder.

Hemos afirmado en alguna parte que podemos prescindir de la noción de *habitus* porque en nuestro modelo ontológico los dispositivos implican necesariamente su propia historia, ya que no son otra cosa que la sedimentación de dicha historia. En la imagen que proponemos esta idea aparece como evidente: ¿qué es un

dispositivo sino, precisamente, la acumulación de lanzamientos por un camino determinado que hacen que el campo del poder se actualice típicamente en un camino concreto al nivel del saber? Así, el *habitus* ya no es necesario. Dado que toda inercia es una inercia de campo, no requerimos de ninguna inercia subjetiva para explicar las distribuciones probabilísticas de un lanzamiento de la bola. La posición determina el campo de los posibles, y las positividades, los dispositivos y las disposiciones el campo de los probables. En el ejemplo foucaultiano, los dedos (tomados como cuerpos sin órganos) determinan el campo de los posibles y sus formas de integración, con toda la historia de la evolución de nuestra especie y de nuestra lengua a cuestas, el campo de los probables que da lugar a un enunciado: la distribución del teclado A, Z, E, R, T.

Nuestra definición del campo se asemeja con precisión a un campo electromagnético. En nuestra imagen, tal como sucede en los campos electromagnéticos, una serie de fuerzas se hallan en estado de inmanencia, y no son medibles hasta que no entran en contacto con un cuerpo (un cuerpo, en nuestro caso, desorganizado, ya que es precisamente el campo (en términos más generales: el saber) el que lo organiza). Este cuerpo tampoco es medible hasta que no entra en contacto con el campo. Así, el campo siempre es un campo de posibles, de potencialidades, segmento de sobrecodificación y por lo tanto campo de organización. Lo devolvemos a su condición originaria de campo electromagnético. El campo, según esta definición, no es nada en el nivel de lo actual, sino que es un plano inmanente que arranca virtualidades del poder y las lleva al saber, que funciona como grilla de codificación de todo aquello que entra en contacto con él. El campo, entonces, siempre como puente, como demiurgo que sortea el *khorismós* [χωρισμός] entre poder y saber arrancando virtualidades y encarnándolas en lo actual. El campo como dispositivo.

Si la pertinencia de establecer una traducción entre Bourdieu y el postestructuralismo es tan alta, no nos habrá de sorprender que el propio Deleuze utilice la noción de campo, aunque siempre sin definirla, como dándola por hecho o tomándola de un sentido común que nunca se explicita. Por poner algunos ejemplos al azar, Deleuze habla de «campo social» en su libro de *Conversaciones con Claire Parnet* (cf. Deleuze y Parnet 1980: 46, 90, 146, 153 y 157) y –con Guattari– en *Mil*

mesetas (cf. Deleuze y Guattari 2004: 75, 85, 86, 87, 90, 84). No nos detendremos en cada cita, pero hemos escogido dos que a nuestro entender muestran que, a pesar de que el concepto no sea idéntico al de Bourdieu ni desde luego al que manejaremos nosotros, la palabra ‘campo’ está atravesada por una serie de líneas comunes.

El aparato de Estado sería más bien un agenciamiento concreto que efectúa la máquina de sobrecodificación de una sociedad. Pero esta máquina no se confunde con el Estado, su papel es organizar los enunciados dominantes y el orden establecido de una sociedad, las lenguas y los saberes dominantes, las acciones y los sentimientos adecuados a dicho orden, los segmentos que prevalecen sobre los demás. La máquina abstracta de sobrecodificación asegura la homogeneidad de los diferentes segmentos, su convertibilidad, su traductibilidad, regula el paso de unos a otros, y bajo qué tipo de prevalencia. No depende del Estado, pero su eficacia depende de él como del agenciamiento que la efectúa en un *campo social* (por ejemplo, los diferentes segmentos monetarios, los diferentes tipos de moneda, están sujetos a reglas de convertibilidad, entre sí y con los bienes, que remiten a un banco central como aparato de Estado). (Deleuze y Parnet 1980: 146-47) [la cursiva es nuestra].

Podemos ver ahí cierta coincidencia con nuestro postulado: el campo es el «lugar» donde se efectúa una máquina abstracta que «regula el paso». En nuestro modelo, sin embargo, el campo es tomado en un nivel de abstracción previo al que Deleuze piensa en ese pasaje, y sólo es asimilable al que él nos propone si lo tomamos en cada caso concreto, no como *el* campo sino como *cada* campo particular. En *Mil mesetas* ya se planteaba algo similar del siguiente modo: «la forma de expresión no se reduce a palabras, sino a un conjunto de enunciados que surgen en el campo social considerado como estrato (eso es precisamente un régimen de signos)» (2004: 72). Sin duda, esto nos plantea un nuevo problema: si el campo está estratificado, existiría sólo al nivel del saber, sólo de forma molar. No hay solución a este problema: debemos discrepar en este punto de lo escrito en *Mil mesetas*. Para nosotros el campo jamás podrá estar estratificado, ya que el campo es precisamente aquello que estratifica, el dispositivo de integración del poder en el saber, de lo molecular en lo molar. Si tomamos el campo como un estrato el concepto pierde todo su poder de análisis (quizá por eso no es un concepto central en la obra de Deleuze, porque él prefirió hacer caer el campo del lado de lo molar). Sin embargo, de esta reflexión sí podemos extraer una herramienta útil: la equivalencia entre el campo y el campo social.

7 APRECIACIONES Y CONSIDERACIONES ADICIONALES.

Ahora que ya hemos establecido cada entrada de nuestro diccionario, que hemos co-tejado nuestro sistema tanto con el de Deleuze y Foucault como con el de Bourdieu, sorprenderá leer la siguiente cita de *Deleuze. Un mapa*, el libro de John Rajchman.

Las sociedades tienden a dividir nuestra vida en segmentos más o menos rígidos pero, sin embargo, no existe ningún espacio *totalmente* segmentado, totalmente estratificado. Pues no hay estratificación que no genere la posibilidad de otras relaciones que complican, capaces de combinarse según un plan más laxo y no segmentado que albergue «espacios intermedios», disparidades, devenires. [...]. Si bien, entonces, la segmentación del espacio social habilita una geometría de horizontales y verticales en la que se puede trazar un mapa o localizar todo «movimiento» social, las minorías y los devenires, en cambio, trazan «diagonales» [...]. «Diagramar» un espacio es poner de manifiesto esas líneas diagonales y las posibilidades que dan, esbozando una *carte* que no es un *calque*: un mapa que no implica el «trazado» de nada anterior, pero que sirve en cambio para indicar «zonas de indistinción» de las cuales pueden surgir los devenires, si es que no están ya haciéndose imperceptiblemente. En otras palabras, jamás se puede dibujar el espacio social a partir de «coordenadas cartesianas» porque siempre «envuelve» a muchos «infraespacios» que introducen distancias y proximidades de otro tipo, no cuantificable. (2004: 98)[cursivas en el original].

Aunque la anécdota carece de importancia, no deja de despertar asombro en nosotros el hecho de que cuando leímos esa cita todo nuestro marco teórico estaba, si no redactado, sí completamente armado. Sin compartir camino ni compañía (sólo en seres) llegamos a lugares muy similares a los que Rajchman propone en ese pasaje. Apenas una cosa nos separa, algo que no logramos comprender: el motivo por el que Rajchman sentencia la imposibilidad de un trazado cartesiano del espacio literario: la existencia de «infraespacios» cuyas distancias no serían cuantificables. Para cuantificar cualquier cosa, a nuestro entender, basta con amoldar nuestro pensamiento a la cosa que queremos cuantificar, y por eso no hemos cesado de subrayar que sólo un modelo multidimensional podría acercarse a dar cuenta de la infinita complejidad de este nuevo sistema de campos. Acaso Rajchman, que tenía la potencia del pensamiento deleuziano, careció en esta oportunidad de las herramientas que nos ofrecen las sistematizaciones de Bourdieu. En cualquier caso, a la postre habremos de coincidir con Rajchman, pero por motivos diversos a los que él propone: como nos enseñó Borges en «Del rigor en la ciencia», la infinitesimal complejidad de lo real nos condena a una aproximación intuitiva e insuficiente, o a una tan

minuciosa como la propia realidad, y por lo tanto inútil. Aceptamos esa incapacidad y trataremos, en el siguiente capítulo, de hacer un mapa lo más exacto posible con las herramientas de que disponemos.

Hemos afirmado al inicio de este texto que nuestro objetivo era desarrollar una suerte de ontología deleuziana para la teoría de campos de Bourdieu. Al final del camino, sin embargo, nos encontramos con que ya no podemos limitarnos a afirmar que un campo es un dispositivo estructurado en torno a una forma de capital sin afirmar también, siquiera implícitamente, que un dispositivo es una solidificación de los flujos de capital en una dirección dada. Como ya nos previnieron Deleuze y Guattari, «un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entredos, frontera o línea de fuga, de caída, perpendicular a las dos» (2004: 293). El reto, entonces, es que nuestra línea de fuga sortee los agujeros negros del pensamiento.

Al fin, queda una imagen. El campo es una inmanencia que podemos figurarnos, literalmente, bajo la especie de un campo, de una tierra con sus colinas, sus valles y sus riscos, pero a la que sin embargo no podemos acceder sin cartografiarla (de ahí su naturaleza inmanente). Sólo cuando en ella ponemos un cuerpo –nuestra bola– y lo vemos caer en una u otra dirección podemos afirmar «ahí debe de haber una colina»; sólo entonces podemos conocer –siquiera breve e intuitivamente– el diagrama de las fuerzas. Pero al entrar en un campo, al dejar caer la bola, como al observar un fenómeno cuántico, modificamos el estado de cosas, lo que crea un principio de indeterminación insoslayable. Es cierto, como leemos en *Mil mesetas*, que «es la marca lo que hace al territorio» (2004: 322) y, en el encuentro de inmanencias que hemos planteado como constitutivo de la relación con el campo literario, es también el territorio lo que marca la tierra.

7.1 CAMPO Y TEXTUALIDAD.

En otro lugar prometimos que nuestro sistema propondría una forma de desembarazarse del subjetivismo de la interpretación textual sin caer en mecanicismos y al mismo tiempo haciendo posible la consideración de los textos en tanto jugadas dentro de un campo. Nuestra solución es foucaultiana: en lugar de estudiar la verdad, estudiar la producción de efectos de verdad; en lugar de estudiar las obras en tanto

textos que ocultan una verdad, estudiarlas en tanto enunciados que provocan un microsismo en el campo del poder. No interpretar, entonces, sino evaluar los efectos de una obra sobre un campo estudiando los corrimientos de capital que ha provocado, no preguntarnos *qué dicen* los textos sino *qué hacen*. Para ello hemos de seguir los postulados de *La arqueología del saber*: recopilar un archivo y trabajar sobre él para hacer una arqueología del campo. No ver tanto qué dice la obra sino qué se dice sobre la obra, leer no sólo al autor sino también a sus comentaristas y a sus reseñistas, tratar toda enunciación de campo como un enunciado, es decir, ponerlo en relación no sólo con el archivo sino también con el diagrama de poder para comprender qué relaciones actualiza: reunir la fuerza con el sentido⁴³. Pero ver qué se dice sobre un texto es, precisamente, ver qué dice el texto, ya que las respuestas medibles están contenidas de alguna manera en el espacio de posibles de la jugada que supone la escritura (mejor: la publicación). Así, toda arqueología del campo será una arqueología retrospectiva, un análisis de los ecos y las posiciones, y aceptará que todo desplazamiento de campo, por leve que sea, ha de captarse, en términos deleuzianos, «en su carácter de acontecimiento» (Zourabichvili 2004: 153), es decir como algo que no puede ‘acontecer’ fuera del espacio y el tiempo pero que tampoco se reduce a ellos (cf. Zourabichvili 2007: 24).

Nada más lejos de nuestra intención que ofrecer una concepción del texto como interioridad inaccesible. El texto, en nuestro marco, es superficie lingüística, exterioridad dada al mundo. Esta ontología ya lleva implícitos los debates sobre la posibilidad de poner el texto a funcionar en relación a la variable histórica; porque el texto es parte del mundo y está abierto al mundo, no hay ninguna cualidad que separe el texto del resto de lo real, y por lo tanto no es necesario conjurar tal separación. Antes bien, el reto consistirá en discernir las líneas que recorren ambas instancias (la histórica y la literaria) y las diferencian.

Lo anterior no trata de negar el hecho de que el análisis de un texto conllevaría una enorme complejidad pensado desde fuera del análisis del campo. En

43 En el capítulo 3 de esta tesis doctoral nos serviremos de esta idea para elaborar un extenso análisis de lo que la prensa española dijo sobre Borges y ponerlo en relación con lo que llamaremos *usos*, una forma de codificación de lo literario que excede la mera interpretación textual.

términos de nuestra propia teoría, sin embargo, sí son posibles ciertos abordajes, como los que se preguntan por la curvatura de la luz que se opera en cada zona del campo (la forma en que se desvía la mirada) o el modo en que el texto dialoga con el diagrama. Por supuesto, nuestro sistema no es –ni pretende ser– infalible, pero sus errores serán siempre producto de una mala designación del par diagrama / archivo. También: una perfecta disección de los mismos es del todo imposible.

Expresemos lo anterior en términos más claros. El estudio de un campo es una labor para el arqueólogo. A la hora de abordarlo, entonces, en su radical historicidad, tendremos que comenzar por establecer un diagrama (nivel del poder) y un archivo (nivel del saber). Este binomio será lo que nos permitirá comprender cómo se relaciona el sentido con la fuerza, y por lo tanto lo que nos permitirá repartir los enunciados y las visibilidades según su naturaleza y el grado de exactitud con el que efectúan el diagrama. En este sentido será de suma importancia el modo en que formemos nuestro corpus. Seguiremos el ya citado consejo deleuziano: para formar el corpus hay que buscar los enunciados y las visibilidades cerca de los focos de poder, es decir en las posiciones más elevadas (siguiendo nuestra metáfora de la bola) de cada campo (cf. Deleuze 2013: 74).

En cualquier caso, la relación con la textualidad dependerá en no poca medida del índice de territorialización del dispositivo ‘campo’. En un campo muy consolidado, por ejemplo, casi no hará falta leer las obras, ya que necesariamente son tan hijas del campo que dirán lo que secretamente dice el campo, y además no lo modificarán de forma radical. En esos casos podremos afirmar que es el campo el que escribe, y con esto no queremos decir que no sea un sujeto autorial el que lo hace –cosa que ya es obvia desde nuestro paradigma– sino que la escritura de la obra surge de la conjunción de dispositivos y positividades que están casi todas tomadas en el campo, con lo que el espacio de indeterminación es muy reducido. El mapa, podemos decir, cubre casi todo el territorio. En una paráfrasis de la frase de Bourdieu según la que «en una situación de equilibrio *el espacio de las posiciones tiende a comandar el espacio de las tomas de posición*» (Bourdieu y Wacquant 2005: 160)[cursivas en el original], podríamos afirmar que en un campo fuertemente territorializado el espacio de los posibles estará comandado por las densidades de los probables. Es en estos espacios tan segmentados donde siempre «va todo bien».

Esto explicaría, por ejemplo, por qué en campos nacientes el dispositivo del genio está muy presente, ya que el campo está en cierto modo pidiendo ser fundado, creando los huecos, las zonas de indeterminación que hacen posible su fundación. Es en ese tipo de situaciones donde el siguiente estado siempre resulta impredecible, porque el campo está en un desequilibrio constante y por lo tanto las densidades de los posibles son regulares y (casi) cualquier cosa pensable se convierte en posible. En campos mucho más segmentados e institucionalizados la genialidad desaparece como dispositivo o queda relegada a un segundo lugar, ya que nadie puede decir nada que se perciba como nuevo porque es el campo el que lo dice todo, y su voz se impone sobre todas las demás (es decir, integra de forma casi óptima todos los dispositivos que lo atraviesan). Por supuesto, un campo nunca puede llegar a estratificar el diagrama al cien por cien –tal situación aparece bajo la forma de una distopía en la que todo hubiera sido codificado, cuantificado–, siempre habrá espacios de indiscernibilidad en los que habitará el germen que algún día habrá de demoler el propio campo. En un campo en crisis, entonces, las posibilidades de aparición de objetos del todo nuevos, así como de nuevos dispositivos, serán mayores. En cuanto a la relación entre campo y sujeto, podemos afirmar que en un campo más territorializado el sujeto estará, precisamente, más *sujeto* que nunca a la estructura del campo.

7.2 BREVE TEORÍA DE LA CRISIS.

A partir de esta idea, nuestra teoría ofrece una serie de herramientas de gran utilidad para estudiar las crisis. Tomemos, por ejemplo, la famosa frase de Gramsci: «[l]a crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi piú svariati» (1977: 311)⁴⁴. O consideremos la consabida –y discutible– afirmación según la que en mandarín la palabra crisis (危机) estaría compuesto por las palabras 危 (*wei*, peligro) y 机 (*ji*, oportunidad (esta traducción es la parte discutible)). También podemos pensar en el conocido mantra según el que toda crisis es siempre una crisis de

44 «[l]a crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer: en este interregno se verifican los fenómenos morbosos más variados».

valores. Las tres ideas comparten cierto tono apocalíptico. Y comparten algo más: en ninguna se nombran ni el dinero ni la economía.

Si tomamos la frase de Gramsci, que es la que permite un mejor diálogo con nuestra teoría, tenemos que la primera parte puede ser traducida sin dificultad. Podemos definir las crisis como los momentos en los que singularidades de unos dispositivos se están integrando en otros nuevos o que antes no eran hegemónicos. Otras singularidades se estarán desintegrando en el magma informe del poder. En términos deleuzianos, las crisis son momentos de fuga-fuerza: todo se destruye, algo se constituye y algo incluso se reinstituye. Si lo pensamos desde nuestro marco teórico, los momentos en los que el índice de territorialización del poder en el saber es más alto también son los momentos en los que hay más tensiones de fuerzas sujetas (rectificadas) por los dispositivos, y por lo tanto los momentos en los que todo está a punto de estallar. En términos deleuzianos, se trataría del culmen del momento de territorialización en el ciclo territorialización – desterritorialización – reterritorialización. *Lo viejo*, sin embargo, no tiene por qué terminar de desaparecer según la teleología implícita en la frase de Gramsci. La crisis es el momento de la eterna batalla de los campos en el que los dispositivos principales se resisten a permitir que su recta deje lugar a una nueva; momentos, entonces, de urgencia, de emergencia de nuevos dispositivos, nuevos enunciados y nuevas visibilidades. Peligro para lo dado; oportunidad para lo impensado. La segunda parte de la frase de Gramsci, aunque podemos discutirla, también nos interesa. De hecho, sentimos cierto placer ante la aparentemente arbitraria aparición del sintagma «fenomeni morbosi», y nos vemos tentados de aceptarlo sin modificar su terminología. Sin duda la palabra ‘fenómeno’ es pertinente, en tanto las nuevas visibilidades y los nuevos enunciados surgirán en el plano fenomenológico. Y la palabra morbosus o mórbido también nos depara ideas sorprendentes. Morbosus significa, etimológicamente, enfermo, pero también se refiere al peligro, a lo prohibido. Por una parte, tenemos un sistema al que podemos llamar enfermo, porque es su propia lógica íntima la que lo conduce, una y otra vez, a la destrucción, un sistema hecho de crisis y equilibrios, enfermedades y restauraciones. Por otra parte, toda crisis está relacionada con lo prohibido: los momentos de crisis nos llevan a lugares a los que no habríamos podido llegar de otro modo por la propia topología del campo. Siempre

se piensa en relación a un diagrama, y en el campo siempre se producen enunciados y visibilidades en relación al diagrama que pone el campo en marcha. ¿Existía el SIDA en el siglo XVIII?, preguntaba Deleuze. En momentos de crisis aparecerán, también, preguntas que antes eran inexistentes, y quienes se hallaban en el campo en posiciones de dominación se preguntarán cuándo se estropeó *todo*, si parecía que *todo* estaba *tan* bien.

En crisis todo sucede más rápido. La temporalidad de los campos, lo hemos señalado, es la temporalidad de los intercambios de capital que ocurren en su interior. Los tiempos de crisis sincronizan los relojes de todos los campos, que por homología o por la acuciante presión del diagrama se pondrán ‘al día’ a través de aquello que los atraviesa a todos: el capital monetario. Toda crisis sistémica es una crisis económica. Afirmar, sin embargo, como se suele hacer, a la ligera, que toda crisis es en primer lugar económica es una temeridad o una banalidad. El capital monetario es el pilar maestro de los campos, el resto de capitales se arremolinan a su alrededor, pero todo capital es cuño de un desequilibrio que está por resolverse, así que la crisis acontece siempre al nivel del poder y asistimos, impotentes, a que todo vuelva a su lugar, las tensiones se resuelvan y comiencen, de nuevo, a acumularse hasta la siguiente crisis. En cada crisis es la estructura del propio campo (la del propio capitalismo) la que se pone en tensión para agrupar sus temporalidades asíncronas y responder, con nuevos dispositivos, a las urgencias que el diagrama plantea.

Las crisis son, por último, momentos análogos a los de fundación de los campos, momentos propicios para el surgimiento de la genialidad, en los que un grado de efectuación débil y un estado de cosas que se asemeja más que nunca a la condición problemática del poder, crean las condiciones de aparición de lo imprevisible. Son momentos de incertidumbre en lo macroscópico y también en lo microscópico, en lo molecular y en lo molar, buenos momentos para el pensamiento de Estado, que puede reunir las singularidades libres en nuevas líneas de fuerza, y también para el pensamiento nómada, que puede entrar en un velocísimo devenir esquizofrénico, caer en picado hacia el magma constitutivo de lo real. En los juegos de tensión entre ambos dinamismos se dan, durante las crisis, nuevas formas de relación, nuevos capitales y nuevas visibilidades y enunciados. Momentos para fundar

escuelas literarias y para crear monedas alternativas, épocas propicias al movimiento, a los grandes flujos de personas y de capitales, nacen géneros literarios⁴⁵, nuevas formas de mirar y de decir(se) que terminarán de consolidarse o que quedarán, una vez el estado general de las cosas vuelva a un equilibrio relativo, como las tristes ruinas de lo que en otro momento pareció posible. Las crisis constituyen, finalmente, momentos que producen una nostalgia profunda pero a los que nadie desea volver.

Podemos ilustrar todo este razonamiento con un breve ejemplo. Se trataría de traducir la propuesta de Gallego Cuiñas en su artículo «Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas», que busca explicar el motivo por el que, en el contexto de la Argentina de 2001 comenzarían a proliferar numerosas editoriales independientes. Gallego Cuiñas señala que éste es un fenómeno sobredeterminado.

Así, hay que empezar explicando que la proliferación del modelo de edición *independiente* es consecuencia, en primer lugar, del desarrollo de los medios tecnológicos⁹: sencillos programas de maquetación, abaratamiento del diseño y de la impresión, etc. En segundo lugar, la crisis económica impulsó este tipo de negocio cultural como forma de autoempleo, basado en la edición en papel – más económica que la digital – y la autodistribución o la distribución local, orientada a una comunidad de lectores muy especializada y exigente. Por último, las prácticas oligopólicas de concentración de grupos editoriales iniciadas en la década de los ochenta (Sapiro) propiciaron el orillamiento progresivo de obras menos comerciales, de géneros *menores* (Deleuze), como la poesía, el teatro y el ensayo, y de autores menos rentables¹⁰, como los noveles, parcelas de mercado desatendidas que fueron ocupadas por las pequeñas y medianas empresas *independientes*. (2019a: 64) [cursivas en el original].

No se trata, en este caso, de discutir la validez de los hitos que propone Gallego Cuiñas, sino de comprobar si nuestra teoría es capaz de dar cuenta de las dinámicas que ella señala. En primer lugar se refiere al desarrollo de medios tecnológicos, es

45 Ejemplos de lo anterior serían el nacimiento de la –precisamente así llamada– novela *moderna* tras el gran cambio de episteme en la Europa de los siglos xv y xvi, el auge del soneto petrarquista o el surgimiento del teatro irrepresentable. Los argumentos según los que estos géneros no serían sino formas *neoclásicas* de rescatar la literatura grecolatina son, precisamente, una buena muestra del modo en que los enunciados sólo pueden retornar (la repetibilidad a la que Foucault se refiriera en *La arqueología del saber* (cf. 2002a: 147)) en diagramas de fuerzas similares.

decir, variaciones al nivel de las fuerzas que provocan urgencias que son capturadas por nuevos dispositivos de saber / poder, nuevas formas de relación con lo dado. En segundo lugar apunta a la crisis como acontecimiento que habría roto los solapamientos del mapa del saber sobre el poder. En esos huecos, precisamente, en esas ruinas, es donde surge lo impensado en forma de nuevas dinámicas de participación en el diagrama de campos, como el autoempleo. Por último, Gallego Cuiñas señala que la acumulación de capital por parte de los oligopolios editoriales hizo que esas macroestructuras no dieran cuenta de producciones literarias que, por lo tanto, se tornaron ilegibles. De nuevo podemos traducir esta consideración. Desde nuestra teoría afirmaríamos que el dispositivo editorial, en su tendencia hacia la rectificación, habría dejado sin actualizar singularidades de su vecindad, de modo que dichas singularidades estaban listas para ser capturadas por nuevos dispositivos que habrían de surgir para abordar esa emergencia. Como ya hemos hecho notar, en el punto de masa crítica del grado de efectuación las tensiones que trabajan el objeto son mayores y por lo tanto pueden estallar en cualquier momento. Además, en términos de campo, el objeto aparecería ligado a posiciones de dominación donde el capital vendría a señalar un alto grado de energía potencial que conlleva la arriesgada posibilidad de liberarse.

Constatamos, entonces, cómo los razonamientos de Gallego Cuiñas pueden tomarse desde nuestro sistema. Quedaría a su albur (o al de otros investigadores que conocieran en profundidad el par diagrama / archivo a estudiar) decidir si esta teoría es capaz de añadir algo a lo que *podemos decir* sobre el fenómeno de las editoriales independientes. Aventuramos una última traducción: ‘independiente’ sería, en el contexto señalado, un *enunciado* (en el sentido en que venimos trabajando este concepto). Así, como bien señala Gallego Cuiñas, no es raro comprobar que «esa multitud heterogénea de sellos editoriales cobijados bajo el mismo paraguas de la independencia es lo que molesta a la crítica» (2019a: 65).

Basta con tomar el objeto lingüístico ‘independiente’ en su condición de enunciado para que el problema se disuelva. No se trata de discutir si el término es o no pertinente en el campo literario. De nuevo –como sucedía a la hora de trabajar sobre dispositivos como ‘obra’ o ‘autor’– la palabra se desdobra; por una parte, el modo en que opera al interior del campo literario; por otra el *valor* que pueda tener

en el académico. Del mismo modo en que el geólogo puede dedicarse por entero a medir la erosión que la lluvia produce sobre un tipo de roca sin preguntarse por la naturaleza de la propia lluvia, lo que aquí proponemos es tomar un término en su naturaleza de consigna, en la relación que lo vincula a las líneas que lo trabajan, incansablemente, en cada actualización concreta al nivel del saber. Encontrar, por lo tanto, el modo en que la consigna funciona al interior del campo significa, siempre, determinar los cambios que opera en un dispositivo más general de saber / poder, y descifrar su 'sentido' conlleva descifrar el modo en que funciona *estratégicamente*, en que incide sobre el reparto de las fuerzas que construyen el valor.

7.3 EL CAMPO: BREVE APUNTE TERMINOLÓGICO.

Antes de terminar debemos hacer una acotación terminológica análoga a la del epígrafe 6.1.2.10 a tenor de la diferencia entre el autor como objeto del campo y el autor como dispositivo (el dispositivo autorial), que tenía que ver con cuestiones propias de nuestra lengua. Debemos extender ahora esa consideración a un concepto que presenta una ambigüedad aún mayor en nuestro sistema. Nos referimos, por supuesto, al concepto de campo.

El campo, según la definición que de él hemos dado, es un dispositivo. Sin embargo, nos permitimos afirmaciones del tipo «el campo literario español de la Transición estaba dominado por la disyuntiva entre tradición y ruptura formal». Lo correcto, claro, sería afirmar que los capitales se distribuían a los lados de un partaguas constitutivo del campo: el problema de la tradición y la ruptura formal. Pero podemos hacer afirmaciones de ese tipo siempre que no olvidemos que en ese caso estamos tomado el campo como el conjunto de objetos producidos por el 'dispositivo campo'. Así, a veces haremos afirmaciones como «en un contexto postcrisis, en el campo literario argentino se dieron las condiciones para que el dispositivo 'editorial independiente' reforzase su línea de rectificación, produciendo en el camino numerosas editoriales independientes que buscaban solventar una urgencia, hacer mapa de un territorio ahora baldío», y estaremos tomando el campo como un dispositivo, pero también es posible afirmar que «en el campo literario argentino

postcrisis había un sinnúmero de editoriales independientes», considerando el campo como el conjunto de los objetos producidos por el dispositivo campo.

Esta ambigüedad es una rémora de un pensamiento en el que los objetos priman sobre las relaciones, pero no colisiona con nuestro sistema siempre que no olvidemos a qué nos estamos refiriendo. Si decimos «el campo literario argentino del 2000» nos referimos a un conjunto de objetos, los producidos en Argentina en el 2000 por el dispositivo abstracto del campo literario, pero al mismo tiempo al propio dispositivo. Es la misma diferencia que existía entre el autor y el dispositivo autorial, pero tomada a gran escala y sin que la palabra varíe. Por supuesto, tomar el campo como dispositivo es más útil para el análisis. Con todo, cuando trabajemos, en la siguiente sección, con la idea de granularidad, tomaremos fotos fijas de los campos que no son sino colecciones de objetos. Una vez más, aclaramos: la ambigüedad no es peligrosa, puede incluso proporcionar cierta comodidad, siempre y cuando no olvidemos su existencia.

Hay un tercer significado para la palabra campo que no se confunde con los dos anteriores. Campo es, amén de un dispositivo y de una colección de objetos constituidos por el dispositivo campo, un diagrama, parte del diagrama de la modernidad. El diagrama de campos, que alguna vez será llamado «el campo» o «los campos», es un tercer uso para la palabra, pero uno muy restringido y que no llama a error.

7.4 FINE.

Cerramos, al fin, este apartado con un ejercicio que, aunque redundante, nos parece útil: recapitular todo nuestro sistema en un párrafo que, aunque habría sido insignificante o banal si lo hubiéramos escrito en otro lugar, ahora puede producir sentido en relación a todo el diccionario que hemos venido elaborando. El párrafo es el que sigue, y funcionará como *summa* de todo lo anterior.

El campo es un dispositivo que, en relación a un par diagrama/archivo concreto, actualiza el plano de las fuerzas dando lugar al capital, que es una cristalización al nivel del saber de las diferencias de potencial que están por resolverse al

nivel del poder. El capital, además, funciona como enunciado diagonal a multitud de actualizaciones lingüísticas. Estos capitales son los que determinan de forma unívoca las posiciones del campo, que se dan al nivel del saber más probablemente a través de las disposiciones (que hacen ver y hacen decir), o dispositivos que operan al interior del campo. La posición, determinada por el capital, en tanto cristalización de diferencias de potencial, establece unas posibles tomas de posición que vienen a actualizar al nivel del saber las posibles resoluciones al nivel del poder de las tensiones de fuerzas constitutivas de dicho nivel. Al mismo tiempo, las tomas de posición se distribuyen de forma probabilística a través de las disposiciones que permitirán que se resuelvan de un modo u otro, entendiendo siempre que las disposiciones, y en general los dispositivos, no son sino la historia de los campos inscrita en el hemistiquio saber / poder.

8 TEORÍA DE CAMPOS Y LITERATURA MUNDIAL.

8.1 EL PROBLEMA.

Hemos postergado hasta este momento uno de los problemas más acuciantes para nuestro sistema. Hemos querido dejar para el final esta última consideración por dos motivos. En primer lugar, por la importancia que caracteriza en la actualidad a los estudios sobre literatura mundial, con los que dialogaremos en este epígrafe. En segundo lugar, porque el problema que aquí abordaremos no se corresponde con una contradicción conceptual de la teoría del propio Bourdieu, no es una colisión interna del sistema sino una limitación externa, que se revela sólo una vez lo ponemos a funcionar en relación a su propia exterioridad.

Las principales críticas que se le han hecho a Bourdieu son dos. Una pasa por cuestionar el economicismo mecanicista de su teoría. Si bien en un nivel superficial nosotros creemos que esta crítica no es pertinente (ya que la noción de *habitus* vendría a resolverla), no se puede negar que en los análisis concretos que hacía Bourdieu (por ejemplo en *Las reglas del arte* o *La distinción* (1979)) existe cierta rigidez analítica. Esto, lejos de deberse a su mecanicismo, probablemente se debe a todo lo contrario, es decir a un problema de raíz ontológica, a la incapacidad que ya hemos demostrado para desprenderse de la primacía del agente sobre la relación, en palabras que el propio Bourdieu podría utilizar.

En cualquier caso, en este epígrafe abordaremos la segunda crítica, que afirmaría que la teoría de campos de Bourdieu sólo sería aplicable a casos nacionales, es decir que sólo se podría aplicar, por decirlo en nuestros términos, a pares diagrama / archivo en los que el diagrama fuera el de un Estado-nación moderno⁴⁶. La crítica, dirigida contra el paradigma de Bourdieu, es del todo válida y la suscribimos. En nuestro marco analítico, sin embargo, dicha crítica desaparece, como se desprende del hecho de que en ningún momento de todo este marco teórico se ha res-

46 Cabe señalar que en 1999, en *Une révolution conservatrice dans l'édition*, el propio Bourdieu demuestra ser consciente de la existencia del problema en el contexto de un mundo en proceso de globalización (cf. Bourdieu 1999b: 14).

tringido la noción de campo a un Estado-nación concreto, ya que es antes un dispositivo abstracto, una máquina de integración, que una actualización concreta de unas relaciones de poder dadas. Sí hemos puesto, es cierto, una restricción a nuestros campos: sirven sólo en relación al diagrama de la modernidad, es decir a un diagrama que ya supone sólo un plano de organización del poder, y uno muy específico. En el tiempo, nuestra teoría no se puede aplicar a la Corona de Castilla en el siglo XIV, ni a sociedades que existan en la actualidad y que no se ajusten al diagrama de la modernidad. Tampoco, dentro de la parte del mundo que llamamos Occidente, para tipos de relación que no constituyan formas de capital, es decir para partes de nuestra sociedad que no estén segmentadas en campos (por ejemplo, nuestra teoría es inútil (o al menos debería adaptarse) a la hora de estudiar los nuevos procesos de subjetivación que surgen en lo que se ha dado en llamar «nativos digitales» (cf. Prensky 2001)). Por último habría que preguntarse –y hacerlo resultaría de enorme interés– si este marco teórico serviría para analizar el estado actual del campo literario chino, e incluso si tal cosa existe. Todas éstas son limitaciones para nuestra teoría de campos, pero no hay ningún motivo para pensar que ésta tenga que ceñirse a un Estado-nación concreto. Para comprobarlo sólo habría que tomarlo en su abstracción y trasladarlo a los casos concretos de estudio que se quieran analizar y prestar atención a qué herramientas nos exige o qué uso particular de nuestras propias herramientas. En nuestro caso, por ejemplo, consideraremos sobre todo dos campos: el campo argentino de los años 30 del pasado siglo y el español desde 1959 hasta 2011. Trabajamos, entonces, sobre dos espacios territorializados en formas que nos es dado estudiar. A priori no parece haber ninguna contradicción entre nuestro sistema y el análisis simultáneo de varios campos y de sus relaciones. De hecho, si recordamos el apunte de Rancière según el que el mercado del arte habría nacido a partir de las invasiones napoleónicas, podemos incluso afirmar que el diagrama de la segmentación en campos es, desde su origen, transnacional.

Antes de comenzar a desarrollar nuestras soluciones, la estructura de esta sección merece ser explicada. En primer lugar, hemos establecido el problema al que nos enfrentaremos. A continuación veremos cómo ese problema pone a funcionar nuestro pensamiento y a qué lugares nos puede conducir. En el tercer epígrafe dialogaremos con las dos corrientes fundacionales de la literatura mundial (la de

Franco Moretti y la de Pascale Casanova) y buscaremos cruces, así como tensiones y problemas que existen en ambas escuelas y que desaparecen en nuestro marco conceptual.

8.2 BREVE APUNTE ADICIONAL.

Antes de exponer nuestra solución al problema de la viabilidad teórica de un sistema de campos en un contexto postglobalización, es necesario que hagamos un inciso breve pero fundamental. El hecho de dialogar con una corriente teórica viva, es decir, sobre la que hoy se publican artículos, tesis doctorales y monografías, obliga a que aclaremos que nuestro objetivo no es, en ningún caso, aportar algo al análisis concreto de ningún objeto de estudio. Por contra, mantendremos el nivel de abstracción de todo este marco teórico; así, cuando definamos ‘campo literario mundial’, por ejemplo, lo haremos en términos puramente especulativos, de forma que la noción se pueda aplicar a una multiplicidad de mundos posibles, y no sólo al nuestro.

La aclaración se hace esencial en tanto asistimos en la actualidad a dos usos bien diferenciados de la idea de literatura mundial. Por un lado existe lo que podríamos llamar una concepción ‘programática’ o ‘pedagógica’ del concepto, que se encarnaría sobre todo en Damrosch (cf., por ejemplo, 2003: 282-83). Esta corriente vería la literatura mundial como un objetivo a lograr, en la línea de lo propuesto por Goethe en sus famosas conversaciones con Eckermann, de donde proviene el nombre de *Weltliteratur* (cf. Eckermann 1949: 185), o como una reformulación necesaria de los estudios de literatura comparada. La segunda corriente, que podríamos llamar ‘crítica’ o ‘teórica’ se caracterizaría, precisamente, por tomar el concepto de literatura mundial en su historicidad y desgranarlo en busca de desvelar sus modos de producción constitutivos. Sintomáticamente, mientras que la primera corriente estaría dominada por críticos franceses o anglosajones, los representantes de la segunda son, en buena parte, latinoamericanistas que asisten, una vez más, a una gran corriente teórica que trata de subsumir la especificidad de un complejísimo objeto de estudio que se resiste a ceñirse a estrechos marcos teóricos. Buenos ejemplos de ello son Mabel Moraña o Ignacio Sánchez Prado –cuyas matizaciones citaremos más

adelante–, los apuntes teóricos que Gallego Cuiñas hace desde la teoría del valor (cf. 2019c: 24), los trabajos de Héctor Hoyos (cf. 2015) o Mariano Siskind (cf. 2016) y el volumen *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*, de Jorge Locane (cf. 2019)⁴⁷.

Como todo binarismo, el que hemos propuesto no es capaz de dar cuenta de la complejidad de las corrientes realmente existentes. Pronto mostraremos, por ejemplo, cómo a pesar de que no hay en Casanova un programa explícito y en su obra prima el pensamiento teórico, de sus escritos se deriva un profundo galocentrismo que se puede entender como prescriptivista. Moretti, por contra, no esconde su deseo de posicionarse en el campo de los estudios de literatura comparada (cf. 2000: 68), pero al mismo tiempo elabora un complejo conjunto de herramientas teóricas.

Toda esta anotación acerca del nivel de abstracción de nuestro pensamiento no trata de construir un lugar ‘anterior’ o ‘superior’ que busque legitimar una presunta neutralidad⁴⁸. Lo que pretendemos aclarar, por contra, es que –en tanto tal cosa excedería por mucho los objetivos de esta tesis doctoral– no es nuestro propósito aquí abordar el debate que venimos describiendo sino demostrar –a través del marco teórico que hemos desarrollado– que el sistema de Bourdieu *puede ser* –que daría por dilucidar, por lo tanto, si *debe ser*– adaptado para pensar el hecho literario en el contexto de un mundo globalizado. Así, por ejemplo, más adelante hablaremos de lo que llamaremos ‘campo literario mundial’ como un «campo desnacionalizado»; con esto no queremos decir que, *de facto*, lo sea en nuestros días, sino que existe un grado cero de la autonomía en el que el campo hipotéticamente –y siempre a nivel teórico, es decir: como polo irrealizable– podría trascender las particularidades de cualquier nación.

47 Suscribimos la crítica que Locane desarrolla hacia Damrosch, tanto la programática, según la que el estadounidense piensa «la categoría de literatura mundial básicamente en función de un proyecto pedagógico democratizador» (2019: 13) como la teórica, de orden ontológico (cf. 2019: 14).

48 Si tuviéramos que posicionarnos, sin duda lo haríamos del lado de la corriente que hemos llamado ‘crítica’.

En los desarrollos que elaboraremos en los epígrafes que siguen se encontrarán multitud de ejemplos de lo que venimos señalando. Queda, por tanto, esta nota como una declaración de intenciones para prevenir posibles malentendidos.

8.3 UNA POSIBLE SOLUCIÓN.

Imaginemos, entonces, situaciones que puedan tensar el sistema de campos. Un autor con un enorme capital literario en el territorio de un Estado determinado, por ejemplo, puede ser del todo desconocido en otro. Un objeto que se ve y del que se habla en un campo, en nuestra traducción, puede no aparecer en otro. Dado que, según nuestra teoría, los campos se definen por oponer una forma de capital específico al capital monetario, y en ambos casos estamos hablando de capital literario, eso significaría que ambos campos son distintos. Pero esto nos lleva a una paradoja aparente: nos referimos a ambos como «campo literario». ¿Supone esto realmente un problema para nosotros? En el epígrafe 6.1.2.4 afirmábamos que la forma de buscar el límite entre un campo y otro era la homología: debíamos observar dónde los capitales dejaban de presentar una homología fuerte, y ahí es donde hallaríamos la frontera de un campo. Si los campos fueran países, cada uno con su propia moneda, el investigador que quisiera saber dónde establecer una frontera tendría que alejarse de los centros de poder de un país hasta que no le permitieran utilizar su moneda en un establecimiento. Ahí podría afirmar: ya no estoy en mi país, he cambiado de campo porque el capital específico no sirve aquí. Pero como ya aclarábamos en el mencionado epígrafe, toda distinción entre campos será, a la postre, ficticia, ya que en realidad todos operan sobre el mismo diagrama de poder. Por lo tanto, queda al arbitrio del investigador decidir si se extrapolan las fronteras nacionales a fronteras en los campos en función de su observación de las homologías. Si en el marco teórico de Bourdieu, que parte de la idea de que todo capital es nacional, esto supone un problema, en nuestro modelo, que es más abstracto, desaparece. Casanova, por ejemplo, que sigue a Bourdieu en lo más profundo de su pensamiento, puede rebatirlo, pero siempre partiendo de sus mismos presupuestos. «El caso particular de París, capital literaria desnacionalizada y universal del universo literario», escribe Casanova, «no debe hacernos olvidar que el capital literario es nacional»

(2001: 54) [la cursiva es nuestra]. Dado que partimos de presupuestos ontológicos diferentes a los de Bourdieu, el problema desaparece.

En efecto, nada obliga en nuestra teoría a afirmar tal cosa como que todo capital es nacional. Si el hecho de que un escritor burgalés adquiera cierta cantidad de capital simbólico hace que dicho capital sea reconocido en todo el campo español, por ejemplo, se podrá afirmar que se trata del mismo campo. Si hace que no gane o pierda nada en el campo español, hablaremos de campos aislados dentro de un mismo Estado-nación. Incluso para el mismo caso se puede considerar una mayor o menor granularidad según el estudio que se haga. Si, por ejemplo, se hace una comparativa entre los campos literarios español y argentino, se pueden tomar como dos campos diferenciados, pero si se está estudiando con mayor detalle el campo español, tal vez convenga hacer una distinción entre los campos andaluz y manchego. En un estudio del campo literario andaluz se podría, incluso, hacer una distinción entre el campo literario de Andalucía oriental y el occidental, o por provincias. En efecto, esto no supone otra cosa que hacer *zoom*, es decir aumentar la granularidad y modificar la escala en esos hipotéticos ejes cartesianos para hacer que reflejen los corrimientos de capital con más detalle.

Pareciera que con el ejemplo anterior hubiéramos propuesto algo absurdo. ¿Existe *realmente* un campo literario de Andalucía occidental? La pregunta, claro, carece de sentido para nosotros. No hay tal cosa como una realidad abstracta en la que los campos existan. Para responder, tendríamos que comprobar si se da un capital específico en el ámbito de la literatura de Andalucía occidental que apareciera como autónomo del de otros campos-región, y todo esto siempre en relación a un diagrama concreto y a un corpus archivístico determinado. Dado que el capital son los cimientos sobre los que se sustentan los campos, parecería que nuestra pregunta está respondida, pero lo cierto es que hay otra forma de determinar la masa mínima de un campo. Un campo no implica sólo la existencia de capitales, sino también su circulación. Ya hemos establecido que el campo es un dispositivo que a la vez se apoya sobre otros dispositivos, combina varias líneas de rectificación para crear una más compleja. Así, no es cierto que la granularidad se pueda ajustar de forma indiscriminada: un campo debe sostenerse sobre ciertos dispositivos para existir, debe determinar una forma de capital que además pueda ser intercambiado. Si bien

el investigador puede decidir qué grado de homología le parece necesario para hablar de identidad entre campos, *tiene que haber* una homología, es decir tiene que haber un capital. Hablamos, entonces, de dispositivos como el editorial, constituido sobre la materialidad concreta de imprentas, distribuidoras y otros dispositivos de relación, visibilidades (el *editor*, el *librero*) y enunciados (las *novedades*, el *copyright*). De nuevo, somos radicalmente materialistas: sólo en el estudio concreto de las formas y de las fuerzas se puede afirmar que existe un campo. En una aldea de 100 habitantes, por ejemplo, es poco probable que se den los dispositivos (editoriales, de distribución, autoriales, etcétera) para que se pueda hablar de un campo literario específico. Así, la granularidad se revela como una herramienta esencial para el investigador, pero ese ajuste de la mirada encuentra un límite en las condiciones mínimas, en términos de dispositivo, que hacen falta para que podamos hablar de campo.

Esta idea, además, nos lleva a otra reflexión. Hemos afirmado que sabemos cuándo nace un campo porque tal nacimiento posibilita un nuevo tipo de enunciado: aquél según el que alguien se niega a intercambiar cierto capital específico por capital monetario. Sin embargo, ¿cómo sabemos que un intercambio posterior, alejado en el tiempo y en el espacio, pertenece al campo? ¿Debemos buscar el enunciado fundacional en cada momento del campo para comprobar que éste sigue existiendo? Sin duda, no. Basta con tener en cuenta que la negación primera se hizo en virtud a un estado del plano del poder, que funciona como *ritornelo* y que da lugar a conjuntos de enunciados (la literatura, la medicina, el derecho) y a dispositivos (el editorial, el autorial) que, en caso de que sigan vigentes, funcionan como testigos de la continuidad del campo.

Nuestra propuesta, lejos de suponer una pirueta dialéctica, resuelve el problema de los capitales nacionales a la vez que otros. Por ejemplo, si la variable nacional se puede tomar en cuenta a la hora de estudiar un campo o unos campos, la variable lingüística dentro de un mismo Estado-nación se puede añadir sin que haga falta elaborar otro sistema de campos, y hablar por ejemplo del campo literario de las publicaciones en euskera, en quechua o de los distintos campos literarios que conviven en el Estado suizo, dando cuenta de todos los intercambios y las

homologías que esto conlleva. Siempre, por supuesto, en relación a un par diagrama / archivo.

Nuestra teoría, entonces, es lo bastante abstracta como para ser aplicada a diferentes casos de estudio, o al mismo caso de modo diferente en función del criterio del investigador. En este trabajo, por ejemplo, consideraremos los campos literarios argentino, español y francés del último cuarto del siglo veinte como tres subcampos del campo literario. Además, consideraremos tres subcampos autónomos dentro de cada uno de estos subcampos, lo cual nos dará un total de nueve variables de estudio. Existe la opción de seguir la nomenclatura para objetos cuatridimensionales en álgebra y, de forma análoga a como se hace con los hipercubos, denominar hipercampo al campo cuatridimensional al que hemos llamado campo literario, campos a los campos tridimensionales que hemos llamado campos nacionales, y subcampos a los campos bidimensionales dentro de cada campo nacional. Desarrollaremos este álgebra en la sección que sigue.

La homología constitutiva de los campos nacionales, además, se puede estudiar en términos de valores de mercado. Cuando Bourdieu se refería a «la tasa de cambio entre diversas especies de capital» (Bourdieu y Wacquant 2005: 153) nos daba un término y una idea que ahora podemos retomar. En efecto, podemos pensar la homología también en términos de tasas de cambio entre capitales: en cierto modo, cuando Borges ‘llega’ al campo literario español ya había llegado, solo que las relaciones y las singularidades que lo constituían al nivel de las fuerzas aún no habían sido actualizadas por ningún dispositivo. Es así como se puede hablar de una llegada a un campo, que era una de las preguntas que inicialmente nos movían a pensar: se llega en tanto se toman ciertas positividades y ciertas singularidades y se integran en una curva que antes no formaba una disposición en el campo. Por eso Bourdieu trataba de comprender su intuición según la que un agente ya había llegado a un campo antes de haber llegado, y por eso el encuentro entre un agente y un campo es siempre cuasi-milagroso: porque al nivel del saber aparecen, por virtud de la homología, visibilidades y enunciados que ya estaban en estado de inmanencia pero que aún no se habían actualizado. La objeción que preguntaría por una participación primigenia en un primer campo quedaría, así, rebatida: en las sociedades a las que podemos aplicar este sistema, la participación en los campos forma parte de

la constitución de los sujetos, y por lo tanto éstos no anteceden a aquéllos en modo alguno. Esto explicaría, además, el fenómeno observado por Bourdieu según el que la participación en un campo es como el conocimiento de una lengua materna, una intuición que no podría ser suplantada: porque el diagrama de campos es, precisamente, uno de los principales vectores que constituyen al sujeto en las sociedades capitalistas.

Antes de cerrar este epígrafe, cabe apuntar que esta sección se refiere concretamente a consideraciones conceptuales sobre los campos, y que hemos dejado el análisis para la sección siguiente. Por ejemplo, hemos hablado de tres subespecies de capital sin aclarar cuáles son éstas. Pronto lo haremos, y entonces acaso se cierre el sentido de algunos flecos que han quedado por desarrollar.

8.4 LA REPÚBLICA MUNDIAL DE LAS LETRAS.

El último de los problemas que afectan a Bourdieu, que tiene en el fondo que ver con cierta torpeza en el uso del concepto de homología para sortear el problema de la incomunicabilidad entre campos, ha sido abordado desde diversas perspectivas teóricas en los últimos veinte años. Las principales vertientes de estudio provienen de principios de los 2000. Con un año de diferencia, Pascale Casanova publicó en 1999 en París *La República mundial de las Letras*, y Franco Moretti (aparentemente sin conocer la obra de Casanova, que no se tradujo al inglés hasta 2004) su famoso artículo del 2000 «Conjeturas sobre literatura mundial». En esta sección dialogaremos con ambas propuestas por separado, ya que a nuestro entender responden con soluciones muy diferentes a un problema similar.

Comenzaremos por considerar el modelo de Casanova. Si bien su propuesta dista mucho de ser similar a la nuestra, es la más cercana por la forma en que aborda el problema. No sorprenderá que Casanova, alumna de Bourdieu, retome conceptos como ‘campo’ o ‘capital’ a lo largo de su obra, aunque variándolos en algún caso, como hace con el de autonomía. Un recorrido exhaustivo por *La República mundial de las Letras* es del todo innecesario en este punto; nuestro objetivo no es una descripción sistematizada del pensamiento de Casanova, sino un diálogo con algunas de sus partes. Por eso, hemos decidido tomar conceptos, pasajes o ideas de

su *opus magnum* y traducirlos, matizarlos o discutirlos, según la relación que se establezca entre ellos y el resto de nuestra teoría.

8.4.1 PARÍS: ¿CAPITAL DE LA REPÚBLICA?

Quizá lo que más llama la atención en la teoría de Casanova es su evidente galocentrismo. Ya hemos hecho notar que según la formación de quien analiza el surgimiento de elementos como el campo o el mercado aparece un origen diverso (la posición en el campo, como hemos señalado, determina lo que nos es dado ver). Martha Woodmansee, anglosajona, no duda en ubicarlo en Alemania, mientras que Casanova y Bourdieu lo hacen en Francia. Lejos de ser un problema, tal cosa vendría a demostrar que el proceso por el que se consolidaría el diagrama de la modernidad en Europa occidental era algo que ocurría al nivel del poder, y al nivel del saber aparece como una suerte de mancha de aceite que se extiende lentamente o surge en varios focos de forma independiente. En una crítica muy pertinente a Casanova, Ignacio Sánchez Prado escribe lo siguiente:

Esto implica que la historia de los géneros tradicionales que definen la modernidad literaria descrita por Casanova, especialmente la novela y la poesía, no pasa particularmente por Francia antes del siglo XIX.¹³ Mucho antes de la llegada del proceso que estrictamente se puede identificar como la emergencia del campo literario autónomo, proceso que Bourdieu ubica en la época de Flaubert y no en la Pléyade (*Reglas* 79-170), las manifestaciones fundacionales de la versión moderna de ambos géneros aparecen, de hecho, en Italia para la poesía (Dante, Petrarca) y en España para la novela (la picaresca, Cervantes). Además, cualquier persona posicionada desde la perspectiva hispanoamericana sabe que el proceso de emergencia de lo literario en las lenguas romances, tal y como lo describe Casanova, sucedió más de un siglo antes con el español:³⁴ el punto clave es la gramática de Nebrija, publicada en 1492 y el subsecuente Siglo de Oro español. [...]. Con esto no me interesa sino enfatizar que la apuesta de Casanova responde a una lógica similar a la planteada por Moulton: *la literatura mundial sólo es articulable desde una perspectiva nacional concreta*. (2006: 28-29) [las cursivas son nuestras].

Aunque es difícil estar más de acuerdo con la gran mayoría del pasaje, discutir la última frase resultará de gran interés. Si con esa afirmación el autor se refiere a que, de hecho, todos los intentos por articular una literatura mundial han pasado por un nacionalismo más o menos velado, debemos darle la razón sin matices. Si se refiere, sin embargo, a que toda teorización *posible* sobre literatura mundial debe pasar,

necesariamente, por una perspectiva nacional, o a que toda ejecución –al nivel del saber– de un sistema literario mundial debe pasar por dicha clase de perspectiva, podemos hacer algunos matices. Con la primera de esas dos ideas sin duda habríamos de estar en desacuerdo, ya que una teoría que analice el fenómeno de la literatura mundial no necesita la primacía (de nuevo, teórica) de ninguna nación, al menos en sus postulados. Sin duda, eso no es lo que Sánchez Prado afirmaba en su texto, pero la aclaración es pertinente: en los estudios sobre literatura mundial, no es raro encontrar con que el paradigma se confunde con el objeto de estudio, y en más de una ocasión no se sabe si la literatura mundial es una emergencia indiscutible que debe analizarse o un modelo hipotético al que habríamos de tender por algún motivo. La segunda lectura del pasaje de Sánchez Prado es más interesante. ¿Podemos considerar la existencia de un sistema no nacional en el que se dé algo como la literatura mundial, un lugar de encuentro no ligado a campos nacionales, una suerte de parnaso utópico (en el sentido etimológico el término) en el que se encontrarían los escritores cuyas obras han trascendido el marco de sus propias naciones de origen? Nuestra respuesta, por más que pueda sorprender, será: *sí*. Si bien es cierto que no consideramos que tal sistema exista o que haya existido –y además no somos lo bastante inocentes como para tomarlo como un horizonte deseable– en la teoría nada parece impedir esa posibilidad. El requisito principal de esa forma de literatura mundial, sin embargo, sería el establecimiento de una forma de capital del todo desnacionalizada, que no tuviera ninguna homología con el de ningún campo concreto o, precisamente, que tuviera una homología poderosísima, según la que el éxito en ese hipercampo de la literatura mundial conllevara de forma inmediata el éxito en los campos nacionales. Cuesta imaginar tal cosa, que no es sino la puesta en abismo, el grado límite de lo que hoy ya llamamos literatura mundial. Sin duda, una distribución así toma la forma de una distopía, y habría de ir acompañada de una liberalización total de los capitales (también de los simbólicos) como la que se reivindica al amparo de la globalización. Esa perspectiva, que parece casi imposible desde el estado de cosas actual, es, con todo, imaginable.

8.4.2 EL MERIDIANO DE GREENWICH DE LOS CAMPOS.

Una de las herramientas centrales del corpus teórico de Casanova es la del meridiano de Greenwich literario. Este concepto vendría a darle a Sánchez Prado la razón: pareciera que Casanova necesite no sólo un campo nacional frente al que los demás se deban poner en valor, sino también una temporalidad con la que suceda lo propio. Con todo, y a pesar de que éste es un concepto con muchas limitaciones, creemos que reflexionar sobre él lleva, desde nuestro suelo conceptual, a algunas ideas muy interesantes. Veamos en primer lugar cómo define Casanova este «meridiano de Greenwich literario».

[...] lo que podríamos llamar el «meridiano de Greenwich literario» permite calcular la distancia hasta el centro de todos los que pertenecen al espacio literario. La distancia estética se mide, asimismo, en términos temporales: el meridiano de origen instituye el presente, es decir, en el orden de la creación literaria, la modernidad. Se puede medir así la distancia al centro de una obra o un corpus de obras, con arreglo a la distancia que las separa en el tiempo de los cánones que definen, en el momento preciso de la evaluación, el presente de la literatura. (2001: 123)

El concepto es manifiestamente eurocéntrico, e incluso en un plano más abstracto se le puede imputar que la consideración de un solo meridiano temporal hacia el que deberían tender el resto de temporalidades comporta una teleología que simplifica demasiado el sistema de campos. Comoquiera que lo que aquí nos proponemos no es un debate político con Casanova, sino poner nuestro modelo a dialogar con el suyo, podemos preguntarnos qué nos aporta el concepto de meridiano de Greenwich.

Sorprende que, en la página previa a la que hemos citado, Casanova tome algunas palabras sueltas de Bourdieu y las vaya hilando para dar consistencia a su discurso. El pasaje es el que sigue:

Hay, según lo expresa Pierre Bourdieu, un «tempo» propio en los acontecimientos capaces de «crear fecha» en el universo literario, que sólo le pertenece a éste y que no es, o no necesariamente, «sincrónico»¹ con la medida del tiempo histórico (o sea, político), y que se ha impuesto como oficial y legítimo. (2001: 122)

En una cita más explícita a la que nos hemos referido en otro contexto, Bourdieu afirma que «la propia *lucha* es lo que hace la historia del campo; *a través de la lucha se temporaliza*» (1995: 237) [las cursivas son nuestras]. Bourdieu estaría de acuerdo con nosotros, entonces, en que cada movimiento de capitales deja una marca en el campo en la que se puede ahondar o que se puede borrar, lo que es coherente con la idea del campo como dispositivo. Una vez llegamos a esta conclusión, quedaría por explicar cómo puede ser que los distintos campos parezcan tener temporalidades similares en momentos concretos o que algunas revoluciones estéticas se extiendan como la pólvora entre un campo y otro. Es a esta pregunta, precisamente, a la que viene a responder el concepto de ‘meridiano de Greenwich’. Podemos conservar la pregunta y desechar provisionalmente la respuesta, ya que sin duda el problema no es baladí. En nuestra solución, de nuevo la homología aparecerá como un mecanismo clave: el hecho de que distintos campos sean actualizaciones diferentes al nivel del saber de relaciones de fuerzas similares al nivel del poder haría que, por virtud de la homología, los corrimientos de capitales se replicaran como microsismos –como la limadura de hierro se organiza en torno a los polos de un imán– de unos campos a otros.

Si bien esta respuesta nos satisface a nivel conceptual, sigue sin explicar dónde debemos buscar esos fenómenos concretos que reterritorializan los objetos del campo para «ponerlos al día». Ya hemos dado nuestra solución: son las crisis las que ponen ‘en hora’ los diferentes campos. Crisis nacionales que establecen una misma temporalidad para los diversos campos autónomos de un mismo Estado-nación y crisis sistémicas que sincronizan, aunque nunca a la perfección, campos que comparten una forma de capital pero no un Estado-nación. El primer caso ayudaría a explicar la relación entre una crisis económica como la española del 2008 y las posteriores variaciones sociales que acabarían por modificar, por ejemplo, también el campo político, imponiéndole nuevas ideas, o el literario en modos que todavía están por discernir. El segundo caso se correspondería a algunos de los ejemplos que propone Casanova en su libro, siempre que los despojemos de toda teleología y no olvidemos que cada campo impondrá, al mismo tiempo, su especificidad (y tal vez sea esta especificidad la que produzca las revoluciones estéticas). Podríamos añadir un ejemplo de este tipo de crisis si nos fijamos en el gran ausente de *La*

República mundial de las Letras: el auge y difusión de las vanguardias. Este fenómeno ilustra perfectamente cómo se difunden los microsismos causados por una crisis de campos. Dado que oscila entre lo nacional y lo internacional (las vanguardias aparecen de forma casi simultánea en Italia, Francia y Alemania debido a las condiciones materiales de la Europa de principios de siglo (es decir: del reparto de fuerzas) y en ningún caso son eminentemente francesas), el sistema de Casanova es incapaz de explicarlo y por lo tanto apenas se refiere a él en todo el libro. No sorprende que Hugo Achugar, en su crítica de Casanova, recurra, por lo tanto, a las vanguardias (cf. 2006: 208). En nuestro pensamiento, la metáfora geológica sigue siendo válida: si dos placas que no estaban alineadas entre sí se colocan de forma simétrica, harán estallar el territorio, provocarán un terremoto que no entenderá de fronteras políticas. Las fronteras, al fin, no son sino otra de las líneas que intentan (a la postre siempre en vano) dar una forma a lo informe, rectificar lo que necesariamente volverá a ser curvo.

Siguiendo la propia lógica de Bourdieu hemos llegado a soluciones dispares a las de Casanova. Con todo, nuestras conclusiones tal vez resultarían más caras al propio Bourdieu, quien en *Homo academicus* escribe:

Una crisis regional puede extenderse a otras regiones del espacio social y transformarse así en una crisis general, un *acontecimiento histórico*, cuando por el efecto de *aceleración* que ella produce, tiene el poder de *hacer coincidir* acontecimientos que, dado el *tempo* diferente que cada campo debe a su autonomía relativa, debían normalmente abrirse o clausurarse en orden disperso o, si se quiere, sucederse sin organizarse necesariamente en una serie causal unificada, tal como la que sugiere con posterioridad, con el favor de la ilusión retrospectiva, la cronología del historiador. Se sigue de ello que la posición de los diferentes campos en la crisis general y los comportamientos de los agentes correspondientes dependerán, en gran medida, de la relación entre los tiempos sociales propios de cada uno de esos campos, es decir, entre los ritmos en los que en cada uno de ellos se cumplen los procesos generadores de las contradicciones específicas. (2008: 226)

Si bien la cita no es una traducción exacta de lo que venimos planteando (una crisis no se trataría de una *aceleración*, que supone un inicio y un destino, y por lo tanto una forma de tautología), las similitudes son sorprendentes. En un sistema unificado como el diagrama de campos, las crisis vendrían a poner, con cierto margen de error, en hora todas las temporalidades. Y así daríamos también la

razón a la famosa frase atribuida a Lenin: «hay décadas en las que no pasa nada y semanas en las que pasan décadas».

Por supuesto, todo lo anterior no significa que la temporalidad en las sociedades occidentales dependa de la temporalidad de los campos, sino que cada campo, al desplegar un capital específico, produce también su propia temporalidad. Si no, la frase de Lenin carecería de sentido: debe haber una medida del tiempo llamada ‘semana’ para que podamos referir la temporalidad de los campos a esa temporalidad globalmente impuesta.

8.4.3 LA RELATIVA AUTONOMÍA DEL CAMPO LITERARIO MUNDIAL.

A pesar de las críticas que podamos hacerle, el concepto de ‘meridiano de Greenwich’ aún nos interesa. Si bien es cierto que no lo podemos tomar como una medida teleológica a la que todos los demás campos deban asimilarse antes o después, sí cabe que nos preguntemos por la temporalidad propia de ese hipercampo de la literatura mundial, el campo literario que guarda homología con todos los campos literarios nacionales sin ser ninguno de ellos. No tomaremos, con todo, el término ‘meridiano de Greenwich literario’; el campo literario mundial posee su propia temporalidad, como cualquier otro, y los demás no tienen por qué tender hacia él, y sólo lo harán en situaciones de fuerte presión, ejercida a través de multitud de dispositivos. La existencia de esa tendencia a la puesta en hora de los campos nacionales, de hecho, no se puede entender sino como el producto de una lucha sin cuartel por la definición de una verdadera autonomía, en la que las crisis constituirían esos momentos en los que las fuerzas en estado de inmanencia estallan en relaciones de violencia, según la distinción entre estos dos términos que hiciéramos en el epígrafe 5.1.2.3.2. Si seguimos esta argumentación, obtenemos que la propia existencia del hipercampo de la literatura mundial (lo que en adelante llamaremos ‘campo literario mundial’) depende, como señalara Sánchez Prado, de que haya una presión desde ese campo supuestamente desnacionalizado hacia todos los campos nacionales, una presión por establecer homologías fuertes. Pero eso no significa *necesariamente* –sí, en cambio, *de facto*, como señalábamos en los primeros compases de este epígrafe– que una o varias naciones estén imponiendo su temporalidad (y

por lo tanto la distribución de sus capitales, y los valores estéticos según los que éstos se distribuyen) a las demás. Aunque pudiéramos afirmar que esto sucede así en la actualidad, la autonomización total o casi total del campo literario mundial supondría –y esto es un juicio de valor– el peor de los escenarios posibles. Si ahora podemos hablar de un imperialismo literario por parte de los campos nacionales que dominan el hiperespacio de la literatura mundial, en un caso extremo el campo se habría autonomizado e impondría sus reglas a todos los campos nacionales sin estar dominado por ninguno de ellos. Pero ¿qué significaría tal cosa? ¿Qué condiciones serían requeridas para la autonomía total del campo literario mundial?

La respuesta a esa pregunta es clara: sería necesario que la estructura del campo literario mundial fuera un calco perfecto del diagrama, una abstracción lo bastante potente como para imponerse, por homología, a cualquier campo nacional. Como en el relato judío del gólem, la criatura se habría hecho autónoma. Casanova parece expresar esto como algo deseable en el siguiente pasaje.

Esta República mundial de las Letras tiene su propio modo de funcionamiento, su economía, que engendra jerarquías y violencias, y, sobre todo, su historia, que, ocultada por la apropiación nacional (esto es, política) cuasi sistemática del hecho literario, aún no ha sido nunca verdaderamente descrita. Su geografía se forma a partir de la oposición entre una capital literaria (universal, por ende) y regiones que dependen de ella (literariamente) y que se definen por la distancia estética que las separa de la capital. La República se dotó, por último, de órganos de consagración específicos, las únicas autoridades legítimas en materia de reconocimiento literario, o encargados de legislar literariamente: gracias a algunos descubridores excepcionales, desprovistos de prejuicios nacionalistas, se instauró una ley literaria internacional, un método de reconocimiento específico que no debe nada a las imposiciones, a los prejuicios o a los intereses políticos. (2001: 24)

No podemos convenir con la inocencia de ese pasaje. Desde nuestro punto de vista, desde el que los capitales son cristalizaciones de asimetrías de poder, no hay tal cosa como un criterio de valoración universal. Pero sí podemos imaginar, junto a Casanova, «un [hipotético] método de reconocimiento específico que no debe nada [...] a los intereses políticos». ¿Cuál sería este método? Sin duda, dado que los campos son dispositivos que diferencian formas específicas de capital sobre el diagrama de la modernidad capitalista europea, ese método sólo podría existir una vez que el propio diagrama hubiera hecho desaparecer las resistencias que le imponen las especificidades de cada encarnación de los campos nacionales. Sería un campo liso,

que habría allanado cualquier aspereza, cualquier afecto a la contra, y su efectua-
ción sería el encumbramiento de la máquina abstracta del capitalismo sobre cual-
quier posible lógica específica. El campo literario mundial, una vez se autonomiza-
ra, no aparecería bajo la imagen de una utopía, sino todo lo contrario: produciría
una forma de capital desnacionalizado que simbolizaría el auge total de la lógica
propia del sistema sobre cualquier lógica nacional y sobre cualquier lógica poten-
cialmente transformadora.

Con todo, el estado actual del campo literario mundial se parece más a la
descripción de Ignacio Sánchez Prado que a la de Casanova: un espacio relativa-
mente autónomo dominado, sin embargo, homológicamente por algunos campos
nacionales que consiguen imponer su estructura de capitales y por lo tanto sus es-
téticas específicas. Este dominio, por supuesto, no es total, y no impide la eleva-
ción, en campos relativamente alejados del campo literario mundial (es decir, con
homologías débiles en relación al mismo) a la hegemonía de estéticas autónomas.
También, por supuesto, de formas literarias ajenas a cualquier campo (formas que,
por su naturaleza exterior a los campos, no pueden competir por el dominio del
campo de la literatura mundial). En la actualidad, el campo literario mundial se ase-
meja más a la idea de una emanación literaria de luchas geopolíticas que a la de un
parnaso completamente autónomo donde la autonomía estética se impone sobre
cualquier forma nacional de valoración.

En este punto, debemos hacer una apreciación a propósito del concepto de
autonomía. Según la hemos definido en este marco teórico, la autonomía se da
cuando existe una homología negativa entre el capital autónomo del campo y el mo-
netario, es decir que si imaginamos el campo en un espacio n -dimensional (donde n
es el número de capitales del campo, incluyendo el específico), los objetos aparece-
rán ligados a los capitales, y por lo tanto distribuidos en n polos en ese espacio ima-
ginario, y cada polo estará en relativa oposición a todos los demás, no habrá espa-
cios donde se acumulen grandes cantidades de capital de varios tipos al mismo
tiempo. La palabra 'autonomía', por lo tanto, presenta una polisemia. Si bien es cier-
to que el capital ligado al arte autónomo, por ejemplo, se opone al monetario en el
siglo XIX, y por lo tanto es autónomo respecto de él, no es menos cierto que esa au-
tonomía toma la forma de una dependencia inversa. La autonomía, por lo tanto, no

es en nuestro marco una forma de aislamiento o de independencia, sino una forma de estrecha dependencia, con la particularidad de que dicha dependencia lo es por oposición. Una relación proporcionalmente inversa no es, en ningún caso, una no-relación, sino una estrecha relación de tipo negativo.

No parece que en Casanova el concepto de autonomía sea homologable a éste. Del mismo modo que ocurría con Bourdieu, para comprender cómo funciona un concepto en *La República mundial de las Letras* debemos buscar ejemplos concretos de su uso y analizar qué función se desprende de ellos.

En consecuencia, el espacio francés, ya constituido como universal (o sea, no nacional, que escapa a las definiciones particularistas), va a imponerse como modelo, no ya como francés, sino como autónomo, o sea, puramente literario, o sea, universal. El capital literario «francés» tiene como rasgo peculiar que es *también* patrimonio universal, es decir, constitutivo (y, en el caso francés, fundador) de la literatura universal, y no nacional. (Casanova 2001: 121) [cursivas en el original].

De la cita anterior se colige que para Casanova la autonomía constituiría una suerte de valor que se reivindica en el vacío, que no necesita ser autónomo de nada porque es, *per se*, autónomo de todo. Considerar, por ejemplo, que lo autónomo es *puramente literario* (Casanova también realiza esta operación cuando habla de la autonomía de las lenguas, que pasarían a regirse por criterios puramente gramaticales, fonéticos, etcétera) es imposible desde nuestro marco. El dispositivo literario, sin duda, produce objetos del polo autónomo, pero produce en la misma medida objetos del polo heterónimo, literatura conservadora y posiciones homólogas a las del campo político y al capital monetario. Es esto a lo que nos referimos cuando afirmamos que al hablar de literatura mundial la distinción entre la realidad y el deseo no es del todo clara. No es extraño que en un modelo en el que los campos se instituyen de una vez y para siempre esto suceda así, pero en nuestro marco teórico aportamos herramientas para distinguir los índices de molaridad de los campos, y diferenciamos entre positividades, dispositivos y disposiciones, lo cual nos permite considerar oscilaciones en la imposición del capital literario mundial que lo hacen aprehensible en su carácter contingente. En el siguiente pasaje de Casanova todos estos problemas se manifiestan con claridad.

En realidad, cada espacio nacional logra en principio emerger y luego autonomizarse apoyándose y remitiéndose al polo autónomo del ámbito mundial. La homología entre el espacio literario internacional y cada espacio nacional es producto de la forma misma del ámbito mundial, pero también del proceso de su unificación: cada espacio nacional aparece y se unifica sobre el modelo y gracias a las estructuras de consagración específicas que permiten a los escritores internacionales legitimar su posición en el plano nacional. De este modo, no solamente cada ámbito se constituye partiendo del modelo y gracias a las estructuras autónomas de consagración, sino que también el ámbito mundial tiende a autonomizarse mediante la constitución de polos autónomos en cada espacio nacional. (Casanova 2001: 149).

Podemos comenzar por comentar la primera frase de la cita. Si fuera cierta sería imposible explicar la génesis del primer campo nacional que se hizo autónomo, o habría que considerar la idea, *a priori* absurda, de que el campo literario mundial precede a todos los campos nacionales. Nuestro modelo, que toma los hechos históricos y los literarios en un mismo dinamismo geológico, parece mucho más adecuado para explicar lo que desde el nivel del saber parecen emergencias aparentemente aisladas de cada campo nacional. A partir de esa afirmación podemos discutir también la última, según la que en cada campo nacional existe un capital homólogo al mundial y autónomo del resto de capitales. Tal cosa puede ser cierta en algún caso, pero sin duda no lo es en todos. No sería difícil dar ejemplos de autores que gozan de gran reconocimiento internacional mientras son ignorados en sus países de origen, y aún menos lo sería dar ejemplos de lo contrario, pero tampoco lo sería dar ejemplos de autores cuyos reconocimientos nacional e internacional van parejos. De nuevo nos encontramos con que para Casanova parece haber sólo tres momentos: uno original, otro de constitución del campo mundial y el actual, en el que el campo mundial (al que ella llamaría *espacio*) estaría completamente definido. En nuestro modelo, el tercer momento es increíblemente heterogéneo, y por lo tanto puede dar cuenta de muchos más fenómenos de los campos literarios. Por otra parte, Casanova debe incurrir en selecciones algo arbitrarias para defender su teoría, que por lo demás sí es aplicable en algunos casos concretos. Como cualquier selección, las suyas parten de una exclusión: ya sea la de otros campos (político, histórico, etcétera), de figuras (como la de Macedonio Fernández) o de movimientos enteros (como las vanguardias, sin las que difícilmente se puede explicar el acceso de Joyce a la fama mundial). Analizaremos estos casos más adelante, pero ya podemos aseverar que esas exclusiones se deben al deseo de dar cuenta de la gran

complejidad del sistema de campos literarios a través de un modelo demasiado simplista que sólo opone el capital nacional al internacional. Es posible, por ejemplo, imaginar un par diagrama / archivo, una época determinada en un Estado-nación concreto, en el que la homología entre el campo literario y el político sea mucho más fuerte que la que existe entre dicho campo literario y el campo de la literatura mundial. En esa situación, el modelo de Casanova sería del todo inoperante. En el nuestro, que parte de un grado de abstracción mayor, podemos analizar tanto las situaciones que se explican desde el modelo de Casanova como las que no, y además poner en relación el campo literario con otros campos, resolviendo, como veremos en el epígrafe 8.5, el problema principal que plantea Moretti.

8.4.4 LA BOLSA DE VALORES.

Otro concepto de interés en Casanova es el de bolsa de valores. Si en el epígrafe 8.3 hacíamos una lectura algo desviada de una afirmación de Bourdieu sobre las tasas de cambio entre capitales para ampliar su concepto de homología, en este punto Casanova es más cercana a nuestra forma de concebir el campo. En uno de los primeros compases de su libro nos habla de una ‘bolsa de valores literarios’. Trae a colación citas de Goethe y Valéry en las que ambos establecen símiles entre literatura y dinero y afirma que «"La aparición de una *Weltliteratur* es", según Antoine Berman, "contemporánea de la de un *Weltmarkt*."» (2001: 27). Casanova parte de ese concepto y lo lleva a lugares que no son de un gran interés en nuestro marco. Por ejemplo, habla de utilizarlo para

describir la competencia que han entablado los escritores como un conjunto de intercambios en los que está en juego el valor específico que se cotiza en el espacio literario mundial. (2001: 26).

Sea hablando de campo o de espacio, lo cierto es que esa concepción de la lucha es heredera directa de Bourdieu, ya que el campo no se constituye por la competencia que entablan los escritores en él sino que es previo a tal competencia (e incluso a los propios escritores). No considerarlo así dejaría de lado editoriales, librerías, traductores, *scouts* y otros objetos del campo literario. En esa misma lógica, Casanova

centra el epígrafe que dedica a la bolsa de valores literarios en explicar la creencia (la *illusio* de Bourdieu) que sustenta el campo. Se aleja, entonces, de nuestro modelo teórico.

El concepto de bolsa de valores, sin embargo, nos resultará útil a la hora de explicar el funcionamiento concreto del campo literario mundial. En efecto, la bolsa es un espacio que cumple varias propiedades muy interesantes. Por una parte, tiene una representación en los espacios nacionales que toman parte del juego de la globalización (Wall Street, la Bolsa de Madrid, Paternoster Square...) que funciona como puente entre los valores nacionales e internacionales. En el desempeño diario de las bolsas acabarán por formarse alianzas, grupos de presión y enemistades que conforman lo que podríamos llamar un capital bursátil específico. El campo literario mundial cumple esas tres propiedades. Por una parte, el intercambio de capitales que atraviesa el espacio literario internacional pasa por dispositivos con gran presencia en los campos nacionales (grandes editoriales con capital suficiente como para hacer un número representativo de traducciones, grandes librerías, *scouts*, traductores, distribuidores internacionales, autores con renombre internacional, *gatekeepers* de todo tipo, etcétera), dispositivos que sirven para efectuar los intercambios concretos de capitales. Por otra parte, en el campo literario internacional se intercambian esos capitales, pero además se establece –más tímidamente, en la actualidad, de lo que Casanova probablemente reconocería– un capital específico propio del campo mundial. Este capital, por otra parte, guarda homologías con todos los capitales que se intercambian en esa gran bolsa de valores, y estas homologías pueden ser positivas o negativas. Se puede, por lo tanto, acceder al campo literario mundial acumulando una gran cantidad de capital específico de un campo y cumpliendo algunos ritos de pasaje (que, en cualquier caso, estarán muy vinculados al polo de ese tipo de capital), pero también se puede llegar a adquirir un gran capital literario internacional y acceder, por esa vía, a un campo literario nacional que hasta el momento hubiera dado la espalda a un autor o una obra concreta.

Con la anterior definición, sin embargo, aún no hemos dado cuenta de la estructura concreta del campo mundial, que es más compleja pero al mismo tiempo ofrece más herramientas útiles para el análisis. Sabemos que el campo mundial se estructura en torno a un capital literario mundial, es decir un capital específico.

Pero también sabemos que todo campo surge cuando es capaz de diferenciar su capital específico de un capital heterónimo, que en el caso de los campos nacionales es siempre el monetario. El capital mundial, sin embargo, no parece haberse autonomizado del monetario, e incluso podemos afirmar que guardan una estrecha relación afirmativa de homología interna, ya que la estructura del campo literario mundial descansa sobre una gran red de dispositivos que, debido a la propia naturaleza internacional del campo, requieren una gran inversión de capital monetario (sueldos, viajes, carísimas distribuciones internacionales, organización de premios bien dotados, congresos, etcétera). ¿De qué se diferencia, en su génesis, el capital literario mundial? Nuestra respuesta es: del capital literario nacional, y por lo tanto de cada capital literario nacional.

Es por esto que podemos denominar, antes que ‘espacio’, ‘hipercampo’ al campo literario mundial. Por una parte, conforma una especie de capital que se opone a los nacionales, pero al hacerlo reduce la complejidad de los capitales nacionales a una sola dimensión. Dimensión de dimensiones, el capital literario mundial se da, entonces, en otro nivel cualitativo. Al mismo tiempo, sin embargo, en cada campo los *gatekeepers* que guardan el acceso al campo mundial pueden operar de diferente manera, permitiendo el paso a objetos que se ubiquen en un lugar del campo o en otro, es decir que estén ligados a ciertas formas de capital. Así, por una parte tenemos una relación capital mundial – capital nacional, pero por otra parte esa relación se difracta en tantos haces como subespecies de capital existan en cada campo nacional, dando lugar a homologías entre el campo mundial y cada uno de los subcampos de cada campo nacional.

La imagen que mejor da cuenta de lo anterior es la de un prisma. Si concebimos cada campo nacional como un prisma de tantas caras como formas de capital se den en su interior, todo intercambio entre dicho capital nacional y el mundial pasará por una concentración del capital o por una refracción del mismo, según la dirección del intercambio. Al mismo tiempo, según la importancia que tenga el campo nacional concreto en el campo mundial (según la posición de dominio en la que esté el polo que corresponda a ese campo nacional), el haz de luz (la homología) será más fuerte o más débil.

Pongamos un brevísimo ejemplo. Si consideráramos que en el campo literario español existen tres formas de capital específico (el del polo social, el del polo burgués y el del polo del arte por el arte), tendríamos que un autor que estuviera ubicado en el polo nacional (en el modelo de Casanova esto sería un ‘diferenciado’) del campo literario mundial tendería a ubicarse, por homología, en el –digamos– polo burgués en el campo español. Eso significaría que el capital nacional español estaría asociado en el campo mundial al capital burgués español, pero la figura del prisma nos permite considerar homologías de tipo más complejo, en el que el capital nacional se asociara a diferentes clases de capitales específicos al mismo tiempo. Hablamos, entonces, de prismas irregulares, en los que la luz pasa mejor por unas caras que por otras.

Vemos cómo el espacio mundial, que es por naturaleza un campo, necesita una descripción estructural única para ser explicado. ‘Campo’, pero al mismo tiempo ‘único’; es por eso que escogemos el término de *hipercampo*. Si tomáramos el ejemplo de un autor argentino que gana su existencia en el campo uruguayo, por ejemplo, podemos imaginar que existe una homología entre capitales burgueses de los dos campos nacionales, y por lo tanto puede pasar de un campo a otro por homología. La naturaleza de este movimiento, por lo tanto, no es prismática, y se puede operar sin ninguna necesidad de que el campo mundial intervenga en la transacción. No todo pasaje internacional implica una interacción en el campo mundial, aunque al revés sí sea cierto. El campo mundial, entonces, debe ser entendido en su importancia relativa, que puede aumentar o disminuir en el tiempo pero que, desde luego, en la actualidad no impera como mediador entre cualesquiera intercambios internacionales, sino que requiere de un dispositivo muy concreto (el *gatekeeper*) – y, por lo tanto, de sus reglas de pasaje (traducción a una lengua dominante, circulación en editoriales concretas...)– para que el pasaje prismático al campo mundial se consume.

8.4.5 CARTOGRAFÍA DEL CAMPO (ESPACIO) LITERARIO.

Otro de los puntos sobre los que dialogaremos con Casanova (y esta vez también con Bourdieu y Moretti, aunque el diálogo con el último lo entablaremos en los

pró-ximos epígrafes) es el del trazado de mapas. ¿Cómo hacer un mapa del campo literario? Al imponer su capital específico, si consideramos que posee una temporalidad específica (además de la cronología GMT⁴⁹), ¿por qué no consideramos también que posee una geografía específica?

Por una parte, en nuestro sistema parece claro que cada campo dispone de su propia topología, del todo independiente de lo que podríamos llamar un espacio geográfico o la geografía del mundo, la socialmente instituida como tal, el equivalente espacial al sistema GMT. El mapa del campo literario español, entonces, no tendrá necesariamente nada que ver con el mapa del territorio español, y se organizará en torno a las especies de capital que en él produzcan valor. Dedicaremos toda la última sección de este marco teórico a elaborar analíticamente esta idea.

Con todo, nada nos impide hacer un mapa en el que la geografía se cruce con la geometría propia del campo literario, y tal ejercicio puede resultar de gran utilidad. Por ejemplo, podríamos tomar un mapa de Europa e imponer sobre él un diagrama de densidades en función de la cantidad de intercambios de capitales específicos del campo (intercambios que, de hecho, *hacen* el campo). El resultado sería un mapa similar a una fotografía nocturna por satélite: veríamos más luz donde hubiera más lugares ‘cargados’ del campo literario. De manera análoga, los espacios donde no se intercambiaran capitales del campo aparecerían oscuros, sin que esto signifique que no estén cargados por otros campos. Los lugares cargados son los lugares en los que se libra la verdadera batalla por el dominio en el campo literario: Frankfurt, sin duda, y todas las grandes capitales europeas, unas más y otras menos, y dentro de ellas algunos lugares (por fin damos con otra parte de lo que Bourdieu llamaba ‘posiciones’) como tertulias, editoriales, ferias, librerías, presentaciones, festivales, etcétera. El peligro, una vez propuesta esta forma de geografía, consistiría en creer que las zonas más iluminadas son aquellas donde se *acumula* más capital. Del mismo modo en que en Wall Street no es donde se *acumulan* las acciones, sino donde éstas se compran y se venden, las zonas iluminadas representarían zonas de pasaje, zonas donde el capital se intercambia. Es imposible hacer un mapa que represente a los poseedores del capital, porque el capital no se posee sino que es una representación molar de la propia estructura del campo.

49 Greenwich Mean Time.

Sorprendentemente, tanto Bourdieu como Casanova hacen o proponen mapas de este tipo. En el caso de aquél, en *Las reglas del arte* hallamos varios mapas. El primero de ellos (cf. 1995: 23) es más bien un diagrama, aunque se distribuye espacialmente en torno a tres coordenadas que se corresponden con tres de los lugares donde se desarrolla la trama de *La educación sentimental* de Flaubert. Como bien encabeza Bourdieu, esto nos hablaría, a lo sumo, del «El campo del poder según *La educación sentimental*», es decir que en todo caso nos serviría para saber cómo pensaba Flaubert que se distribuía el poder en el campo literario. No es, por lo tanto, de especial interés a nivel teórico (tal vez sí para expertos en *La educación sentimental*, pero no para nosotros). El segundo mapa (cf. 1995: 72) es similar: un plano del París de la época con las localizaciones en las que transcurre la novela señaladas en él. Los dos mapas restantes son mucho más reveladores que los que venimos comentando. El último de ellos (cf. 1995: 189), aunque es interesante, pasa por no ser más que un mapa estanco, una representación gráfica de la teoría de distribución de capitales de Bourdieu. Sería una representación del diagrama abstracto de los campos. El otro (cf. 1995: 186), sin embargo, se arriesga a poner ese diagrama abstracto de las fuerzas en relación a un archivo concreto, por más rudimentarios que puedan ser tanto el diagrama como el archivo (para elaborar un par diagrama / archivo exhaustivo, un equipo tendría que dedicar años de trabajo específicamente a ello). Reproducimos el mapa tal como aparece en *Las reglas del arte*.

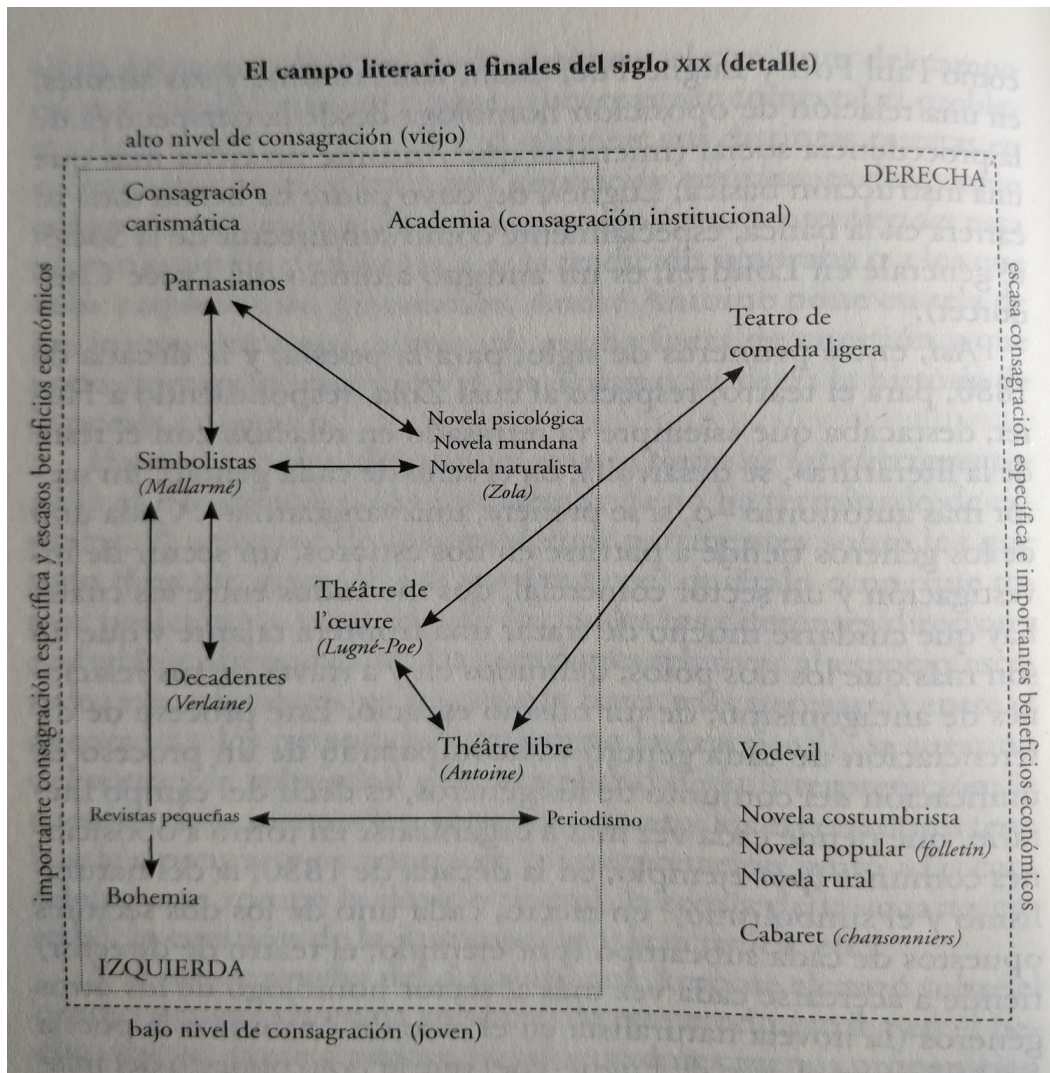


Ilustración 5: el campo literario francés a finales del XIX según Bourdieu.

En este punto Bourdieu da un salto cualitativo y –ya podemos decirlo– lleva la teoría de campos lo más lejos que, tal como él la formuló, se puede llevar a nivel práctico. Aunque en nuestro caso trataremos de llevarla aún más allá, extrapolando la representación de Bourdieu a un plano de n dimensiones, cualitativamente la tarea será muy similar. Quizá la única aportación que podemos añadir, de hecho, sea la variable temporal; nada nos impide poner ese plano de Bourdieu en movimiento para reflejar las variaciones que vayan ocurriendo en el tiempo (el mapa de arriba es una fotografía fija del estado de campo a finales del XIX en Francia).

El mapa de Bourdieu aún nos depara otras reflexiones en torno a la utilidad de los mapas, pero las desarrollaremos en la próxima sección. Volvamos ahora

a Casanova. En su obra no utiliza mapas en ningún momento, aunque se refiere varias veces a la geografía de manera poco sistemática. Por ejemplo, desarrolla las relaciones que, según ella, los escritores irlandeses establecen con el triángulo Dublín / Londres / París, pero no entra a debatir sobre los flujos de capital que puedan establecerse entre esas tres ciudades. Sí hace, siguiendo a Braudel, una reflexión que nos interesa más. Cita varios pasajes en los que el historiador afirma que el centro político del mundo no tendía a ser el mismo que el económico en los primeros compases de la modernidad. Aunque es muy discutible que ese modelo pueda extrapolarse a la actualidad, la idea de una geografía cultural distanciada de la económica es muy atractiva. Si lo pensamos desde nuestro marco, nada nos obliga a que los dos campos se superpongan. Como ya hemos afirmado, los puntos de luz de un campo pueden estar completamente oscuros en otro, y viceversa. También hemos establecido cómo las crisis pueden venir a igualar temporalidades, y cabría preguntarse si también igualan estos centros de intercambio de capitales, estas –nunca mejor dicho– *capitales* del sistema de campos, o si la oposición entre el campo estrictamente monetario y los campos específicos responde más bien al grado de autonomía de cada uno. Casanova lo expresa del siguiente modo:

Toda la dificultad de comprender el funcionamiento de este universo literario reside, en efecto, en admitir que sus fronteras, sus capitales, sus vías y sus formas de comunicación no están completamente superpuestas a las del universo político y económico. (2001: 23).

Todo estudio de los campos es un estudio del espacio. Por eso no sorprende que desde la teoría de campos se acuda en tantas ocasiones al diseño de una cartografía, aunque a veces no se ejecute en forma gráfica. Si lo pensamos desde nuestro sistema, además, los mapas abstractos del campo, en tanto son planos de la distribución de capitales, y por lo tanto mapas de la configuración que produce la distribución de fuerzas al nivel del poder, nos dicen sobre qué zonas (dominadas o dominantes) de ese diagrama se integran las visibilidades y los enunciados, y por lo tanto nos permiten un análisis algo más exhaustivo. El principio en el que Engels amoneda una de las tesis de Marx, según el que «[n]o es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo

que determina su conciencia» (Marx 2008: 335) se complica muchísimo en nuestro marco, pero la idea general no pierde por completo su carga de verdad.

8.4.6 EL CONCEPTO DE CONSIGNA.

Si el campo es un mapa –y a pesar de que nosotros nos lo figuremos a vista de pájaro– desde cada lugar del territorio se habrá de ver el resto del campo de un modo diferente. Inmersos en el campo, nunca podemos verlo entero. Así es como cada estética, cada lectura posible, viene condicionada por la posición del campo desde la que se emite. De nuevo, el enunciado debe tomarse en su carácter de acontecimiento y el sentido sólo se da en la relación de la cosa con la fuerza de la que él es fenómeno. El mismo juicio de valor sobre una obra, por ejemplo, emitido en dos zonas del campo con las mismas palabras no será el mismo juicio, porque ante dos relaciones diferentes con la fuerza (que es precisamente lo que significa que las posiciones en el campo sean diferentes, ya que vienen determinadas por la distribución de los capitales) se producirán dos sentidos distintos. Así se comprende la afirmación de Deleuze y Guattari: «[l]a unidad elemental del lenguaje —el enunciado— es la consigna» (2004: 81). Pero la consigna no es necesariamente un mandato.

Nosotros llamamos consignas, no a una categoría particular de enunciados explícitos (por ejemplo al imperativo), sino a la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabra que se realizan en el enunciado, y que sólo pueden realizarse en él. Las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una “obligación social”. Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo. Una pregunta, una promesa, son consignas. El lenguaje sólo puede definirse por el conjunto de consignas, presupuestos implícitos o actos de palabra, que están en curso en una lengua en un momento determinado. (Deleuze y Guattari 2004: 84).

La noción de consigna, que lleva a Deleuze a afirmaciones tan imposibles en apariencia pero tan interesantes una vez se ponen a funcionar en su marco conceptual como que ningún político miente nunca (cf. 2014: 136-37), en nuestro marco aparece bajo una luz más nítida. «Nunca hay que decir de un discurso ni que es mentiroso, ni que es insignificante y que habla por hablar» (Deleuze 2013: 46) es

una afirmación que en nuestro marco teórico casi aparece como evidente. ¿Qué importa el valor de verdad de un discurso cuando se pone en relación con el poder, o lo que es lo mismo, con el lugar del campo desde el que se emite? Sólo importa el microsismo que produce al nivel del poder, el modo en que modifica el plano de inmanencia y por lo tanto el de organización. Importa, en fin, en tanto enunciado. Todo intercambio de capitales que provenga de un acto lingüístico habrá de entenderse, sin duda, como una consigna, una actualización concreta del abrazo de las fuerzas al nivel del poder. Toda palabra es un ejercicio de poder.

Por eso un mapa, aunque sea uno mental, es necesario; porque en la teoría de campos ninguna de las que Bourdieu llamaría ‘jugadas’ puede ser comprendida si no se entiende como consigna en relación al lugar, a las coordenadas desde las que se emite. Pero no debemos olvidar que el mapa de *Las reglas del arte* que hemos reproducido aquí contiene, en realidad, dos mapas. Por un lado, el plano cartesiano vacío, una diagramación posible del plano del poder que, de por sí, no nos dice nada. Por otro, una serie de objetos («Mallarmé», «Parnasianos», «Théâtre libre», «Vodevil», ...) que sólo se dan en la conjunción del saber y el poder. Pero sabemos que el mapa del saber y del poder no se pueden imponer, instancias que aparecen idénticas en el saber están en realidad a años luz al nivel del poder. ¿Qué media, entonces, entre el poder y el saber para que Bourdieu pueda dibujar un mapa como ése? ¿Qué organiza el poder, qué lo territorializa? La respuesta, claro, es: los dispositivos. En este caso, ese dispositivo abstracto que llamamos ‘campo’ y que no es sino la conjunción de una larga serie de dispositivos. Este tercer plano de pasaje es el que no aparece en el mapa de Bourdieu (ni en ninguno) y sin embargo es la condición de posibilidad de todos.

8.4.7 ASIMILACIÓN Y DIFERENCIACIÓN. UNA TRADUCCIÓN POSIBLE.

Ahora que hemos desgranado todo el marco conceptual que subyace a los desarrollos de Casanova y que hemos confrontado dicho marco con el que aquí hemos propuesto, podemos elaborar una breve traducción a nuestro sistema de la idea que, a nuestro entender, atraviesa todo *La República mundial de las Letras*, y que constituiría su aportación central. Según esta idea, todo autor que deseara «acceder a la

simple existencia literaria» habría de «crear las condiciones de su “aparición”» (2001: 233). Sin duda, es una obviedad que un autor no existe (*en el campo literario*, tendríamos que matizar) hasta que se crean sus condiciones de aparición (el entrecomillado en Casanova demuestra que su uso de este verbo es diferente del nuestro), es decir, hasta que la conjunción del *a priori* histórico y del diagrama de fuerzas crea dichas condiciones y el autor puede aparecer como objeto en el campo. Podríamos detenernos en la consideración de que es el propio autor el que crea esas condiciones, pero lo que sigue, sin duda, merece una discusión de mayor interés (y de hecho ha sido muy discutido). Según Casanova, dichas condiciones se podrían crear mediante dos tipos de estrategia: las de integración y las de asimilación.

Las dos grandes «familias» de estrategias, fundadoras de todas las luchas en el interior de los espacios literarios nacionales, son, por un lado, la *asimilación*, o sea, la integración, mediante una disolución o eliminación de toda diferencia original, en un espacio literario dominante, y, por otro, la *disimilación* o *diferenciación*, o sea, la afirmación de una diferencia a partir, sobre todo, de una reivindicación nacional. (2001: 235) [cursivas en el original].

La primera afirmación maximalista que, desde nuestro punto de vista, es totalmente errónea, es la de que esas dos grandes familias de estrategias sean las fundadoras de *todas* las luchas en los espacios literarios nacionales. Para empezar, si tal cosa fuera cierta, todo el paradigma de Bourdieu quedaría impugnado. Ya hemos desarrollado nuestros argumentos sobre por qué el campo literario mundial no puede preceder a los campos nacionales, y sobre la mayor o menor preponderancia que aquél campo pueda tener sobre éstos, así que no redundaremos en ellos. Sin campo mundial, evidentemente, no pueden darse esas estrategias.

Aun eliminando esa idea, Casanova nos sigue proponiendo algo interesante: un autor puede acceder a la existencia de dos modos: asimilándose o diferenciándose. Pero ¿a qué? En este punto debemos confesar que, en nuestra opinión, la creación por parte de Casanova de la idea del campo literario mundial la conduce a tratar de extender ese concepto como principio generador de cualquier otra dinámica. Es, sin duda, el problema que señala Achugar en un pasaje que ya hemos citado: «si me propongo describir las características de la "literatura mundial" o de "la República mundial de las Letras" voy a encontrar dichas

características» (2006: 206). Sin duda, Achugar tiene razón: una vez Casanova logra *ver* el campo literario mundial parece referirlo todo a dicho campo. Por ejemplo: ¿qué es «acceder a la existencia»? Expresado así, en términos absolutos, sin duda no significa nada. Si lo traducimos a nuestro sistema, sin embargo, podemos considerar que acceder a la existencia significa aparecer como objeto en el campo literario mundial. Eso, por supuesto, restringe la «existencia» a dicho campo: un objeto podría aparecer en el campo literario español, argentino, francés o cualquier otro sin acceder a la existencia en el campo mundial. Consideramos, una vez más, situaciones más complejas de las que escoge Casanova, en las que un autor puede estar en posiciones de poder en un campo nacional sin estarlo en el internacional, y viceversa. Nuestro marco, por lo tanto, da cuenta de la gran heterogeneidad del sistema y soluciona uno de los problemas que Mabel Moraña descubre en el pensamiento de Casanova:

Tanto Franco Moretti como Pascale Casanova reconocen en sus estudios sobre literatura mundial que debido a la complejidad con que se tienden e imbrican las redes culturales y particularmente literarias en nuestro tiempo, las antiguas metodologías de análisis y evaluación poética van quedando obsoletas. Sus propuestas, sin embargo, incorporan una serie de elementos de larga tradición hermenéutica, que no logran desembarazar de sus implicaciones ideológicas: la visión altamente *esteticista* de la cultura, la adhesión al concepto de *universalidad*, la propuesta de una noción de *sujeto* a partir de la cual es posible definir valores, gustos y jerarquías, la voluntad de *totalización*, la decisión de trabajar en el interior de *un sistema* (el que Harold Bloom denominara «el canon occidental») con total prescindencia de otros sistemas posibles y contrapuestos (aquellos producidos, por ejemplo, en lenguas y desde culturas no dominantes), etc. (2006: 326).

Si bien podríamos debatir largamente sobre cada uno de los problemas que Moraña imputa a los estudios sobre la literatura mundial (aquí hemos dedicado páginas y páginas sólo a señalar el subjetivismo implícito en Casanova y en Bourdieu), lo que más nos interesa en este punto es la apreciación final del párrafo. Sin duda, considerar que el acceso al campo literario mundial es conmutable por el acceso a secas a la existencia literaria, implica una forma de miopía. Aunque adujéramos que toda literatura se da dentro de un campo literario (afirmación con la que no estaríamos de acuerdo, pero que parece ser cara a Casanova (cf. Casanova 2001: 158-59)), con esa afirmación la francesa estaría condenando a la inexistencia a

todos los autores que participan de las luchas en campos nacionales que apenas guardan homología con el campo mundial.

Consideremos, pues, la idea que resta, que sí resulta aceptable: el ingreso al campo literario *mundial* se consigue a través de estrategias que siempre se pueden enmarcar en una de dos categorías, asimilación o diferenciación. Reivindicación de un capital autónomo del mundial o asunción y posterior adquisición de las estéticas y el valor del capital literario mundial.

Dado que nuestro análisis es de orden conceptual, no nos interesa en este punto tanto evaluar el valor de verdad de la afirmación de Casanova como traducirla a nuestro sistema, y más adelante adaptarla a nuestra teoría de campos. Comoquiera que el caso de estudio de esta tesis se refiere a Borges, y que su existencia supone, precisamente, el contraejemplo más evidente (y más señalado (cf., por ejemplo, Sánchez Prado 2006: 32-33)) al esquema propuesto por Casanova, nos vemos obligados a referirnos a él, aunque sea de forma breve. Borges es, como bien señala Sánchez Prado siguiendo el *Borges, un escritor de las orillas* (1993) de Sarlo, un autor que ingresa al campo mundial combinando ambas estrategias, la de asimilación y la de diferenciación, y por lo tanto niega de un plumazo la hipótesis de Casanova. Los ejemplos que se podrían dar, más o menos evidentes, son numerosos.

Lo que aquí nos interesa, como ya hemos señalado, es traducir conceptualmente la propuesta de Casanova, demostrando que el grado de abstracción de nuestra teoría de campos la vuelve útil a la hora de resolver problemas internos de otras teorías, pero también a la hora de reformularlas. El mecanismo de asimilación / diferenciación de Casanova podría ser definido sin duda como un dispositivo, concretamente uno de los que han sido llamados *gatekeepers*⁵⁰. Escribimos «sin duda» porque es evidente que toma singularidades del plano estratégico y las integra en los estratos: captando relaciones de fuerzas concretas produce objetos en el campo de la literatura mundial. Es un dispositivo, por lo tanto, de una dirección, y las estrategias en virtud de las que produciría objetos serían dos: la asimilación y

50 Como señala Gallego Cuiñas, el término '*gatekeeper*' proviene de Loren Glass, aunque ha sido popularizado por William Marling (cf. 2018b: 9). Aquí concebimos el término del mismo modo que ella hace, no como «personajes concretos» sino como «un dispositivo, una llave» (2018b: 9).

la diferenciación. Si bien es cierto que tomar las fuerzas al nivel del saber supone un salto ontológico que nos puede conducir, cada vez, al vacío, la noción de capital nos permite, precisamente, sortear ese abismo. Así, la primera estrategia, la diferenciación, consistiría en aparecer en el polo del campo mundial correspondiente al capital nacional propio, a través del despliegue de estrategias concretas que permitieran acumular capital mundial mediante el prisma de transacción que describiéramos unos epígrafes atrás. La segunda, la asimilación, por contra, pasaría por adquirir la mayor cantidad posible de capital específico del campo literario mundial, ya sea por homologías circunstanciales con capitales del propio campo o participando directamente en las luchas de poder del hipercampo. Cada vez que un autor proveniente de un campo nacional ingresara al campo literario mundial, además, estaría forzando una crisis en su campo nacional que lo «pondría en hora» en referencia a la temporalidad del campo mundial.

Aunque este dispositivo de ingreso al campo literario mundial es, como se ha demostrado, poco preciso respecto al funcionamiento observable de las tensiones entre dicho campo y los nacionales, vemos que puede ser reformulado en nuestros términos. Además, nos conduce a interesantes reflexiones. ¿Podríamos considerar un dispositivo más abstracto que explicara el paso de un campo a otro, y no solo de uno nacional al mundial? Sobre todo, teniendo en cuenta cuál es nuestro caso de estudio: ¿sería posible describir de modo más general el proceso de latencia por el que un autor que ya ha ‘ganado su existencia’ en un campo goza, repentinamente y en una época determinada, de un éxito en apariencia inexplicable?

Este problema es fundamental para nuestro estudio de caso, ya que consideramos el pasaje de un autor entre dos campos (el argentino y el francés) y un tercero (el español). Además, observamos que en el caso de la llegada de Borges al campo español se da cierto proceso que podríamos llamar ‘de latencia’ y que es muy común en las dinámicas del campo literario. Si bien Borges accede a la existencia en el campo español –más allá de su incursión primera en los años 20 del siglo pasado– tras la concesión *ex aequo* del premio Formentor junto a Samuel Beckett, no es sino hasta principios de los 80 que comienza a ser un centro de gravedad en torno al que giren los debates y la producción de dicho campo literario. Más allá de explicar, entonces, cómo se accede a la existencia en el

campo español, nos interesaría estudiar cómo el objeto Borges entra en un periodo de latencia durante esa forma de existencia y se mantiene en los márgenes hasta que, repentina y –en apariencia– milagrosamente, salta al centro y se convierte en una forma omnipresente en todas las discusiones, valoraciones y producciones, o en muchas de ellas.

Esta dinámica, que aquí aplicaremos a Borges, en realidad es común a varios autores y géneros y permanece en el imaginario común como una suerte de misterio inaccesible. Tal vez los dos casos paradigmáticos de este proceso sean los de Cervantes y Kafka, que no alcanzaron posiciones de dominio en el campo hasta un tiempo después de muertos. Sin duda, un esquema que pretendería explicar este fenómeno sería el de *El canon occidental* (1994), que sin embargo presenta numerosos problemas. El primero: su deliberada omisión de los procesos no estrictamente literarios, especialmente de los políticos y los históricos, e incluso de las propias luchas en el campo literario, como si la literatura estableciera relaciones intrínsecas entre unas obras y otras que desoyeran sistemáticamente sus propios afueras. El segundo de los problemas, no menor, es que el único proceso que Bloom consideraría por fuera del diálogo puro y autónomo de la literatura sería de tipo psicológico: la ansiedad de las influencias, un trasunto del Edipo freudiano que no está fundamentado más que en sí mismo y que, además, apenas podría dar cuenta de la infinita complejidad de la historia de la literatura.

Dejamos, por lo tanto, de lado esa solución (que es abordada a menudo en los estudios sobre literatura mundial) y pasamos a ofrecer otra salida posible. Lo que aquí propondremos será lo que podríamos llamar una ‘geoproblemática’ del campo literario.

8.4.8 GEOPROBLEMÁTICA DEL CAMPO LITERARIO Y ‘LATENCIA’.

La naturaleza inestable del campo del poder supone el carácter problemático de lo real. Nuestra ontología, por lo tanto, parte de una problematicidad constitutiva que al nivel del saber aparece bajo la imagen de un encadenamiento de problemas que sólo son sustituidos por otros una vez varía el plano de inmanencia sobre el que surgen. Si no se cambia radicalmente de suelo ontológico –y sin olvidar que la

tierra estaría en constante cambio— los problemas pueden mantenerse aunque las preguntas en las que se actualizan cambien. Los problemas, por supuesto, nunca se mantienen del todo idénticos, y es por eso que su encarnación lingüística varía, pero no podemos dejar de ver, por ejemplo, una mutación del problema sobre la existencia de Dios en los debates sobre la posibilidad del acceso a lo sublime a través del arte. Estas mutaciones, que responden a cambios en el diagrama, terminan por romper con el propio diagrama para actualizarse sobre otros y, por lo tanto, desaparecer. En efecto, el problema sobre la existencia de Dios, así como el del acceso a lo sublime a través del arte, jamás fueron resueltos; simplemente desaparecieron al ser trasplantados a un nuevo diagrama de fuerzas —al nivel del pensamiento habríamos de escribir «un nuevo plano de inmanencia»— en el que ya ni siquiera son debatibles. Como señalan Deleuze y Guattari, quien niega la existencia de Dios tras el cambio de plano sigue perteneciendo al plano, aunque lo haga de forma negativa.

El ejemplo que hemos dado supone, por supuesto, una simplificación (que, sin embargo, posee valor explicativo). Para estudiar la evolución de los problemas habría que evaluarlos en la historicidad que les es constitutiva, siempre en relación a un diagrama, y estudiar los momentos críticos en los que el éste muta (por el proceso de las cadenas de Markov) para entender qué ha ocurrido con dichos problemas.

Podríamos, según esto, aumentar la granularidad y preguntarnos por los problemas imperantes en un momento concreto del campo y en relación a un par diagrama / archivo determinado. Pero eso no explicaría cómo podríamos imponer dichos problemas sobre la estructura vectorial del campo literario. Para sortear esa aparente imposibilidad, nuestra hipótesis es la siguiente: los objetos del campo literario siempre se organizarán alrededor de los problemas ‘visibles’, que funcionarán como fronteras que repartirán en zonas dicho campo y que tenderán a superponerse a las fronteras definidas de forma cartesiana por las distintas especies de capital.

Para considerar que algo es un problema en el campo literario hemos de establecer ciertas condiciones. La primera: que, una vez acotado el periodo de

tiempo a trabajar, observemos que aparece de forma generalizada en diversos lugares del campo, es decir que atravesase el campo o la parcela del campo que estudiemos en cada caso. El segundo requisito es que el problema aparezca, al nivel del saber, en una estructura binaria que desborde hacia una estructura cuaternaria. Ante cada problema, entonces, hemos de ser capaces de repartir los enunciados que traten de resolverlo en cuatro categorías. La primera y la segunda, que se refieren al binarismo clásico: *a favor* y *en contra*. La tercera corresponde a aquellos enunciados que tratarán de resolver el problema por medio de una síntesis, o negando la existencia del problema pero, a la postre, refiriéndose a él. La cuarta es, simplemente, la de los enunciados que no abordan el problema.

Antes de continuar con nuestra argumentación es necesario hacer un breve paréntesis para admitir que esta hipótesis supone un salto del poder al saber. Al considerar, en nuestro marco, que lo real es ontológicamente problemático, entendemos que la mejor forma de repartir lo visible y lo enunciable es, precisamente, trabajar sobre problemas, que no son sin actualizaciones también problemáticas –pero estratificadas– de las relaciones de fuerzas constitutivas. Esto no significa que ésta sea la única forma de trabajar sobre los campos (nosotros mismos utilizaremos, por ejemplo, diagramas de relación y de peso específico en nuestro estudio de caso). Al sortear el paso del poder al saber hemos de aceptar un espacio de indeterminación que nos impide afirmar de forma unívoca que nuestro mapa del campo sea *el* mapa del campo, ya que el diagrama de fuerzas, estructura efímera erigida sobre un plano en perpetuo devenir, nunca puede cartografiarse a la perfección desde su encarnación en visibilidades y enunciados (es decir: nunca puede cartografiarse a la perfección). Trabajamos, sin embargo, desde la convicción de que aproximaciones distintas, siempre que se enmarquen en esta teoría, llegarán a resultados similares. Es por eso que hemos utilizado la palabra *hipótesis* a la hora de plantear nuestra geoproblemática del campo.

Cada problema, entonces, repartiría los objetos en el campo siguiendo su propia estructura binaria, y según nuestra hipótesis dicho reparto tendería a solaparse con el que crean los capitales. Esto no significa, aclaremoslo, que los problemas que organizan el campo literario sean actualizaciones unívocas del reparto de fuerzas del plano del poder. Lejos de eso, lo que proponemos es que –en escenarios

de un alto índice de territorialización— dichos problemas tienden a consolidarse alrededor de las formas específicas de capital. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari escriben:

Podemos resumir las principales diferencias entre la segmentaridad dura y la segmentaridad flexible. Bajo el modo duro, la segmentaridad binaria vale por sí misma y depende de grandes máquinas de binarización directa, mientras que, bajo el otro modo, las binaridades resultan de «multiplicidades de n dimensiones». (2004: 217)

En el caso concreto del sistema de campos hay una homología entre el funcionamiento de las luchas por los capitales y las grandes preguntas que organizan el campo: a un lado unos, a otro otros; ambas instancias suponen repartos bidimensionales con una gradación intermedia. Los problemas del campo, a diferencia de la problematicidad de las fuerzas, suponen líneas maestras del plano de organización. Fuerza, entonces, y no fuga. No es extraño, por lo tanto, que ambas formas de organización terminen por identificarse, que los *partidarios* de una respuesta a alguna de las grandes preguntas del campo se reúnan en torno a un polo de un cierto tipo de capital, y los *detractores* se reúnan alrededor de otro. Al fin y al cabo, la aparición de nuevas formas de capital lleva aparejada la aparición de nuevas preguntas. De modo análogo a como la pregunta por la existencia del SIDA en el siglo XVIII no era pertinente, tampoco lo es aquella acerca de si un artista es más o menos autónomo hasta que no surgen las primeras especies de capital simbólico.

Según esta idea, los problemas⁵¹ no aparecerían siempre perfectamente superpuestos a las diferentes formas de capital, pero siempre podríamos encontrar esta tendencia cuando tomáramos la evolución de los problemas en un campo, y en campos con un alto índice de molaridad las fronteras definidas por los problemas tenderían a superponerse a las fronteras definidas por las especies de capital.

51 Cuando nos referimos a los ‘problemas’ en este sentido no estamos hablando sino de los *grandes* problemas que atraviesan todo o casi todo el campo literario. Por supuesto, no cualquier problema puede funcionar como grilla de organización del campo. En este sentido, intuimos que la emergencia de nuevos problemas serviría como signo de la próxima aparición de un nuevo campo, o de un cambio radical en la estructura del mismo. También: problemas menores que funcionan sólo en un área concreta del campo vendrían a mostrarnos las fronteras de un subcampo y de su subespecie de capital.

Para cualquier campo que podamos imaginar, los problemas en torno a los que se organizan los debates de dicho campo superarán en número a las formas de capital que se ponen en juego en el campo. Aquí entra en escena, de nuevo, nuestra forma de comprender la hegemonía. Si bien siempre habrá problemas que no hayan sido atraídos hasta identificarse con la forma de organización concreta del campo (es decir, que el mapa de los problemas presentará diagonales respecto al mapa del campo), debemos justificar por qué, en nuestro modelo, el mapa de los problemas tiende al del campo. La respuesta pasa por volver a acudir a nuestra definición de campo: dado que es un dispositivo, tiende a *rectificar* el plano de las fuerzas; es decir, en este caso, a adscribirlas a líneas de fuerza, a establecer homologías que –en tanto construirán alianzas que no responderán a la carga proposicional o semántica de las preguntas, sino al posicionamiento en el campo– llegarán a constituir verdaderas líneas de hegemonía. Por supuesto, nada impide que algunos problemas atraviesen varios campos.

El campo es plano de organización, y por lo tanto tenderá a crear alianzas específicas que se manifestarán –entre muchas otras posibilidades– en las respuestas concretas a los problemas del campo. Así, el reparto de los problemas será en cierto modo una actualización del reparto de los capitales, y una vez más podremos afirmar, junto a Nietzsche, Foucault y Deleuze que el sentido sólo aparece en relación de la cosa con la fuerza de la que es fenómeno, ya que dichos problemas no producirían sentido en el vacío, sino sólo en relación a un esquema de fuerzas. En nuestro caso, dicho esquema sería el del campo, y de nuevo observamos cómo el dispositivo ‘campo’ tiene una función conservadora: sin él, los problemas tenderían a disgregarse en una multiplicidad inaprehensible.

Esta geoproblemática del campo literario nos permite resolver una de las cuestiones a las que antes nos refiriéramos: la elaboración de mapas del campo que, lejos de ser un simple trazado descriptivo, *digan algo* sobre dicho campo. En esa brújula que supone en nuestro modelo la búsqueda de la colisión de la fuerza con la cosa para obtener el sentido, ya no haremos mapas del París de Flaubert ni de las aldeas de Mary Mitford, sino del reparto de fuerzas que ponen en relación los debates específicos del campo con la estructura definida por los espacios de capital. Si tomáramos el mejor mapa que hemos encontrado, aquél en el que Bourdieu trazaba

las relaciones entre los objetos concretos del campo literario (Ilustración 5), podríamos imponer sobre él una geometría adicional, una serie de líneas que representaran los problemas y que fueran dejando en cada caso a un lado o a otro los objetos del campo en función de las respuestas que dieran a dichos problemas.

Esta forma de concebir la estructura del campo, por fin, nos permite establecer un puente entre las posiciones en el campo y las posiciones de lectura, o mejor dicho, entre las posiciones del campo y las *posibilidades* de lectura. Esto vendría a explicar el fenómeno de latencia de ciertos autores. Como ya hemos afirmado, el campo, en tanto plano de organización, produce los objetos en su encuentro con un cuerpo desorganizado, un cuerpo sin órganos. Diferentes campos, entonces, producirán diferentes objetos respecto al mismo cuerpo, que no por inaccesible es infinitamente moldeable. La obra de un autor dado, entonces, sus palabras y sus declaraciones, también están atravesadas por una serie de problemas. En ocasiones un autor puede incluso reforzar esas líneas de problematicidad, como demuestra Annick Louis en *Borges. Obra y maniobras* y como desarrollaremos en el siguiente capítulo. El autor (entendiendo aquí el conjunto de visibilidades y enunciados que se le atribuyen mediante el dispositivo autorial), entonces, puede ser más o menos legible (en el sentido más literal del término) en tanto los problemas del campo reverberen en mayor o menor medida con los problemas que atraviesan su obra. Así se explicaría la latencia y la mágica sensación de conformidad, de encuentro, cuando por fin la distribución de fuerzas del campo permite que emerja una lectura concreta de un objeto dado. Esta lectura no debe ser tratada como un secreto que de repente se desvela, sino como algo que no se podía haber dado hasta que el campo no hizo que fuera posible. ¿Existía el SIDA en el siglo XVIII? ¿Es la obra de Borges un avance de los presupuestos teóricos de la posmodernidad?, son preguntas necias en el sentido en que Deleuze plantea la necesidad [*bêtise*]. Pero esto no nos conduce a un radical perspectivismo: lo cierto es que la obra de Borges contiene unas relaciones inmanentes de fuerzas diferentes a las de la de, por ejemplo, Onetti. Poco podemos decir de ellas, salvo que en relación al mismo campo producen debates diferentes, lecturas particulares. En cierto modo podemos afirmar que aquí, una vez más, el materialismo nos salva de la banalidad: la obra *está hecha* de relaciones de poder, ya es *algo* antes de encontrarse con el campo, pero algo sobre lo que muy poco podemos

decir. En este sentido, podemos convenir con una famosa apreciación del propio Borges, que sin embargo nos dará otros frutos al considerarla desde nuestro propio plano de pensamiento: «la obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad» (2004: 76). Perdurar, por supuesto, no consistiría en otra cosa que en producir una serie potencialmente infinita de estallidos en el campo, aparecer como legible, una y otra vez, en el marco de nuevos problemas.

8.4.9 UNA INQUISICIÓN BARTHESIANA.

Concluiremos este diálogo o traducción refiriéndonos a la reflexión con la que arranca el último capítulo del libro de Casanova. Se trata de su incursión en el largo debate (en su forma explícita viene al menos desde Tinianov (cf. Tinianov 2008)) sobre las relaciones entre literatura e historia (entre la serie literaria y la histórica, en términos del formalista ruso). Casanova parte de «Historia o literatura», el último capítulo del libro de Barthes sobre Racine (1963), y responde las preguntas que el autor planteara en torno a las relaciones entre esas dos instancias.

Antes de trabajar sobre las respuestas que da Casanova creemos que es interesante reflexionar acerca de la naturaleza de las relaciones entre literatura e historia que se desprenden de nuestra reformulación de la teoría de campos de Bourdieu. Hablar de «relaciones entre literatura e historia» no significa, en primer lugar y de forma evidente, establecer las homologías, los dispositivos de pasaje y las diferencias de temporalidad que existen entre dos campos. Aquí no hablamos del campo literario y el campo histórico, sino del hecho literario y la temporalidad histórica, teóricamente privilegiada y a la que se referirían las temporalidades específicas de los campos, ya sea para seguirla o para oponerse a ella definiendo una propia. Pero ¿podemos definir algo así como un ‘hecho literario’ en nuestra teoría de campos? Si tal cosa existiera no sería, desde luego, un objeto dotado de una interioridad inaccesible a la que sólo nos es dado acceder mediante interpretaciones parciales, sino el cruce de múltiples dispositivos, cada uno con sus propias reglas internas, que producirían al nivel del saber ese enunciado llamado ‘literatura’. Esto no significa que desde aquí neguemos el valor subjetivo de lo literario, sino que comprendemos el encuentro entre el texto y la subjetividad en su

naturaleza de encarnaciones de ciertas relaciones de poder. La piel del texto es la piel del mundo, y las afirmaciones sobre las revelaciones literarias o su naturaleza inefable no son sino enunciados que se producen al interior del campo. El hecho literario, en todo caso, no es el texto, tampoco el objeto libro, sino el encuentro entre todas esas instancias, su acontecer al nivel del saber.

La literatura, entonces, *es*, de hecho, historia, sin que esto suponga una contradicción. Al hacer una afirmación de esta radicalidad, sin embargo, en nuestra teoría no dejamos de lado la textualidad. Admitiendo nuestras limitaciones cognitivas, podemos tomar cada texto, cada crítica, cada reseña, cada declaración, cada manifiesto en su carácter de actualización del reino del poder y comprenderlo así como consigna, sin reducir la complejidad del hecho lingüístico y al mismo tiempo sin encumbrarlo a una dimensión inaccesible. En un sistema que se afirma materialista, al fin y al cabo, las personas están hechas de lo mismo que las palabras: vibraciones, encuentros, breves emergencias de superficie que actualizan el nivel del poder.

Además, nuestra teoría de campos nos permite comprender la naturaleza específica de las relaciones entre literatura e historia, y no sólo afirmar que existen. Una vez se toman los campos en su carácter de enormes redes de dispositivos, la historia deja de aparecer como el afuera de los campos y pasa a surgir como un espacio donde los campos se reúnen con su afuera. Si bien podemos considerar, por supuesto, la existencia de acontecimientos históricos que no sucedan sobre un campo, nada nos impide estudiar sus reverberaciones en los campos. Si volvemos por un instante a la imagen –insuficiente, pero no por ello inexacta– de los campos como planos superpuestos, la historia se representaría como una línea diagonal que atraviesa una serie de acontecimientos sucedidos en cada campo y que han pasado a formar parte de esa colección a la que llamamos, con mayúscula, Historia. Cada campo, además, contendría su propia historia, aluvión de las batallas libradas en su interior, y que seguiría la temporalidad específica del mismo.

En el ensayo al que se refiere Casanova, Barthes escribe lo siguiente.

He aquí dos continentes: por un lado el mundo con su profusión de hechos políticos, sociales, económicos, ideológicos; por otro lado la obra, en apariencia solita-

ria, siempre ambigua porque se presta a la vez a multitud de significados. El sueño sería, desde luego, que ambos continentes fueran formas complementarias, que distantes sobre el mapa se pudiera sin embargo, por medio de una traslación ideal, aproximarlos, encajarlos uno en el otro, un poco como Wegener volvió a unir el continente africano con el americano. Desgraciadamente, no es más que un sueño: las formas resisten, o lo que es peor, no cambian al mismo ritmo

A decir verdad, hasta el día de hoy este problema sólo se ha dado como resuelto a la luz de filosofías constituidas, la de Hegel, la de Taine, la de Marx. Fuera de los sistemas, hay mil aproximaciones de conocimiento e ingenio admirables, pero que quizá por un último pudor son siempre fragmentarias, ya que el historiador de la literatura concluye su trabajo precisamente cuando se aproxima a la historia verdadera: de un continente al otro algunas señales se intercambian, algunas complicidades se subrayan, pero en cuanto a lo esencial, el estudio de cada uno se desarrolla de modo autónomo: dos geografías que se comunican mal. (Barthes 1992: 174-75).

En el encuentro entre las palabras de Barthes y nuestra teoría de campos, los problemas que él plantea se disuelven. No sólo eso, sino que da la impresión de que Barthes intuía la solución que Deleuze podría haberle proporcionado. Su «sueño» se cumple en nuestro suelo ontológico, y rápidamente se descubre que el nudo gordiano de su planteamiento está en la idea de dos «geografías» que se comunican mal. En efecto, el concepto de geografía tiene una «pinza» (volviendo al bogavante de Deleuze y Guattari) en lo geológico y otra en lo cartográfico, una en el mapa y otra en el territorio, y por lo tanto resulta confuso. Pero ya hemos visto que lo que en el saber aparece como distante puede ser infinitamente próximo en el poder, que las velocidades de un plano y de otro son inconmensurables, así que esos dos continentes quedan reunidos por una multitud de agujeros de gusano: las homologías. Y esto no es sólo una solución teórica en el sentido en que Barthes evalúa otras teorías en el segundo párrafo de la cita: la homología es, de hecho, una herramienta práctica, probablemente la más útil de toda nuestra caja.

Una vez hemos dado nuestra respuesta a los problemas de Barthes, pasemos a la de Casanova, que se alarga en su libro durante casi una página.

Así pues, realizar el sueño de Barthes suponía invertir la visión ordinaria de la literatura y suspender por un momento la creencia inherente a ella mediante una especie de *epoché* husserliana. Hacer de la literatura, contra el sentido común, un objeto temporal no es reducirla a la serie de acontecimientos del mundo y hacer que las obras dependan de la cronología histórica ordinaria; es, por el contrario, hacerla entrar en una doble temporalidad: escribir la historia de la literatura es un gesto paradójico que consiste en insertarla en el tiempo histórico y mostrar cómo poco a poco se desprende de él, constituyendo a cambio su propia temporalidad, inadvertida hasta hoy. Hay una clara distorsión temporal entre el mundo y la literatura,

pero es el tiempo (literario) el que permite a la literatura liberarse del tiempo (político). En otras palabras, la elaboración de una temporalidad propiamente literaria es la condición para que sea posible la constitución de una historia literaria de la literatura (por oposición –y por referencia– a la «historia histórica de la literatura», como la llamaba Lucien Febvre).⁴ Por eso hay que reanudar el lazo histórico original entre la literatura y el mundo –y hemos mostrado aquí que era, en primer lugar, de orden político y nacional– para mostrar cómo, por un lento proceso de autonomización, la literatura escapa a las leyes históricas ordinarias. Al mismo tiempo, la literatura puede definirse a la vez –y sin contradicción– como un objeto irreductible a la historia y como un objeto histórico, pero de una historicidad propiamente literaria. Lo que hemos denominado aquí la génesis del espacio literario es ese proceso por el cual se inventa lenta, difícil, dolorosamente, en las luchas y rivalidades incesantes, la libertad literaria, contra todos los límites extrínsecos (políticos, nacionales, lingüísticos, comerciales, diplomáticos) que le eran impuestos. (Casanova 2001: 449-50).

De nuevo nos encontramos ante una de nuestras principales desavenencias con los presupuestos de la *República*. Su concepto de autonomía, que se traduciría en nuestro marco por el de aislamiento, la lleva a hacer afirmaciones como que la literatura produce una historicidad propiamente literaria. Si bien tal cosa es estrictamente cierta en el sistema de campos, no lo es que tal historicidad le permita librarse a la literatura del tiempo ‘político’. Así, al menos a nivel teórico, caemos en un largo rodeo que nos lleva a separar de nuevo lo literario de lo histórico o de lo político, por más que Casanova reclame un lazo histórico originario. Una vez más, pareciera que la autonomía es, en *La República mundial de las Letras*, un fenómeno absoluto: o sea da o no, pero no existen grados intermedios de autonomía⁵². Además, no podemos dejar de hacer notar una paradoja: que Casanova sea capaz de poner ‘en hora’ todos los campos frente al meridiano de Greenwich que es París pero que no sea capaz de instaurar otra dimensión transversal, la que no opera entre diferentes capitales nacionales sino que relaciona las temporalidades de campos cuya naturaleza es diversa (el histórico, el literario, el político, etc.). Del mismo modo en que nos hablaba de un meridiano de Greenwich, bien podría haber desarrollado en este punto el concepto de Paralelo 0, que para nosotros es innecesario, como veremos una vez propongamos nuestro marco de análisis.

Si lo pensamos en profundidad, y a pesar de que Casanova, como Bourdieu, no proponga un modelo teórico sistemático, a los desencuentros que teníamos con

⁵² En el libro en que cristalizó su tesis doctoral, José Luis de Diego propone una matización similar a la nuestra y habla de ‘autonomía relativa’ (2003: 34).

las propuestas del sociólogo podemos añadir uno específico que surge al confrontar nuestra teoría con el libro de Casanova; un desencuentro que también existe con el paradigma de Bourdieu pero que se hace más evidente aquí. Dado que nuestro marco se funda sobre una ontología relacional, la primacía de las fuerzas es total. De este modo, cada actualización del poder en el saber se entiende como una rareza, un castillo que se erige en el aire, la inmovilidad provisoria de un devenir perpetuo. Tal vez por eso en nuestro marco el conflicto es una categoría fundamental, y las relaciones entre campos o entre planos diferentes siempre serán agonísticas, siempre se fundarán sobre un abrazo primero. Así, no supone para nosotros un inconveniente el considerar diferentes grados de autonomía, porque hay una oscilación en la que el campo parece luchar por autonomizarse de otros sin llegar nunca a hacerlo por completo. Es en ese abrazo, en esa tensión gradual donde, para nosotros, se puede elaborar un análisis que dé relativa cuenta de la enorme complejidad del sistema literario.

8.5 LAS CONJETURAS DE FRANCO MORETTI.

8.5.1 DESENCUENTROS.

Si cada modelo teórico fuera una lengua –y en ese símil, sin duda inexacto, se apoya el uso que venimos haciendo del verbo ‘traducir’–, Casanova hablaría un dialecto similar al nuestro, y Moretti uno muy alejado. Es por eso –porque la primera parte de la teoría clásica de campos, mientras que el segundo lo hace de la teoría de polisistemas– que nuestro diálogo con Moretti será necesariamente más breve y nos conducirá a lugares de menor interés. Sin embargo, consideramos que dicho diálogo vale la pena por dos motivos. El primero: que sus apreciaciones sobre mapas y gráficos, al ponerse a dialogar con nuestro sistema, arrojarán resultados valiosos. El segundo, mucho más importante: porque sus «Conjeturas» fundan una de las dos grandes ramas de los estudios sobre literatura mundial.

No ahondaremos, entonces, como hicimos con Casanova, en la idea de espacio mundial que propone Moretti –que, en cualquier caso, queda mucho menos explicitada en su obra de lo que quedaba la de Casanova en *La República mundial*

de las Letras—, porque ya hemos propuesto la nuestra y por lo tanto el debate sería estéril. Tampoco redundaremos en algunas de las críticas que se le han hecho a Moretti —por ejemplo, su eurocentrismo implícito, derivado del sesgo que media en el acceso del crítico a los textos que analiza (Sánchez Prado 2006: 20-21), o el hecho de que se centre completamente en la forma novelística y plantee que sus conclusiones son extrapolables a otras formas⁵³—, porque se refieren más a sus análisis concretos que al modelo que subyace a éstos, y aquí no nos interesa tanto señalar contradicciones como confrontar nuestra propia teoría.

Sí entraremos, sin embargo, en otras consideraciones de orden más general. La primera se refiere al presupuesto de partida del artículo fundacional de Moretti, según el que «la literatura mundial no es un objeto, es un *problema*», y porque es un problema nuevo pediría «un nuevo método crítico» (2000: 66) [cursiva en el original]. Si bien es cierto que habría que debatir la posibilidad de que el planteamiento que hace Max Weber para las ciencias valga para la teoría literaria, hemos de coincidir en que ninguna teoría que conozcamos podía dar cuenta del problema de la literatura mundial. Sin duda, la literatura comparada era incapaz por motivos que Moretti expone sobradamente y, en lo que a nosotros respecta, la teoría de campos de Bourdieu tampoco podía responder a las exigencias de este nuevo problema sin la ampliación de Casanova. Con todo, hemos de señalar que tal cosa no justifica el pretendido adanismo de su planteamiento.

Por una parte, aunque no es exigible ni deseable que un planteamiento original dé cuenta de todas las teorías existentes, nos parece que tampoco es aceptable discutir a principios del tercer milenio la relación entre la literatura y su afuera como si se tratara de un debate que carece de antecedentes o que sólo tiene un puñado de ellos. La teoría del propio Bourdieu, que no aparece citado en «Conjeturas» ni en «Más conjeturas», ya rompe la radical separación entre texto y contexto. Por

53 Sorprendentemente, Moretti comienza reconociendo los límites de su estudio para después manifestar, de forma evidente, que desconoce dichos límites. En «Conjeturas sobre la literatura mundial» afirma que ofrece «[u]n ejemplo, no un modelo; y, por supuesto, un ejemplo propio, basado en el campo que yo conozco (en cualquier otro caso, las cosas pueden ser muy diferentes)» (2000: 68). En «Más conjeturas...», sin embargo, tratando de responder a la crítica de Efraín Kristal según la que su modelo no es extrapolable porque la poesía no responde a las leyes de la novela, Moretti escribe «¿No responde? Eso mismo me pregunto yo» (2003: 84).

supuesto, Bourdieu no fue el primero ni el último: desde aproximaciones muy diversas, los formalistas rusos⁵⁴, la escuela de Frankfurt⁵⁵, Barthes⁵⁶, Derrida⁵⁷ y casi cualquier pensador con formación marxista han problematizado esa separación. Pero nos referimos a Bourdieu en concreto (y a Foucault, como mostraremos pronto) porque su ausencia causa por momentos un silencio atronador. En primer lugar, porque –aunque Moretti provenga de otra tradición teórica– habría resultado de agradecer que pusiera su modelo a dialogar con uno tan versátil, riguroso y extendido como es la teoría de campos. En segundo lugar, el nombre de Bourdieu resuena casi en cada palabra pasajes como el que sigue:

Hay una pregunta muy sencilla respecto a los mapas literarios: ¿qué hacen exactamente, es decir, qué hacen que no puedan hacer las palabras, porque, si se pueden hacer con palabras, los mapas resultan superfluos? Tómese el ensayo de Bajtin sobre el cronotopo: es el mayor estudio jamás escrito sobre el espacio y la narrativa y no tiene un solo mapa. La *Geografia e storia della letteratura italiana*, de Carlo Dionisotti, tampoco. *The Country and the City*, de Raymond Williams, tampoco. *Espaces romanesques du XVIII e siècle*, de Henri Lafon... ¿Añaden los mapas algo a nuestro conocimiento de la literatura? (Moretti 2004b: 47) [cursivas en el original].

Dado que ya nos hemos referido, uno por uno, a los mapas que aparecen en *Las reglas del arte*, no nos parece necesario abundar en esta idea. Pasemos ahora, directamente, a debatir con los artículos más teóricos de Moretti (la serie «Gráficos, mapas, árboles»), donde desgranaremos el resto de nuestros desencuentros con sus desarrollos.

54 Ya hemos señalado el carácter pionero de la separación que hace Tinianov entre una serie literaria y una serie histórica en el epígrafe 8.4.9.

55 Adorno, por ejemplo, critica esta distinción en el marco del concepto de autonomía (cf. Adorno 1983: 302-3).

56 «La obra está aprisionada por un proceso de filiación. Se postula una determinación del mundo (de la raza, más tarde de la Historia) sobre la obra, una consecución de las obras entre sí y una apropiación de la obra por su autor» (Barthes 1973: 7).

57 Suya es la famosa sentencia «no hay nada fuera del texto» (cf. 1986: 207).

8.5.2 GRÁFICOS, MAPAS, ÁRBOLES

Dado que venimos hablando de ellos, y que no tenemos mucho que decir sobre los mapas de Moretti, comencemos por el segundo artículo de la serie. Hemos de declarar que, como nos sucedía en el caso de los mapas que Bourdieu elabora de *La educación sentimental*, no comprendemos qué utilidad puede tener reflejar los mapas del interior de una obra si no es para hacer un estudio exhaustivo de dicha obra, es decir, para perpetrar una forma del *close-reading* de la que Moretti trata, en principio, de alejarse. Tal vez el hecho de que el autor desconozca a Bourdieu lo lleva a repetir lo que él ya hiciera, aunque bien es posible que esto no responda sino a una carencia nuestra. Lo cierto es que el resultado es el mismo: no tenemos nada más que comentar al uso que Moretti hace del mapa, y en epígrafes anteriores, dedicados a Casanova, ya desarrollamos el tipo de mapas que aquí utilizaremos y que resuelven un problema que ya ha sido señalado en el trabajo de Moretti: sus mapas dan cuenta de las relaciones extensivas en el espacio, pero no de las relaciones intensivas de poder (cf. Sánchez Prado 2006: 22-23).

Sin embargo, este segundo artículo de la serie de Moretti nos permite referirnos al otro gran ausente de su pensamiento: Foucault. Sin duda, es reseñable que el crítico italiano llegue, a través de un argumento botánico, a las siguientes conclusiones 25 años después de que Foucault publicara *Vigilar y castigar*.

«En todos los casos puede establecerse por igual –escribe D’Arcy Thompson en su extraño y maravilloso libro *On Growth and Form*– que la forma de cualquier porción de la materia, ya sea viva o muerta, se debe a la acción de la fuerza. En resumen, la forma de un objeto es un “diagrama de fuerzas”.»¹³ Diagrama: espacio cartesiano. Pero diagrama de fuerzas. [...]. «La forma de un objeto es un “diagrama de fuerzas”, en el sentido, al menos, de que a partir de él podemos [...] deducir las fuerzas que [...] han actuado sobre él.» Deducir de la *forma* de un objeto las *fuerzas* que han actuado: ésta es la definición más elegante sobre lo que debería ser la sociología literaria. (Moretti 2004b: 63-64) [cursivas en el original].

Desconocemos si ésta es o no la definición más elegante que se puede hacer de *sociología literaria*; sin duda, es una definición bastante exacta de la microfísica del poder que propone Foucault y de la que aquí nos declaramos herederos.

Revisemos brevemente los conceptos de ‘gráfico’ y ‘árbol’ que utiliza Moretti, y veamos dónde se originan sus imposibilidades. El artículo dedicado a los gráficos, el primero, es, a nuestro entender, el más interesante de los tres, ya que el tercero (árboles) peca de inexacto y el segundo (mapas) de poco concluyente. En el primero Moretti descubre, mediante el trazado de gráficos, los ciclos de auge de distintos subgéneros de novela. De nuevo, las herramientas de Bourdieu habrían simplificado su trabajo, ya que en *Las reglas del arte*, también mediante gráficos, el francés descubre los ciclos largo y corto del mercado editorial. En cualquier caso, el corpus de Moretti es sólido y su metodología es válida. Aquí discutiremos sus presupuestos y sus conclusiones. Tras exponer parte de los datos recogidos, Moretti reflexiona del siguiente modo:

En lugar de cambiar todo el tiempo y un poco cada vez, por consiguiente, el sistema permanece inmóvil durante décadas y después se ve «salpicado» de breves brotes de invención: las formas cambian a la vez, rápida y uniformemente, y después se repiten durante dos o tres décadas: podríamos llamarlo «literatura normal», en analogía con la ciencia normal de Kuhn. O pensemos en el «horizonte de expectativas» de Jauss: una metáfora que tendemos a evocar sólo «negativamente» –cuando un texto trasciende a un horizonte dado– y que los gráficos presentan, por el contrario, «positivamente», como lo que es: las figuras 7 y 8 muestran la fuerza del horizonte hegemónico, la figura 9 su multiplicidad interna, y así sucesivamente. Lo que los gráficos nos hacen ver, en otras palabras, son las restricciones y la inercia del ámbito literario: *los límites de lo imaginable*. También ellos forman parte de la historia. (Moretti 2004a: 73).

Desde nuestra mirada, desde el sistema que hemos desarrollado en este marco teórico, de nuevo sentimos el deseo de agitar las palabras de Moretti para que den lo que están a punto de dar. ¿No sería posible explicar el ciclo que propone Moretti sin invocar a Kuhn, a Jauss, a Shklovski o un concepto tan complejo como «los límites de lo imaginable»? ¿No existe una noción con la que superar esos límites? Finalmente: ¿no es esa noción la de ‘mercado’?

En efecto, desde nuestra teoría de campos aparece como evidente que el polo comercial funciona de forma heterónoma a la lógica del capital monetario. Unos párrafos más atrás, el propio Moretti pasa muy cerca de la solución por un instante: estos tres géneros parecen de hecho seguir un «“ciclo vital”, como lo denominarían algunos economistas, bastante regular» (2004a: 73). Es así como conseguimos realmente negar la interioridad de la obra de arte: poniéndola en relación

con un afuera que es el campo. Al invocar los límites de lo imaginable como explicación de un fenómeno mercantil, sin duda Moretti nos da una conclusión brillante e interesantísima, pero poco fundamentada en los datos que ha recogido. Bien nos podría haber propuesto la misma solución sin necesidad de gráfico alguno.

El mercado es un convidado de piedra aún más flagrante en el último artículo de la serie, el dedicado a los árboles. Más allá de la crítica que sin duda harían Deleuze y Guattari a la simplicidad del modelo arbóreo, comparándolo con el rizomático, aquí nos gustaría apuntar de nuevo la inoperancia de ciertos conceptos cuando no se ponen en relación a un afuera constitutivo del que son epifenómenos; en este caso, el campo.

En este punto podemos hacernos una pregunta crucial que en Moretti aparece, siquiera implícita, cuando refiere cómo un alumno le preguntó si la *supervivencia* (por seguir el modelo evolutivo del artículo acerca de los árboles) de las formas narrativas de los relatos de Sherlock Holmes no tendría que ver con el hecho de que Conan Doyle tenía acceso, dada su fama, a mejores publicaciones que sus competidores (cf. Moretti 2004c: 23). No es raro que éste sea el único de los tres artículos de la serie en el que el mercado no sólo aparece como un criterio circunstancial, sino que se le concede algún poder explicativo, aunque sea mínimo.

Con todo, este tercer artículo es el que más valor tiene en términos de apertura del campo de investigación. En efecto, hemos de reconocerle un mérito que no es menor: el de haber puesto la interioridad del texto en relación con una exterioridad, la del mercado, que funciona como seleccionadora de ciertos recursos narrativos. Por más que, como el propio Moretti reconoce, habría que hacer un estudio exhaustivo para afirmar con rotundidad que las pistas en el relato policial toman el papel de la mutación adaptativa en teoría de la evolución, la idea sin duda es atractiva y conceptualmente válida. El problema, por supuesto, es que este marco de análisis sólo serviría para estudiar producciones literarias cercanas a lo que en nuestra teoría es el polo heterónimo del campo literario.

Todo modelo evolutivo, desde la algoritmia genética hasta el de Moretti, pasando por algunas aproximaciones al *machine learning*, necesita un sistema de valoración que se codificaría en selección natural como el criterio de superviven-

cia. Los algoritmos genéticos, por ejemplo, son cadenas de instrucciones que evalúan su resultado, mutan aleatoriamente y, si esta vez el resultado es mejor, continúan mutando esa rama del árbol; si es peor, la dejan morir y vuelven a la original. El problema atañe siempre al criterio de valoración. Si bien en informática esto puede resultar más o menos sencillo en función del problema que se quiera resolver (a veces, como en el caso de las inteligencias artificiales que invierten en bolsa, consiste sólo en aproximar un resultado numérico esperado), en el complejísimo universo literario el criterio de supervivencia se complica bastante. Es por eso, sin duda, que éste es el artículo en el que al fin el mercado aparece con algún valor explicativo: porque funciona como un ecosistema donde lo más rentable sobrevive y lo menos rentable se vuelve invisible. Es fácil señalar, siguiendo esa misma lógica, por qué el modelo de Moretti no arrojaría ningún resultado en otros contextos, en lo que nosotros llamamos uno de los polos autónomos del campo literario.

¿Se puede explicar con criterios evolutivos la producción surrealista en el París de principios del xx? Sin duda no como lo hace Moretti, porque le faltaría ese agente nivelador tan poderoso: el mercado. Pero ¿no es, acaso, la teoría de Bourdieu una generalización del mercado meramente economicista al mercado de los bienes simbólicos? ¿No podríamos, por lo tanto, utilizar el modelo evolutivo que Moretti propone para estudiar las mutaciones que harían que un objeto del campo desapareciera u oscilara en busca de nichos donde maximizar su valor intrínseco?

A nuestro entender –y aunque no utilizaremos en este trabajo la metodología de Moretti– esa forma de selección ya está implícita en nuestra descripción del campo literario. ¿No es, precisamente, cada uno de los polos específicos de un campo lo que define sus límites de visibilidad, y por lo tanto sus cumbres de poder simbólico? En el estudio concreto del campo emergerían conclusiones similares a las que obtiene Moretti de su estudio de los mecanismos del género policial, ya que el *campo* funciona como ecosistema de selección de forma más general a como lo hace el *mercado* en el caso especial que estudia Moretti. Con todo, esto no invalida su método, sino que lo revela como una variante particular de lo

aquí venimos estudiando de forma más amplia. Nuestra concepción del campo, por último, tiene otra ventaja.

Si en Moretti la supervivencia se da en términos meramente económicos, en nuestro modelo se puede considerar la existencia de campos que postulen sus propias dinámicas autónomas respecto del campo de la literatura mundial. No es raro que funcione tan bien la metáfora de la bolsa de valores de Casanova: un campo universalizante pasa por definir unas estéticas universalizantes, y sabemos que, según el tópico, no hay lengua más universal que el dinero. Es por eso que afirmábamos que la verdadera autonomización del campo literario mundial no supondría sino el triunfo absoluto del sistema capitalista por encima de cualquier otro capital específico, es decir por encima del funcionamiento específico de cualquier campo nacional. En nuestro modelo, al considerar esta gradación, esta tensión entre las lógicas específicas de cada campo y la lógica absolutista del campo literario mundial, podemos considerar también –como ya demandara Mabel Moraña a Casanova en una cita que hemos referido– funcionamientos *otros*, modelos de supervivencia que no sean mercantilistas e incluso –aunque no podamos estudiarlos– también modelos de existencia donde lo social sea sustituido por lo comunitario, modelos *radicalmente* otros que escaparían a las posibilidades epistemológicas de nuestra teoría. Hemos de dar la razón a Moretti: hasta ahora, los estudios literarios se vienen fijando en un 1%, como máximo, de la producción textual que se nombra como literaria. Si su modelo viene a llenar ese gigantesco hueco y a pensar el noventa y nueve por ciento, el nuestro permite hacer lo mismo sin perder la especificidad radical desde la que se puede reivindicar la sorprendente existencia del uno por ciento restante.

9 LAS DISPOSICIONES DEL CAMPO LITERARIO.

Puede que la literatura sea también parte del mundo del modo en que lo son, por ejemplo, las hojas.

CLAUDIO MAGRIS.

Gracias al corpus teórico que venimos desarrollando, ahora tenemos la posibilidad de definir, siquiera brevemente, algunos casos particulares que resulten de utilidad para el estudio del campo literario. Si bien es cierto que la idea de un ‘campo literario’ ha resonado *sotto voce* a lo largo de todo este marco teórico, nos parece necesario hacer una breve sistematización conceptual que nos permita avanzar con fluidez en el capítulo dedicado a nuestro estudio de caso, sin pararnos a cada momento a definir las nociones que necesitamos.

Si en la próxima sección trataremos de moldear nuestra teoría poniéndola a trabajar en un hipotético marco analítico, aquí definiremos conceptos clásicos del mundo literario, pero desde la caja de herramientas que nos es propia. Hemos venido desglosando una minuciosa colección de nociones; es el momento de enfrentarnos a las preguntas más simples y, por eso mismo, las más complejas: ¿qué es un autor? ¿Qué es una editorial? ¿Qué es un agente?

Antes de abordar tales cuestiones, se hace necesaria una breve apreciación. Si bien hemos afirmado que el campo es un dispositivo ‘hecho de’ dispositivos (algunos con un bajo índice de territorialización, otros comunes a varios campos y otros, las disposiciones (que son los que aquí definiremos), muy ligados al campo), lo cierto es que tal cosa no supone una rareza. Si Foucault ya ponía en el centro de su definición de dispositivo el hecho de que todo dispositivo es una red, es seguro que no existe un dispositivo que no esté puesto en relación con otros dispositivos. Dado que los dispositivos son máquinas de producir enunciados y visibilidades, y que tanto unos como otras son objetos poliédricos

de enorme complejidad, parece imposible –aunque no tenemos un argumento ontológico que lo demuestre– que exista un dispositivo que no tenga que ver con ningún otro. El campo, como cualquier otro dispositivo, es una red de relaciones entre dispositivos, y por lo tanto podemos utilizar unos para la definición de otros sin incurrir en la referencialidad infinita que aqueja a la hermenéutica –y a la lexicografía– clásica.

9.1 AUTOR Y OBRA.

Tradicionalmente, el dispositivo central sobre el que ha girado el campo ha sido el autorial. Esta noción ya ha sido problematizada en los famosos artículos de Barthes y Foucault, respectivamente «La muerte del autor» (1968) y «¿Qué es un autor?» (1969), que abrieron definitivamente la posibilidad de tomar al autor más allá de su condición de creador para considerarlo en la dimensión de objeto constituido. Las perspectivas de ambos artículos, con todo, difieren considerablemente.

Sin duda, el dispositivo autorial tiene mucho que ver con lo que Barthes llama «ideología capitalista» o, en nuestros términos, con el diagrama del capitalismo. Como todos los dispositivos, el autorial está puesto en una delicada relación con muchos otros, y todos refieren, en tanto lo actualizan, al diagrama de fuerzas del capitalismo. El autor, entonces, tiene que ver con el modo en que los cuerpos se integran en individuos. El autor no es otra cosa que un escribiente individualizado. No es extraño, si lo pensamos desde nuestro marco, que el autor se constituya en genio productor cuando el dinero deja de ser algo que se posee de forma material y comienza a poder poseerse en abstracto para una clase burguesa en auge. Por supuesto, del mismo modo que tomamos el dinero podríamos haber tomado cualquier otro de los cabos de la gigantesca madeja de dispositivos individualizados, pero tomamos el dinero porque –no lo olvidemos– en el sistema de campos el capital monetario es el único que los atraviesa a todos, la coordenada de origen común que permite valoraciones cruzadas entre campos. El autor, entonces, es, desde un punto de vista conceptual, el epifenómeno, en el caso concreto del campo literario, de los movimientos tectónicos que constituyeron el nuevo diagrama del capitalismo en la modernidad, y que al nivel del saber tienen un

correlato claro en los grandes procesos de individuación que permitían, a la postre, sostener la distribución de fuerzas del mercado capitalista de la fuerza de trabajo. Los dispositivos, como ya hemos señalado, siempre cumplen una función conservadora. Así, en la historia, debemos entender al autor como un dispositivo individuante más en una enorme red compuesta por la escuela pública, el documento de identidad, la ciudadanía jurídica (con su radical imposición del concepto de libertad individual), el nombre propio, la firma, los derechos de autor (y, por lo tanto, la propiedad privada) y un larguísimo etcétera en el que se incluirían también dispositivos no mediados por las instituciones como el sobrenombre o conceptos como el de *hobby*. Esto no resta un ápice de la particularidad del dispositivo autorial. Si bien el autor literario debe ser comprendido en esa red, no puede ser reducido a ella.

El artículo de Foucault, publicado un año más tarde que el de Barthes, resuena –como era de esperar– con más fuerza en nuestro marco teórico. En primer lugar, Foucault no se deja llevar por el entusiasmo barthesiano y no proclama la muerte del autor ni mucho menos el comienzo de la época del ‘lector’. Tal cosa no conllevaría sino un juego de manos, el desplazamiento de la carga interpretativa de un extremo a otro de la cadena de producción del libro. Así, Foucault considera que la crítica ha proclamado demasiado rápido la muerte del autor, sustituyéndolo por nociones poco explicativas como la obra o la escritura, y que siguen ancladas en los mismos presupuestos implícitos que aquella cuyo hueco vienen a ocupar.

Con todo, no podemos adherir a la función-autor tal como Foucault la presenta en este texto, o al menos hemos de proponer algunas matizaciones. Esto probablemente venga causado por el hecho de que «¿Qué es un autor?» pertenece al primer Foucault, mientras que nosotros trabajamos sobre la obra completa del francés. Al fin y al cabo, Foucault tiene algo que envidiarnos: él no tuvo, desde el principio, su propia obra para comenzar a pensar. Esto es perceptible sobre todo en dos aspectos. El primero: que Foucault refiere, en la segunda mitad de su artículo, todo su desarrollo argumental a *Las palabras y las cosas* (1966) o a conceptos que estaba aún trabajando de *El orden del discurso* (1971) o en el entonces inminente *La arqueología del saber*. Se refiere constantemente a las discursividades y se mueve en un círculo de pensamiento que difiere del que proponemos aquí. El

segundo de los aspectos es que hace una apreciación muy problemática, derivada probablemente del hecho de que su teoría del sujeto aún no estaba del todo elaborada: «[e]l autor –o lo que intenté describir como la función-autor– no es sin duda sino una de las especificaciones posibles de la función sujeto» (Foucault 1984: 14).

Lo cierto es que aquí tampoco hemos desarrollado una teoría del sujeto, y ni siquiera hemos confrontado ninguna teoría ajena. Pero eso no quiere decir que neguemos la existencia del sujeto, sino que lo tomamos en su condición de *sujeta-do*. ¿Sujetado a qué? A las relaciones de fuerzas que lo constituyen, como cualquier otro fenómeno emergente. No consideramos que el sujeto, como producto histórico con un origen y un final, conforme una interioridad de las fuerzas. Ni siquiera hemos entrado a considerar la propuesta deleuziana según la que la subjetivación es un pliegue del afuera, una relación de la fuerza con la propia fuerza, relación aparentemente paradójica dada la naturaleza de las fuerzas, que siempre se relacionan con una exterioridad. Si no hemos abordado ese problema no es, desde luego, porque no lo consideremos interesante (acaso sea el problema más interesante del último siglo), sino porque no lo hemos considerado necesario, e incluso pensamos que puede dar lugar a malentendidos en el contexto de nuestra teoría. Necesitaríamos un motivo inexcusable para poner a trabajar la teoría de campos junto a una teoría del sujeto. Hasta donde aquí alcanzamos a imaginar, ese motivo pasaría por comprender mejor la naturaleza de las formas de subjetivación que se dan en la modernidad europea, es decir: nos diría mucho sobre el sujeto moderno pero nada sobre el campo, y por lo tanto ese trabajo no es pertinente en relación al objetivo de esta tesis doctoral.

La función-autor, que traduciremos, *mutatis mutandis*, por ‘dispositivo autorial’ no es, en ningún caso, una especialización de una presunta ‘función sujeto’. En nuestro marco, tal función sujeto no existiría; como ya hemos señalado, consideramos que en el borde de cualquier dispositivo se produce subjetivación. Sin duda, podemos apuntar que algunos dispositivos tendrán una relación más estrecha con esa producción de subjetivación a la que en otro lugar hemos comparado con la radiación de Hawking, y el dispositivo autorial sería uno que guarda una relación muy estrecha en esa gradación.

Pensar la idea de la ‘muerte del autor’ implica, necesariamente, traducir la propuesta de Foucault. Desde nuestro suelo podemos razonar así: si el autor es una emergencia que se actualiza, dispositivo autorial mediante, con la implantación del capitalismo en la modernidad europea –si dicho dispositivo, por ende, viene a responder a una *urgencia* al nivel de las fuerzas, a capturar singularidades que habrían quedado huérfanas–, no morirá hasta que no muera el diagrama que produjo la relación de fuerzas que lo hizo surgir. Evolucionará, como evoluciona el diagrama, por encadenamientos semiazarosos, pero no desaparecerá⁵⁸.

Somos conscientes de que Foucault no trataba de ejercer de vidente cuando sentenciaba, una vez más, la muerte del autor. No incurrió en el tono apocalíptico con el que Barthes proclamara sus ideas, y sin duda la elección del título de su artículo fue deliberada. Al mismo tiempo, Foucault no propone una nueva y gloriosa era del lector. El filósofo constataba que, desde el lugar en el que estaba pensando en 1969, la noción clásica de autor había perdido su valor. Pero eso, a la postre, no deja de ser un pensamiento que se produce y se lee dentro del campo, y en tanto la nuestra es una teoría de campos hemos de tratar, en la medida de lo posible, de mirar el campo desde fuera para pensar sus dinámicas. Y desde esta perspectiva las discusiones sobre si el autor ha muerto o no sólo producen sentido en el interior de un sistema filosófico, es decir en una discusión producida por un campo; por más que pueda suscitar nuestro interés, hemos de dejarla de lado.

Ahora que hemos establecido nuestra posición en el debate acerca del dispositivo autorial, que hemos aclarado que lo tomaremos como un dispositivo más de producción de objetos en el interior del campo literario, pasemos a analizar el funcionamiento concreto de ese dispositivo⁵⁹. Lo primero que debemos decir de él es que está restringido en buena medida al campo literario. Foucault escribe:

58 En el tercer capítulo desarrollaremos la importancia de esta idea a tenor del análisis de los límites de la crisis del dispositivo autorial producida por la publicación de *El Hacedor* (de Borges). *Remake* y la subsiguiente polémica entre María Kodama y Agustín Fernández Mallo (epígrafe 12.4).

59 Vale la pena señalar que la discusión que ha seguido a los artículos iniciales de Barthes y Foucault ha sido larga y productiva. Dado que ya hemos establecido el lugar desde el que pensamos y que sólo pretendemos elaborar aquí una traducción posible de un concepto foucaultiano, no consignaremos dicha discusión.

Una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad. (1984: 8)

Desde nuestra teoría de campos, el dilema sobre si debemos a) considerar que estamos ante un dispositivo autorial que se manifiesta de forma diferente en cada campo o b) que cada dispositivo autorial es diferente constituye un debate terminológico manifiestamente estéril. Aquí optaremos –por comodidad– por lo segundo, así que podríamos responder a Foucault de la siguiente manera: el dispositivo de la firma produce emplazamientos de sujeto diferentes al dispositivo autorial; sucede lo mismo con los contratos; por último, un texto anónimo que se lea en la calle no forma parte de ningún campo mientras no produzca capital de ningún tipo.

Más allá de ese asunto terminológico, que no merece que le dediquemos más espacio, hay puntos de mayor interés en los que vale la pena que nos detengamos para comprobar en qué modo dialogan con nuestra teoría. Foucault le atribuye cuatro rasgos al dispositivo autorial:

Los resumiré así: la función-autor esta ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, pueda dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos. (1984: 10-11)

Si obviamos las referencias implícitas al marco conceptual que Foucault venía manejando en el año 69, podemos traducir cada uno de los cuatro postulados a nuestra propia teoría. El primero se enunciaría de la siguiente manera: el dispositivo autorial forma parte de una enorme red de dispositivos y se entrelaza especialmente con uno de ellos, el campo literario. Dos. En relación a diagramas diferentes el dispositivo autorial producirá, necesariamente, objetos distintos. Tres. El dispositivo autorial produce autores típicamente en el encuentro de un cuerpo con el campo, pero ni esto es así necesariamente ni siempre aparece

como productor de objetos, sino que a veces cumple funciones parciales de otros dispositivos. El cuarto postulado no es pertinente en nuestro sistema ya que, como hemos desarrollado, en este caso sólo llamaremos ‘dispositivo autorial’ al que se efectúa concretamente con el campo literario.

El segundo postulado, que sin duda es interesante, tiene que ver con la siguiente afirmación de Barthes:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la «persona humana». (1994c: 66).

Foucault, que toma al autor en su naturaleza de función, va más allá y nos da algunos ejemplos de la mutación del dispositivo autorial a lo largo del tiempo.

Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos del discurso. No se construye un «autor filosófico» como un «poeta»; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII igual que en nuestros días. Con todo, puede encontrarse a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor. (1984: 9).

Más allá de la afirmación sobre la búsqueda de una invariante en las reglas de construcción del autor, que sin duda habría de demostrarse y que probablemente sea indecible⁶⁰, vemos cómo Foucault hila más fino que Barthes: no considera un antes y un después en la existencia del autor, sino que propone posibles modulaciones de dicha función.

¿Qué funciones cumple, en su carácter rectificador, el dispositivo autorial? Incluso si consideráramos que dicho dispositivo funciona como mecanismo de captura concreta de nuevas singularidades diagramáticas del protocampo literario, sin duda en ese encuentro desempeñaría ciertas funciones. Si seguimos a Foucault, éstas serían cuatro.

60 El propio Foucault, al final de su texto, señala la contingencia del dispositivo autorial: «[e]s posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función-autor» (1984: 14).

(el autor se define entonces como un cierto nivel constante de valor); [...] (el autor se define entonces como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica); [...] (es el autor como unidad estilística); [...] (el autor es entonces momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos). (1984: 9-10).

Podemos observar que, aunque estas notas son previas en seis años a *Vigilar y castigar*, y por lo tanto a la noción foucaultiana de ‘dispositivo’, con una visión panorámica parece evidente que precisamente de eso de lo que hablamos. Los cuatro ejes que Foucault presenta son rectificadores, normalizadores, líneas de captura de singularidades. Si tenemos, entonces, que el dispositivo autorial responde a una urgencia, y que surge tal y como lo conocemos en el sistema de campos aparejado a la modernidad, podemos colegir que cumplirá subfunciones de dicho sistema, todas más o menos relacionadas con el enorme dispositivo de la propiedad privada.

Este razonamiento nos conduce irremisiblemente a la noción de obra. En su artículo Foucault también la aborda, y se pregunta por qué los recibos de la lavandería de Nietzsche no se consideran parte de su obra. Precisamente, una de las multiplicidades que el dispositivo autorial viene a rectificar es la de la obra. Lejos de ser, como se ha venido considerando hasta la segunda mitad del siglo pasado, el autor una instancia que escribe la obra es, precisamente, la instancia que la **adscribe** a una línea de fuerza que no es sino el propio autor. Mediante el mecanismo que consiste en reunir una serie de rasgos estilísticos o de *calidad* literaria (ésta sería precisamente la subfunción del dispositivo crítico en el campo literario), el dispositivo autorial sería, si queremos utilizar las palabras de Foucault, «la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens» (Foucault 1994a: 811)⁶¹, la dinámica saber / poder mediante la que se daría respuesta a una urgencia específica.

En este punto se nos podría señalar que hemos definido el dispositivo autorial como aquello que rectifica el reparto de singularidades de la obra, que serían una serie de objetos seleccionados por el dispositivo autorial. Por una parte, habríamos de responder que, en efecto, eso es lo que hacemos, por motivos que

61 «[L]a figura ideológica por la que se conjura la proliferación del sentido». Por una coincidencia providencial, hemos de recurrir aquí a la transcripción de la charla de Foucault recogida en *Dits et écrits*, ya que en la traducción que veníamos manejando faltaban algunos párrafos.

ya hemos aducido y que tienen que ver con que todo dispositivo está puesto en relación con otros dispositivos. Pero por otra parte tendríamos que aclarar que nuestra respuesta no es análoga a la de aquellos fenomenólogos radicales o filósofos del lenguaje que, a la pregunta *¿qué es literatura?* Responden *literatura es aquello que se designa como literatura*. Ante tales razonamientos sólo queda callar y asentir, no remueven el pensamiento ni lo agitan, son formas de tautología condenadas al estatismo. Nuestra teoría de campos, sin embargo, sale del círculo de eternas remisiones apelando siempre al plano del poder. Así, nos permite dar cuenta de la función del dispositivo autorial y al mismo tiempo preguntarnos: ¿por qué, en relación a un diagrama de fuerzas concreto, llamamos ‘autor’ precisamente a eso?

Aunque la siguiente operación comporta un salto del nivel de abstracción, podemos entender las relaciones entre autor y obra mediante la siguiente metáfora. Si tomamos todos los escritos atribuibles a un autor (incluidos los recibos de la lavandería) como una colección de singularidades, y lo que finalmente aparece bajo el rubro de ‘obra’ como un conjunto de objetos, el dispositivo autorial sería precisamente la recta que atraviesa esos objetos, la línea de fuerza que pasa por algunas singularidades y las integra en la ‘obra’ dejando otras fuera, en la vecindad de la actualización. El dispositivo autorial, entonces, produce no sólo al autor sino también la obra, y hace que ese par de objetos, en su conjunción, *digan* algo concreto.

Si lo anterior es difícilmente rebatible, y si hasta aquí hemos seguido a Foucault en la consideración de que el dispositivo autorial es un mecanismo de normalización, nuestras premisas nos llevan a formular una hipótesis. Por supuesto, ésta es sólo una de las hipótesis posibles que se pueden proponer desde nuestro marco teórico y, si bien requeriría de una demostración, su falsación no diría nada sobre la validez del marco al completo.

Es la que sigue: si el dispositivo responde a una urgencia y el dispositivo autorial surge, junto al campo, en los albores de la modernidad capitalista europea, tendrá necesariamente que ver con el mercado. Ya hemos planteado nuestra idea de que propiedad privada, firma, nombre propio, *copyright* y otros son dispositivos

que se relacionan entre sí para constituir el sistema de campos en el marco de un sistema capitalista. Eso no significa, claro, que algunos de esos dispositivos no puedan ser previos al capitalismo, sólo que adaptan sus funciones al nuevo diagrama. Si el dispositivo autorial surge con el capitalismo, necesariamente habrá alguna relación entre ambos que al mismo tiempo pase por otro dispositivo: el campo literario. La obra, según esta hipótesis, sería la producción o el producto, en el sentido más lato, que, atravesada por el dispositivo autorial en tanto está constituida por éste, es claramente legible desde ciertos lugares del campo, y por lo tanto puede insertarse en el mercado. Parece evidente que si una obra fuera dejada al arbitrio de su libre proliferación carecería de toda consistencia, así que el dispositivo autorial debe nivelarla, limarla, para hacerla legible y, por lo tanto (es una consecuencia en nuestro sistema de campos), vendible.

Se podrían oponer, antes de abordar el análisis del archivo concreto, dos objeciones a nuestro razonamiento. La primera es que, mientras que el sistema de campos no llega a consolidarse hasta mediados del siglo XVIII, el dispositivo autorial se suele remitir al Renacimiento de los siglos XVI y XVII. Nuestra respuesta, claro, sería que el dispositivo autorial no ejerce su función de forma completa hasta que no se pone en relación al campo literario, y que en cualquier caso el mercado literario precede al campo, ya que no necesita de un capital autónomo para funcionar. La segunda objeción tiene que ver con la primera, y pasaría por preguntarse qué ocurre con los autores poco comerciales, algunos de los cuales han dado en llamarse ‘ilegibles’⁶².

Esta objeción es algo más aguda que la anterior, y merece que nos detengamos en responderla. En efecto, en relación al mercado, estos autores (y no utilizamos este término al azar, sino ya en su definición de objeto emanado del dispositivo autorial) no producen una obra legible / vendible, así que por más que el autor funcione como rectificador, por medio de la estilística y los criterios de valor de la crítica, de las singularidades de la obra, ésta no se inserta en el mercado. La respuesta a la objeción es doble. Por un lado, haremos notar que la ilegibilidad

62 El concepto cuenta con una larga genealogía que arranca, sin duda, en Roland Barthes (cf. 1994a). Muestra de la vigencia del mismo son, por ejemplo, los trabajos de Julio Prieto (cf. J. Prieto 2016) o Ana Gallego Cuiñas (cf. Gallego Cuiñas 2014a).

sólo se puede reivindicar en relación a una autonomía. Por lo tanto, aunque la objeción sea cierta en lo que concierne al mercado... ¿lo es en el marco más general del *campo*? Gracias a la noción fundamental de Bourdieu, la de capital, podemos afirmar que no. Si consideramos el mercado de los bienes simbólicos (que se opone discursivamente al mercado propiamente dicho, en tanto reivindica un valor autónomo), el dispositivo autorial sigue cumpliendo su función principal para las posiciones del campo afines al capital autónomo. Como ya hemos señalado, la posición en el campo determina el espectro de lecturas posibles, y el dispositivo autorial vendría a maximizar la aproximación a dicho polo, la adquisición de capital autónomo, mediante un mecanismo idéntico al que funciona en el polo heterónimo: el de la selección / rectificación de la obra.

La segunda parte de la respuesta tiene que ver con esto: el hecho de que el dispositivo autorial sea productor de legibilidad no implica que su tarea no se pueda distribuir en niveles de efectuación. Además, como es lógico, dicho dispositivo funcionará con más eficiencia en autores ligados a posiciones de dominio simbólico o económico en el campo. Así es como se conforma la llamada ‘figura de autor’, que en nuestro marco no es sino un epifenómeno de la historia de las modificaciones del objeto-autor. En casos de éxito, el dispositivo autorial lima las asperezas que un autor pueda ofrecer, y provoca el fenómeno por el que a dicho autor se le ‘perdonan’ partes de su obra perfectamente visibles que pasan a ser consideradas ‘de transición’ o ‘pecados de juventud’ y a pasar de la visibilidad más absoluta a la desaparición por medio de su exclusión de colecciones de obras completas o antologías.

Nuestra hipótesis, en caso de comprobarse, explicaría, además, un fenómeno contemporáneo. Es notorio que desde principios de los 90 hasta nuestros días se viene preconizando el auge del microrrelato sin que dicho auge haya llegado a consumarse en ningún momento. Según una teoría simplista, la aceleración temporal propia del tardocapitalismo debería haber conducido a que en literatura se impusieran las formas breves, de consumo fácil, que se pudieran leer antes de dormir o en el transporte público.

Nada más lejos de lo que podemos observar. Cada año vemos cómo se concede el premio nacional a una novela más larga, y los estantes de *best seller* están copados por voluminosos tomos con tapas de vivos colores. Mientras, los autores que lo dejaron todo por el microrrelato (que, en nuestros términos, apostaron su capital al género del microrrelato) se preguntan, con cara de circunstancia, qué ha podido suceder. Si nuestra hipótesis es cierta, el dispositivo autorial trabajará con mayor facilidad las obras que ofrezcan una multiplicidad más cerrada; aquellas que, en cierta manera, ya vengán trabajadas. Una larga novela, por ejemplo, que no ceje en su estilo, que repita lo mismo una y otra vez a lo largo de páginas y páginas, es más asequible para el dispositivo autorial que un libro de relatos en el que cada uno experimentase con un género diferente (podemos poner como ejemplo, respectivamente, *El código Da Vinci*, de Dan Brown, y *Las moradas*, de Nicolás Cabral). La falta de coherencia estilística o las irregularidades en el valor también pueden ser suplidas, tanto en el polo autónomo como en el heterónimo, por una consistencia en el tiempo, eso que se designa bajo el rubro de autores ‘con proyecto’. Por supuesto, en el momento en que un autor accede a la fama, el dispositivo autorial trabajará, aunque tenga que hacerlo a toda máquina, por nivelar su obra y articularla en un objeto vendible. En el caso del campo literario mundial dicho proceso es especialmente violento, ya que la obra resultante no sólo ha de ser vendible sino además exportable. No hay mejor prueba de lo anterior que fijarnos (y lo desgranaremos en detalle en el siguiente capítulo) en *Labyrinths* (1962), la selección de relatos de Borges que James Irby y Donald Yates pergeñaron para exportar su obra a los Estados Unidos⁶³, que ya estaba fuertemente mediada por una preconcepción de lo que Borges debía ser: un autor universalista, críptico y, como el propio nombre indica, laberíntico, y nunca un autor preocupado

63 A saber: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «The Garden of Forking Paths», «The Lottery in Babylon», «Pierre Menard, Author of the Quixote», «The Circular Ruins», «The Library of Babel», «Funes the Memoriosus», «The Shape of the Sword», «Theme of the Traitor and the Hero», «Death and the Compass», «The Secret Miracle», «Three Versions of Judas», «The Sect of the Phoenix», «The Immortal», «The Theologians», «Story of the Warrior and the Captive», «Emma Zunz», «The House of Asterion», «Deutsches Requiem», «Averroes' Search», «The Zahir», «The Waiting», «The God's Script».

por aburridos temas nacionales. Se le ‘perdona’, como ya hemos señalado, a Borges su criollismo.

Señalar la naturaleza constituida y no constituyente del autor no significa en ningún caso despojarlo de su importancia en el campo. Como venimos demostrando mediante la descripción de sus funciones, el dispositivo autorial es esencial para comprender la especificidad del campo literario. Incluso Bourdieu – quien, como hemos señalado en repetidas ocasiones en este marco teórico– lucha por desprenderse del subjetivismo, termina por aceptar que es el autor el que ‘posee’ el capital, y no el capital la representación de las fuerzas que conforman al autor. Lo mismo sucede con Casanova. Pero tomar al autor como producto de un dispositivo no supone desdoro alguno. Del mismo modo en que razonábamos que en el sintagma «yo gasto» lo más importante es el ‘yo’ que se reafirma cuando lo pronuncia (y cuando gasta), en cada aparición del autor el dispositivo se solidifica. Cada entrevista, cada obra firmada, cada artículo en un periódico, cada participación en un congreso han de ser entendidas no sólo como la consumación de la función del dispositivo autor, como un añadido más en su obra y una aparición más del objeto-autor, sino también como consignas que sedimentan la línea recta que constituye el dispositivo autorial, haciéndolo cada vez más fuerte.

Al comienzo de «La muerte del autor», Barthes, preguntándose por quién era el sujeto enunciador de una frase de un personaje de Balzac, concluía: «[j]amás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen». Nuestra solución es más afín a la foucaultiana: ‘voz’ y ‘origen’ también son dispositivos constituidos que podemos tomar en su carácter contingente, y que por lo tanto deben ser historizados. Cuando pensamos también nos servimos de una red de dispositivos a través de la que actualizamos el poder en eso que llamamos ‘mundo’, pero el hecho de que no seamos capaces de desembarazarnos de esos dispositivos es antes un testimonio de nuestras imposibilidades que una demostración de que tal red no sea, a su vez, también contingente.

9.2 OTRAS DISPOSICIONES.

Las nociones de obra y autor, productos del dispositivo autorial que hemos diseccionado, tal vez sean las que más importancia cobren en el campo literario. No son, sin duda, las únicas. Nociones como agente, editorial, librería, recital, feria, libro, congreso, *scout*, *gatekeeper*, género, generación, distribución, reseña, entrevista, portada, son, junto a otras menores (contratapa, faja, tirada, título, imprenta y un larguísimo etcétera) también ramificaciones que sustentan el gigantesco dispositivo que las cobija: el campo literario. Aunque desgranarlas todas a la luz de esta nueva teoría de campos pudiera resultar de gran interés, tal tarea escapa por mucho al objetivo de esta tesis doctoral. Sí nos interesa, sin embargo, repartirlas brevemente en algunas categorías centrales.

Podríamos dividir cualquiera de las entidades tradicionalmente asociadas a lo literario en tres grandes categorías: dispositivos, objetos y lugares. Dada la confusión terminológica que existe entre objetos y dispositivos, y que ya hemos señalado anteriormente, podemos hacer la división sólo entre dispositivos y lugares (en la acepción de 'lugares cargados' que elaboramos en el epígrafe 8.4.5), y considerar los objetos como resultado de la actuación de dispositivos.

En cuanto a los objetos y a los lugares cargados, aunque se podría desarrollar una definición particular de cada uno, desgranando sus especificidades, apenas los esbozaremos aquí, ya que nos interesan especialmente los dispositivos. Los objetos, además (*cada autor, cada libro, la designación de autor*), son producidos por los dispositivos en una relación de actualización. En cuanto a los lugares cargados, si recordamos que serían, en un plano geográfico, aquellas zonas donde se dan mayores intercambios de capital, podemos nombrar librerías, recitales o, como caso paradigmático, ferias como la de Frankfurt. Por supuesto, el lugar cargado es un cruce entre la geografía y la geometría concreta del campo literario, así que los intercambios estarán necesariamente mediados por ciertos dispositivos, con sus ritos exclusivos y sus reglas de pasaje.

Si nos centramos en los dispositivos, podemos dividirlos en tres grandes grupos según su función: de selección, de vinculación y de transacción. Aunque

casi cualquier dispositivo que podamos imaginar efectuaría las tres funciones, en la mayoría de ellos prevalecerá una sobre las otras dos.

El principal dispositivo de selección sería, como ya hemos desarrollado, el autorial, que produce autores y obras al efectuarse. La función de selección, por lo tanto, pasaría sobre todo por la rectificación, por la exclusión e invisibilización de las singularidades que no fueran tomadas en la recta de integración trazada por el dispositivo. En ese sentido, es probable que el dispositivo de selección más importante, al margen del autorial, sea el editorial. El dispositivo editorial, mediante el dispositivo libro, produce precisamente esos objetos, los libros, que tienen un lugar en la obra privilegiado sobre otras formas textuales atribuibles a un autor. Seleccionan algunos textos de un ingente corpus, conjurando, como diría Foucault, la proliferación del sentido (por supuesto, tal conjuro es precisamente una condición *sine qua non* para la existencia del campo literario, y tomar por un estado de perfección la producción textual no jerarquizada responde necesariamente a una forma de idealismo). En cuanto a la distribución de los capitales que opera este dispositivo, es difícil añadir algo al desarrollo de Bourdieu, según el que las editoriales se distribuirían en categorías de ciclo corto y largo. En todo caso (ya que – como veremos en la última sección de este marco teórico– nuestro modelo añade dimensiones –especies de capital– que el de Bourdieu no contempla), podemos complicar el sistema y considerar más tipos de editorial, según el polo del campo en el que aparezcan. Pero hasta ahí seguiríamos sin despegarnos de Bourdieu. Más interesante sería considerar, como hace Ana Gallego Cuiñas, tipos de editorial que tracen diagonales en la estructura cartesiana delimitada por los capitales. Las editoriales que ella define como ‘subalternas’ (cf. Gallego Cuiñas 2019a: 66), por ejemplo, no se pueden entender desde la estricta lógica del campo, ya que por definición se mueven en sus márgenes o incluso fuera del mismo.

Si pensamos en los dispositivos de vinculación, probablemente el caso paradigmático sería el de la reseña. Hablamos de dispositivo de vinculación cuando la efectuación de la función del dispositivo produce una ligazón, una homología entre formas de capital. El dispositivo editorial, sin duda, sería una forma de dispositivo de vinculación en tanto el capital monetario de la editorial queda, de

alguna manera⁶⁴ ligado al capital específico del autor y de la obra publicada. El dispositivo reseña también cumple una doble función. Por un lado la de selección, dentro del inmenso corpus posible de obras, de unas u otras y determinar su *valor*. También: dentro de la propia obra de un autor, de las obras que *interesan* y de las partes de esas obras que merecen no ya ser salvadas sino simplemente *visibles*, legibles en el sentido que ya hemos establecido. Pero a la vez, el dispositivo reseña cumple una función vinculadora, en tanto establece una homología entre el capital específico del reseñista y el del autor. El dispositivo reseña toma, pues, la forma de una apuesta en la que el reseñista, de tener éxito el autor reseñado positivamente, acabará siendo visto como un visionario y ligando su capital al de éste, o contraponiéndolo si la reseña hubiera sido negativa. En el caso de autores que ya han sobrepasado cierto horizonte de éxito, la reseña operará también una homología, pero de forma mucho más débil (el índice *k* que explicaremos en la siguiente sección será menor). Del mismo modo que sucede en bolsa, apostar por un valor seguro reporta menos beneficios que hacerlo por uno incipiente.

En cuanto a los dispositivos de transacción, bien podríamos haberlos bautizado como ‘de mediación’ si no fuera porque tal nomenclatura, al ser cualquier dispositivo una forma de mediación, podría resultar confusa. Un dispositivo de transacción se caracteriza porque invierte una forma de capital para conseguir otra. Si bien una editorial cumple a la perfección con esta definición, los dispositivos de transacción que más nos interesan son aquellos en los que dicha transacción opera entre especies de capital presentes en campos diferentes.

El caso paradigmático sería el de agente literario, en su función concreta de negociador de los derechos de autor con editoriales extranjeras. En ese caso, el dispositivo agente transforma el capital específico de un autor en un campo en otra forma de capital específico del autor en otro campo. Como siempre, tal función aparece mediada por otros dispositivos, en este caso, por ejemplo: el

64 El alcance y las limitaciones de esta homología quedarán determinados explícitamente por otro dispositivo que *vincula* el campo literario y el judicial: el de los derechos de explotación, que establece en qué dirección y en qué medida los incrementos de capitales monetarios quedan vinculados. Al mismo tiempo, señalan los dispositivos concretos que deben participar del intercambio para que dicha homología sea válida.

contrato, la editorial, el autor, la obra, el libro, etcétera. Por eso, a pesar de que el sentido común nos pudiera llevar a definir el agente como aquella instancia que media en la efectuación de otros dispositivos, no podemos olvidar que ésta no es una característica única de este tipo de dispositivo, por más que esté especialmente vinculada a él.

Hemos definido, por tanto, tres grandes familias de dispositivos del campo literario, y hemos aportado ejemplos para cada una de ellas. Sin duda, cada uno de estos ejemplos merecería ser desarrollado en mucha mayor profundidad, y en relación a un diagrama y a un archivo concretos, ya que sus funciones varían en el tiempo. El dispositivo agente, por ejemplo, ha quedado definido de forma demasiado amplia, y podría ser confundido con de la traducción. Para restringir cada definición habría que detallar los modos concretos en los que cada dispositivo se relaciona con otros (el de la traducción, por ejemplo, cumple una subrutina del agente, efectuando una de sus funciones).

Como se comprende de inmediato, la distribución de los dispositivos atiende a dos cuestiones. En primer lugar, la colección de objetos observables en el campo: una lista de dispositivos debe dar, de forma lo más restrictiva posible (es decir, sin definir más de los necesarios) cuenta de la formación de los objetos observables. Los dispositivos, por lo tanto, no tienen por qué ajustarse al propio vocabulario del campo, como cuando hablamos de dispositivo agente o del dispositivo de la traducción. En este sentido, la noción de *gatekeeper*, que en nuestro sistema vendría a describir aquellos dispositivos de transacción entre los campos nacionales y el mundial, es un ejemplo perfecto de un dispositivo que no existe en la propia gramática del campo, sino que se hace visible al tomar una función que es diagonal a muchos intercambios de capital aparentemente no relacionados. La tarea del investigador consistiría, entonces, en tomar el reparto del saber que viene dado y extraer de ahí las líneas de fuerza, las fronteras de las placas tectónicas del poder que no aparecen como evidentes en el campo. Trazar ese mapa de los dispositivos, despegándose en la medida de lo posible del sentido común que nos impone nuestra relación con el campo literario, es una tarea que queda esbozada para el futuro. Por ahora –y aunque no cumplamos con el requisito de economía que hemos planteado (definir tan pocos dispositivos

como sea posible)– las herramientas que hemos desplegado y el reparto en tres grandes familias nos servirán para comenzar el análisis.

Se nos podría interrogar sobre el lugar del *lector* en nuestro sistema. Lo cierto es que, por paradójico que parezca, el lector tiene poca importancia, o ninguna, en nuestro sistema de campos. Como ya hemos señalado, la estética de la recepción no viene sino a desplazar el peso del subjetivismo del que queremos desembarazarnos a otro lugar, pero no lo elimina. Desde el materialismo radical que reivindicamos, entonces, la noción de lector resulta despreciable. Si bien la lectura es un acto de mediación (aunque no siempre) necesario para incidir en el campo, y además cumple con sus propios ritos y requisitos, no incide *per se* de ninguna manera en el campo literario porque, mientras no mueva a otros actos (la escritura de reseñas o la concesión de premios, por ejemplo), no producirá un movimiento de capitales. La lectura, como cualquier acto de percepción subjetiva, ya está implicada por la ontología de las fuerzas y no necesita una definición adicional.

Una vez cartografiado de esta manera el campo literario podemos hacer una breve lista de los dispositivos que propusiéramos arriba. Como dispositivos cuya función principal es la de selección aparecerán: el autor, el género literario, el editorial, los premios. Para la vinculación: la reseña, la generación, el apadrinamiento, la antología. Por último, para la transacción: el agente, los *scouts*, la traducción, los encuentros internacionales.

* * * * *

Hasta aquí hemos desarrollado nuestra teoría de campos a nivel conceptual. No lo hemos hecho movidos por la necesidad de establecer un marco inmutable y definitivo. Lejos de eso, nuestra intención ha sido unir las piezas de otros para crear una máquina con un grado de abstracción suficiente como para que pueda ser aplicada a diferentes situaciones, e incluso desde diferentes enfoques. Es por eso que la hemos podido poner a dialogar con pensamientos tan alejados del nuestro y hemos obtenido frutos de ese diálogo.

Nos hemos negado explícitamente en varias ocasiones a considerar al sujeto en un plano diferente al de las fuerzas. No pretendemos, con este marco teórico, reducir la rica heterogeneidad del hecho literario a una cuestión de campo, ni plantear un antihumanismo absoluto, sino proponer unos criterios de análisis que se puedan compartir y modelar para dar resultados diferentes. Nuestra teoría puede permitirse carecer de una ética e incluso, hasta cierto punto, de una *política*; no sucede lo mismo con nosotros. En cada aplicación concreta de este marco se lo estará confrontando, necesariamente, en un sentido político. El primer paso para subvertir el orden establecido consiste en comprender su funcionamiento.

Una vez completada esa caja de herramientas, la hemos puesto a funcionar para tratar de delinear las fronteras y los modos de circulación del capital en el campo literario, y hemos esbozado algunas líneas futuras. Hemos afirmado, por ejemplo, que hay dispositivos que intercambian tipos de capital, pero no hemos desarrollado el modo en que dicho intercambio tiene lugar. La sección que sigue, con la que cerramos este marco, buscará, precisamente, dar un posible modelo de funcionamiento de nuestra teoría, sin que dicho modelo se plantee como único, y sin que tal cosa, como desarrollaremos cuando sea pertinente, signifique que consideremos posible (o siquiera deseable) la construcción de una ciencia literaria.

Nuestra teoría, como cualquiera, tiene limitaciones, y dichas limitaciones nos parecen el mejor punto de partida para pensar. Si sólo hay campo donde se da un capital que se autonomiza del económico, no podemos afirmar que toda la literatura se dé en el campo literario. No convenimos, entonces, con Casanova desde un punto de vista político ni analítico cuando propone que la literatura está constituida dentro de la modernidad capitalista europea y que por lo tanto no puede romper ese vínculo sin dejar de ser literatura (cf. 2001: 159). Como señalábamos al referirnos a la taxonomía editorial que elabora Gallego Cuiñas, ni siquiera todas las editoriales tienen que funcionar al interior del campo: algunas recorren sus fronteras o están más allá de las mismas. El hecho literario, entonces, no queda en ningún caso constreñido a esta teoría de campos, y las consideraciones sobre el mismo que vayan más allá de nuestra teoría de campos no serán, por lo tanto, inhabilitadas por nosotros en ningún caso.

En cuanto a la posibilidad de que desde esta teoría se construyan herramientas diferentes a las nuestras, tal cosa es tan legítima y deseable como que nosotros hayamos construido aquí las nuestras a partir de Bourdieu, Foucault o Deleuze. Sin duda, Foucault habría tenido algo que decir sobre el curso que Deleuze impartió sobre su obra; Bourdieu confrontó varias veces con Foucault y los tres mostrarían algunos desacuerdos con todo lo que aquí exponemos. En el segundo capítulo de esta tesis doctoral pondremos a funcionar esta máquina abstracta en relación al caso de Borges en España, y ese objeto ha funcionado como línea magnética para todo lo que aquí venimos planteando. Leyendo a Casanova, se nos ocurre que la recepción de Faulkner en Francia también resultaría en un interesantísimo caso de estudio. Si se pone a funcionar en otros escenarios, esta máquina dará otros resultados, e incluso habrá de ser modificada en algunos de sus postulados. A nuestro entender, ésta es, precisamente, la belleza del pensamiento; que nos lleve a preguntarnos, siguiendo a Foucault una vez más, *qué importa quién habla*.

10 HACIA UN ÁLGEBRA DEL CAMPO LITERARIO

Si hasta el momento hemos elaborado nuestro marco conceptual, en adelante estableceremos ciertas herramientas analíticas que utilizaremos para hacer un modelo matemático de nuestra teoría de campos. Con todo, la parte que ya ha sido expuesta es, con diferencia, la más relevante de este marco teórico, y desarrollamos la que sigue más con un afán clarificador y de concreción que porque vayamos a aplicar matemáticamente estas herramientas de análisis a nuestro caso de estudio concreto. Como ya hemos afirmado, no consideramos deseable una aproximación de los estudios literarios a la metodología científica. Por eso, se tratará en esta sección de elaborar un *modelo* que nos permita *imaginar* de un otro modo todas las herramientas que venimos desarrollando lingüísticamente.

Hemos de advertir que las definiciones que siguen serán de difícil comprensión para aquellas personas que no estén familiarizadas con la nomenclatura algebraica. Recomendamos en ese caso una lectura ‘superficial’ de nuestro paradigma analítico, que sin duda servirá para aclarar ciertos detalles (especialmente en lo que se refiere a la relación entre las nociones de ‘capital’ y ‘posición’), y además abundará en ejemplos e imágenes que, incluso para aquellos que no encuentren accesibles las expresiones algebraicas, favorecerán la comprensión. Además, en el epígrafe 10.4 de este marco teórico hemos elaborado un pequeño glosario *ad hoc* para facilitar la comprensión de algunos términos propios del lenguaje matemático.

La exposición analítica que sigue se puede aplicar con algunas variaciones al marco conceptual de Bourdieu. Si hay diferencias radicales entre su ontología y la nuestra, ya hemos hecho notar que él mismo manejaba los conceptos con cierta laxitud que le permitía aplicarlos adaptándolos a cada caso concreto, más como nociones operacionales que como conceptos duros. Así, las diferencias entre su paradigma y el nuestro no son tantas a nivel analítico, entre otras cosas porque el análisis tiene la cualidad de limar las diferencias conceptuales, y el modelo se puede aplicar, *mutatis mutandis*, a Bourdieu. Además, como ya hemos señalado, aunque en su teoría la diferencia entre el saber y el poder no esté clara, parece que el

francés la intuyera a cada paso. Al elaborar mapas, por ejemplo, vimos cómo –por más que esto quedara implícito en Bourdieu– podíamos considerar que las coordenadas respondían a la dimensión del poder y los objetos (*vodevil*, *Théâtre livre*, etc.) a la del saber. La cartografía sobre espacios vectoriales, al fin, desconoce el interregno que existe entre ambos mundos, donde operan los dispositivos, y por lo tanto reduce las diferencias entre la teoría de campos clásica y la que aquí hemos propuesto. Con todo, como veremos a continuación, no las elimina. Aquí traduciremos al lenguaje algebraico, claro, los conceptos que venimos definiendo, y no los originales de Bourdieu.

Antes de comenzar, es de rigor hacer una aclaración a la que nos hemos referido en la sección anterior, cuando desarrollábamos nuestras ideas acerca del uso de los mapas en la teoría de campos. La aclaración es: todo mapa, a la postre, es inútil para analizar el sistema de campos. Sólo la elaboración de un archivo aceptable llevaría una cantidad de trabajo casi inasumible, y una vez impusiéramos ese archivo sobre el diagrama sólo obtendríamos una imagen fija del campo literario del momento. Sin embargo, hemos afirmado que el diseño de mapas nos resultará de gran utilidad, y esa afirmación merece un desarrollo ulterior.

Los motivos por los que el trazado de mapas del campo literario, aun cuando se hagan en relación a un archivo necesariamente incompleto, nos pueden ser de utilidad son dos. El primero, que nos permite *ver* el campo, nos ofrece una imagen sintética de las relaciones de poder que, al nivel del saber, no se perciben a primera vista. El segundo, que tiene que ver con ése, es que si en nuestra teoría de campos el sentido aparece sólo en relación con la fuerza, debemos diagramar la fuerza para ser capaces de entender cada acto lingüístico como consigna. Así, por más rudimentario que pueda ser el plano del campo (como lo es, por ejemplo, el que propone Bourdieu en *Las reglas del arte* (cf. Ilustración 5) y como sin duda lo serán los que aquí tracemos), sólo junto a la idea general que nos dará sobre la distribución de fuerzas en cada momento podrá emerger el sentido de los objetos propios del campo literario.

A partir de ahora nuestra tarea consistirá en tratar de esbozar un álgebra para nuestro marco conceptual. Comencemos por el desarrollo de la discriminación

entre posición, disposición y jugada (o toma de posición). En el epígrafe 6.1.2.9 hemos separado las nociones de posición y disposición, que en Bourdieu aparecen amonedadas en la de posición, para hacer el análisis más fluido. La noción que en Bourdieu sería la de disposición (y que en nuestro marco es un objeto del campo, producido, precisamente, por disposiciones de saber / poder) es útil a nivel analítico sobre todo porque nos permite referirnos a formas molares (como Borges[autor] o Anagrama[editorial]), y además de forma transhistórica. Podemos hablar transhistóricamente, por ejemplo, del objeto ‘novelista’, pero no de las posiciones relacionadas con ese objeto, que variarán en cada caso según el par diagrama / archivo concreto. Como vimos, desde nuestra teoría esto es casi axiomático: la palabra ‘novelista’, que al nivel del saber se mantiene igual, encarna enunciados muy diferentes según el estado del campo, y, para estados diferentes –y esto es crucial– palabras distintas podrán encarnar el mismo enunciado.

Por otra parte, escribiremos Anagrama[editorial] cuando nos queramos referir al objeto llamado ‘Anagrama’ producido por el dispositivo editorial. Si nos queremos referir en otro sentido a Anagrama, por ejemplo como emergencia de un dispositivo jurídico, escribiremos Anagrama[jurídico]. En cualquier caso, cuando estimemos que no hay ambigüedad a la hora de referirnos a un objeto (y será la mayoría de las veces), lo haremos en lenguaje común. En este caso, si estuviera claro por el contexto que hablamos de objetos producidos por las disposiciones propias del campo literario, diríamos simplemente «Borges» o «Anagrama».

Siendo rigurosos, si nos ceñimos al paradigma de Bourdieu la noción de ‘objeto’ se revelaría estéril para el análisis sincrónico. Decir, por ejemplo, «el novelista en el siglo XIX» carecería por completo de sentido, ya que si la posición se define en función de los capitales, la disposición no sería más que una etiqueta o un nombre para la posición. Elaboremos este problema con un ejemplo que muestre cómo se resuelve desde nuestra teoría. Podemos pensar en el objeto ‘editorial cartonera’ en el campo literario. Podríamos hablar, por ejemplo, de las posiciones sobre las que, en la actualidad, se actualiza dicho objeto (posiciones definidas por mucho capital simbólico y poco económico), o estudiar cómo la relación del objeto con el plano de las fuerzas ha ido variando en el campo literario desde que surgió (en nuestro ejemplo, hacia posiciones de un valor simbólico aún más alto y

económico aún más bajo⁶⁵). A través de un ejercicio de imaginación podemos postular que dentro de cien años las posiciones a las que se anclará ese objeto, *id est*, la red de relaciones sobre las que se actualiza, habrán cambiado. Consideremos que dentro de cien años toda gran editorial tuviera su sello cartonero. En ese caso, la posición del objeto –que ahora es una posición enfrentada a las grandes editoriales, afín a las independientes, y homológicamente afín a la izquierda política– cambiaría radicalmente, para transformarse en una posición afín a las grandes editoriales, enfrentada a las independientes y homológicamente afín a posiciones dominantes en el campo político.

Ahora pasaremos a elaborar algunas definiciones que nos serán de utilidad. Sólo insistiremos una vez más: lejos de tener la pretensión de aportar rigor científico al estudio de las dinámicas de campo, definiremos las herramientas que siguen para *ilustrar* nuestra teoría y para simplificar la representación de ciertas variaciones en el campo. Pretendemos elaborar un vago modelo de todo lo que hemos desarrollado; en ningún caso un modelo exhaustivo que sirva para hacer predicciones o para fatigar un estado concreto de campo hasta sus últimos detalles.

10.1 DEFINICIONES.

10.1.1 DEFINICIÓN 1: CAMPO, CAPITAL, POSICIONES.

Sea un espacio vectorial C sobre \mathbb{R} de dimensión d .

- Llamaremos *campo* a C .
- Llamaremos *tipos de capital* a las dimensiones de C . En un campo C , por lo tanto, habrá d tipos de capital.

65 Aunque se puede discrepar de este análisis, debe tomarse sólo como un ejemplo. Nosotros mismos, de hecho, discrepamos de lo que hemos escrito, que es una afirmación muy simplista, pero hasta que no abordemos en términos analíticos la noción de capital no podemos expresarnos de forma más adecuada. Además, por ahora estamos intentando ceñirnos al paradigma de Bourdieu en la medida de lo posible.

- Llamaremos *posiciones* a los puntos de C . Las expresaremos en coordenadas cartesianas.

El primer corolario que se desprende de la consideración del campo como un espacio vectorial d -dimensional es que nuestra teoría, a diferencia de la de Bourdieu, no se ciñe a campos con sólo dos tipos de capital. Si tomamos un ejemplo de caso del propio Bourdieu vemos las limitaciones que se derivan de un modelo estrictamente bidimensional⁶⁶.

Observemos lo que ocurrió a un pintor como Hans Haacke que utiliza las herramientas artísticas para cuestionar las interferencias con la autonomía de la creación artística.⁶³ Exhibió en el Museo Guggenheim una pintura que desplegaba los orígenes de los recursos financieros de la familia Guggenheim. De manera que el director del Museo no tuvo otra alternativa que renunciar o ser despedido, o ridiculizarse a sí mismo a los ojos de los artistas negándose a exhibir el cuadro. Este artista le devolvió una función al arte e inmediatamente se metió en problemas. (Bourdieu y Wacquant 2005: 166).

Si tratamos de analizar la situación que narra Bourdieu en sus propios términos, pronto nos encontraremos en un callejón sin salida. Para empezar, porque el francés incurre en lo que desde nuestra óptica son contradicciones⁶⁷: a veces trata el capital específico como una especie opuesta al capital monetario (cf. Bourdieu 1995: 327; cf. Bourdieu y Wacquant 2005: 152) en una lógica binaria; a veces trata el capital simbólico como una suerte de prestigio o *valor* en un campo (cf. Bourdieu 1995: 327); y otras veces habla de él como representante de unas «habilidades» del

66 Si pensamos en el caso de la Ilustración 5, Bourdieu sortea sus limitaciones con variaciones terminológicas. Propone rótulos sin definirlos, como ‘consagración institucional’ o ‘consagración carismática’. De algún modo, lo que Bourdieu habría hecho sería tomar la complejidad de un espacio de más dimensiones y *aplanarlo*, dando una imagen simplificada del estado del campo literario. Sería, por proponer una metáfora cartográfica, lo que se hace cuando se trazan planisferios: reducir una dimensión de la esfera y, por el camino, perder buena parte de la información del modelo original.

67 Si bien el sociólogo francés trata de resolver estas contradicciones separando el capital en cultural, social y económico, y considerando la existencia de un capital incorporado, ya hemos señalado que esta sección de nuestro marco será elaborada desde nuestra propia teoría.

agente (cf. Bourdieu y Wacquant 2005: 237). Sea como fuere, tratemos de estudiar su propio ejemplo para dar cuenta de las limitaciones que presenta.

Podríamos preguntarnos qué habría ocurrido con el capital simbólico de Haacke tras su jugada, cómo habrían cambiado –siguiendo la metáfora del juego– sus pilas de fichas. Podríamos decir «Haacke ganó capital simbólico» o «Haacke perdió capital simbólico» o «Haacke no ganó ni perdió capital simbólico», y en los tres casos sabríamos que mentimos.

Volvamos a la Definición 1. Si nos encontramos con este problema es porque estamos considerando que el campo literario sólo se define a partir de dos coordenadas: el capital monetario y el capital simbólico. Sabemos, entonces, que hemos fallado como investigadores, por así decirlo, porque el modo en que aplicamos la herramienta que hemos definido no explica los fenómenos observados, o al menos no los explica de forma satisfactoria.

En el caso de Haacke, por ejemplo, podríamos imaginar tres coordenadas aparte de la monetaria. En primer lugar tendríamos la definida por lo que podríamos llamar, siguiendo al Bourdieu de *Las reglas del arte*, el arte burgués. Podemos intuir que el capital artístico-burgués puede ser un vector generador de C porque el capital monetario no es expresable en términos de capital artístico-burgués. Razonaremos de forma análoga para los capitales social y autónomo. Nuestra observación experimental nos enseña que el capital artístico-social no es expresable en términos de capital artístico-burgués y monetario, y lo mismo con el capital artístico-autónomo. Los cuatro tipos de capitales, entonces, definen las cuatro coordenadas del campo artístico.

El desarrollo anterior merece ser abordado en mayor profundidad, y también justificado. Por una parte, ¿qué queremos decir, en el lenguaje común, cuando afirmamos que el campo literario tiene cuatro dimensiones, que se traducen por cuatro especies de capital? Según el paradigma de Bourdieu, querría decir que en este juego hay fichas de cuatro colores (mejor: que hay cuatro tipos distintos de moneda cuyas tasas de cambio varían), pero esa metáfora sigue siendo poco ilustrativa. En matemáticas, nuestra afirmación se puede traducir como que el espacio de la distribución de las fuerzas que corresponde al campo literario tiene

cuatro vectores generadores, es decir que ninguna especie de capital es reducible a otra.

Tal afirmación debe resistir dos pruebas: una que tense su cota superior y otra que haga lo propio con su cota inferior. Comencemos por la segunda, que pasaría por inquirir si realmente los cuatro capitales que hemos propuesto son irreductibles los unos a los otros. En este sentido, se podría argumentar que la propia validez de nuestro sistema –o, al menos, su utilidad– radica en que los capitales son *intercambiables*. Pero eso no quiere decir que sean *expresables* a través de los otros, y es precisamente esto lo que significa la palabra autonomía. De hecho, si son intercambiables es porque son de naturaleza diversa; no se puede intercambiar lo idéntico. Podemos expresar esta idea en lenguaje natural: por más que un autor acumulara capital monetario, mientras no participara de los dispositivos de transacción propios del campo literario no ganaría ninguna cantidad de lo que llamaremos capital literario burgués.

De nuevo, la palabra ‘autonomía’ nos tiende una trampa que debemos sortear. Que los capitales sean autónomos significa, precisamente, que son irreductibles los unos a los otros, pero –en tanto son los ejes de organización de un mismo campo– también muy dependientes. Esto se expresa a través de homologías, tanto positivas como negativas. Un incremento del capital literario burgués, por ejemplo, podría causar una merma del capital literario social, e incluso podemos afirmar que la causará necesariamente, pero esto no sucede porque sean el mismo capital, sino porque hay positivities y dispositivos de transacción que los ligan de forma negativa, y que acuñamos en lo que hemos llamado homología.

Los tres subcapitales del capital literario, entonces, serán vectores generadores del campo siempre y cuando, para cualquier combinación de ellos, comprobemos que son irreductibles los unos a los otros: el autónomo con el social, el social con el burgués, el autónomo con el burgués, etcétera. Ahora podemos abordar la prueba de la cota superior. Hasta el momento hemos justificado por qué no consideramos la existencia de menos de tres formas de capital no monetario al interior del campo. Ahora podemos preguntarnos por qué no considerar más.

En efecto, se podría plantear la existencia de otras formas de capital. Análiticamente, por supuesto, esto no es imposible en relación a diagramas y archivos hipotéticos, pero estamos trabajando sobre el ejemplo del Guggenheim que propone Bourdieu. Si nos referimos a la actualidad, podríamos preguntarnos, por ejemplo, si la producción de literatura de ciencia ficción, terror y fantasía –que goza en nuestros días de un enorme crecimiento– constituye o no un capital por derecho propio. No nos proponemos dar una respuesta a esta pregunta, sino desarrollar el modo en que el problema habría de abordarse desde nuestra teoría. A nuestro entender habría dos formas de proceder que resultarían válidas y una tercera que nos podría ayudar a encauzar el análisis.

Comencemos por esta última. Como ya hemos desarrollado en el ejemplo en el que planteábamos la existencia de un subcampo literario para Andalucía occidental, hay una masa mínima en la red de disposiciones que se hace necesaria para la existencia del campo. Del mismo modo, cuando un capital comienza a consolidarse como un polo en la distribución de fuerzas, tenderá a producir variaciones en las disposiciones, y por lo tanto, nuevos objetos del campo. Así, el surgimiento de una nueva forma de capital conllevará la aparición, sobre la piel del campo, de adjetivos que antes no existían: editoriales ‘de género’⁶⁸, escritores ‘de género’ y, en fin, literatura ‘de género’ son enunciados o visibilidades que no habrían podido darse en otra distribución de las fuerzas y que apuntan, aunque no demuestran, la existencia de una nueva forma de capital.

Una vez hubiéramos abordado la comprobación anterior y tuviéramos indicios de la existencia de un nuevo polo en el campo literario, hay dos procedimientos que podrían llevarnos a constatar dicha existencia. El primero es cartográfico, el segundo es lingüístico, y en realidad ambos son las expresiones sintética y analítica de un mismo razonamiento. El segundo obraría por reducción al absurdo: para empezar, consideramos que existe un capital ‘de género’. A continuación, tomamos una expresión cualquiera de ese capital (la publicación de una novela de terror, por ejemplo) y nos preguntamos si podemos analizarla en términos de los capitales que ya tenemos definidos. ¿Ha sido reseñada en virtud de las disposiciones

68 En el mundo de la ciencia ficción, el terror y la fantasía se suelen acuñar esos tres subgéneros bajo ese rubro: literatura ‘de género’.

propias del subcampo autónomo? ¿Y del social? ¿Y del burgués? ¿Se ha *movido* por esos circuitos, ha producido corrimientos de capital en los subcampos específicos? ¿Hay literatura de género que es también social? ¿Y autónoma? ¿Y burguesa? Si la respuesta a cualquiera de esas preguntas es ‘sí’, podríamos expresar el capital ‘de género’ en términos de otras formas de capital, y por lo tanto es una forma inespecífica. Si la respuesta es ‘no’, sin duda estamos ante un nuevo polo del campo literario⁶⁹.

El segundo método es cartográfico, y requeriría en primer lugar del trazado de un mapa análogo al de la Ilustración 5 o a los que propondremos en los siguientes epígrafes de esta sección. Una vez elaborado ese mapa, bastaría con preguntarse en qué lugar del mismo entraría un objeto ‘de género’, pongamos por ejemplo una editorial. Si podemos ubicarlo en el mapa, sin duda su existencia no implica una nueva forma de capital. Si no somos capaces, sin embargo, el mapa necesitará una nueva dimensión.

Esta generalización del campo bidimensional a uno d -dimensional pone en problemas nuestra propuesta sobre la forma en que se originan los campos. Una vez se asumen nuestros presupuestos sobre la irreductibilidad de unos capitales a otros, y la idea de que, mediante vectores generadores, son éstos los que estructuran el campo literario, surge una pregunta: ¿no hemos afirmado en múltiples ocasiones que el campo surge sobre la oposición de un capital autónomo contra uno monetario? ¿Cómo se explica, entonces, la idea de que haya más capitales? ¿No podría surgir un campo en el encuentro de un capital simbólico burgués y el monetario?

Si bien nuestra respuesta es rotundamente negativa, hemos de argumentar el porqué, y hacerlo pasa por establecer la particularidad que diferencia el capital autónomo del resto de formas de capital. Podemos señalar ahora el hecho de que venimos utilizando, para referirnos a los capitales, el término *heterónimo* en plural durante todo este marco teórico. Esa operación, que en Bourdieu sería impensable, aquí es legítima porque, en efecto, el capital burgués es heterónimo respecto del

69 Por supuesto, habría que demostrar que el nuevo capital pertenece aún al campo literario, pero esto no entraña ninguna dificultad en nuestro sistema, y es casi trivial. Sólo habría que comprobar si se ejecutan transacciones con otras formas de capital propias del campo.

monetario, es decir respecto de la línea de fuerza que vertebra el resto de campos. Esto no tiene que ver con el tipo de homología que los vincula, sino con el hecho de que el capital burgués no produce, por sí mismo, diferenciación respecto del monetario, del mismo modo que el capital social tampoco lo hace. Esto vendría dado por la fuerte homología que ambas formas de capital guardan con la izquierda y la derecha en el campo político; al no ser capitales propiamente literarios, no pueden diferenciarse para fundar un campo literario. Así, podemos hablar de un polo heterónimo en el campo literario, pero no de una sola forma de capital heterónimo. Si bien podemos afirmar que en ciertos momentos la estética definida por el polo autónomo se opone a una estética común a los capitales heterónomos, esto no significa en ningún caso que ambos capitales sean conmutables el uno por el otro. El capital autónomo, de hecho, es aquel que al surgir produce una distinción primera que establece un plano bidimensional (el que Bourdieu cartografiaba), pero que al emerger *hace ver*, por oposición, los capitales heterónomos del campo en su irreductibilidad. Esto, lejos de significar que dichos capitales estén supeditados al autónomo, sólo quiere decir que, en tanto heterónomos, eran invisibles antes de que la primera forma de capital no heterónimo constituyera una coordenada no lineal, creando así el campo literario. En el momento en que esto sucede, de hecho, las tres formas de capital se vuelven –en alguna medida– autónomas entre sí. Aunque dos de ellas sean heterónomas respecto del capital monetario, una vez el campo se diferencia ninguna de las formas de capital en juego se convierte en inespecífica. La autonomía, por lo tanto, no es intercambiable por la especificidad.

10.1.2 DEFINICIÓN 2: JUGADAS.

Sea un campo C de dimensión n . Sean $p_1 = (x_1, x_2, \dots, x_n)$ y $p_2 = (y_1, y_2, \dots, y_n)$ dos posiciones en dicho campo. Llamamos *jugada* de p_1, p_2 a

$$j(p_1, p_2) = \overrightarrow{p_1 p_2} = (y_1 - x_1, y_2 - x_2, \dots, y_n - x_n)$$

Volvamos al caso Haacke. Para saber qué movimiento habría sufrido tras la jugada del Guggenheim tendríamos que remitirnos a los enunciados y las visibilidades puestos en relación con su jugada, a los efectos que ésta habría producido sobre la tectónica del campo. Tendríamos, por lo tanto, que leer reseñas y comentarios en la prensa u otros documentos para saber cómo fue recibida en cada uno de los polos específicos del campo la jugada de Haacke. No vamos a llevar a cabo este análisis concreto, pero podemos especular sobre el caso.

En las posiciones cercanas al eje del arte social, por ejemplo, podemos intuir que el acto de Haacke habría sido bien recibido. En las producidas cerca del eje del arte por el arte, podría ser denostado por vulgar, quizá, o aplaudido por su encantadora provocación, en función del estado concreto del campo y del archivo con el que se pone en relación. Imaginemos que no ganara ni perdiera capital simbólico en términos de arte autónomo. En cuanto al arte burgués, con seguridad la provocación sería rechazada. La redistribución del diagrama provocada por el acto de Haacke, entonces, haría que apareciera sobre posiciones más cercanas al polo social.

Pero, ¿es posible, volviendo a Bourdieu, que un agente adquiriera, mantenga y pierda su capital simbólico al mismo tiempo? Evidentemente, esto nos conduce a una aporía que sólo podemos resolver expresando el capital específico –en este caso el artístico– en tantas dimensiones como polos existan en el campo que produce esa forma de capital. Así, resultaría sencillísimo decir que Haacke ha adquirido capital artístico-social, que ha mantenido su capital artístico-autónomo, y que ha perdido capital artístico-burgués. Todo esto sin tener en cuenta lo que haya ocurrido con su capital monetario, que tal vez se podría haber visto acrecentado gracias a un seguro de cancelación contratado con el Guggenheim.

No es difícil extrapolar esto a una expresión más general del capital específico. En un campo que sólo tuviera dos polos, sólo necesitaríamos dos coordenadas para expresar el capital específico; en un campo con n polos, necesitaríamos, claro, n coordenadas para expresarlo. Del acierto del investigador a la hora de establecer esos polos dependerá la validez de su análisis.

10.1.3 DEFINICIÓN 3: ESTADO DEL CAMPO.

Sea un campo C de n dimensiones en un momento t . Llamamos *estado del campo* en el momento t al conjunto de todas las posiciones en dicho momento.

$$E_C(t) = \{p_1(t), p_2(t), \dots, p_n(t)\} = \{p_1, p_2, \dots, p_n\}(t)$$

Poco hay que añadir a esta definición, que proponemos más por su utilidad que porque nos suscite algún interés. Acaso lo único que sea pertinente apuntar es que, aunque en ella se consideran todos los puntos del espacio vectorial, en realidad no todas las posiciones son posibles, por motivos que más adelante desentrañaremos.

10.1.4 DEFINICIÓN 4: OBJETO.

Sea un campo C de n dimensiones. Definimos un *objeto* tal que

$$\forall t_0 \exists o(t_0) : o(t_0) = (p_0, p_1, \dots, p_m) = (x_{11}, x_{12}, \dots, x_{1n}), (x_{21}, x_{22}, \dots, x_{2n}), \dots, (x_{m1}, x_{m2}, \dots, x_{mn}) \in E_C(t)$$

La función objeto, por lo tanto, define para cada momento del tiempo las posiciones a las que dicho objeto aparece anclado, o con las que está relacionado. Por comodidad, redefiniremos la función objeto de modo que sólo esté anclada a un punto, que podemos imaginar como el ortocentro de la figura geométrica definida por todos los puntos a los que está anclado. Dado que dichos puntos jamás distarán demasiado unos de otros, no perdemos demasiada información con esta operación. Entonces:

$$\forall t_0 \exists o(t_0) : o(t_0) = p_0 = (x_1, x_2, \dots, x_n) \in E_C(t)$$

Podemos imaginar un sistema de representación en el que la dimensión temporal se expresara a través de la sucesión de planos cartesianos. El movimiento de un objeto sobre el campo representaría de forma intuitiva su evolución en el campo. Por supuesto, no es el objeto el que se mueve, sino el campo el que, tratando de rectificar el plano del poder, hace aparecer el objeto en situaciones socialmente diferenciadas respecto de los flujos de capital. A nivel analítico, sin embargo, esto importa poco; como ya hemos señalado, este sistema de representación no da cuenta del interregno saber / poder. Podríamos, por lo tanto, aproximar mediante transformadas de Fourier la expresión analítica de la función objeto, y su derivada expresaría las distintas jugadas que moverían el objeto por el plano. El agente no sería más que un caso particular de esta función.

Reunamos las abstracciones que venimos proponiendo y mostremos un ejemplo de lo que haría la función objeto en un campo bidimensional (el eje y representaría el capital económico y el eje x el capital autónomo, que en este ejemplo sería único).

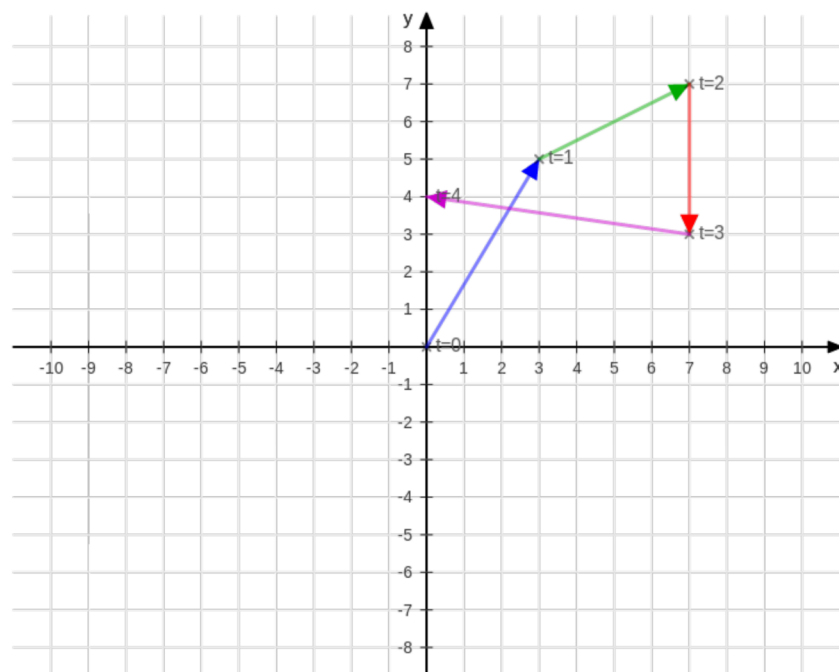


Ilustración 6: función objeto.

Como se puede ver, la función objeto (que también podríamos llamar función histórica, dado que nos devuelve la posición de un objeto en cada momento del campo) devuelve una posición –que sería el resultado de buscar el punto de equilibrio entre varias posiciones– en cada momento del tiempo.

- $d(0) = (0, 0)$
- $d(1) = (3, 5)$
- $d(2) = (7, 7)$
- $d(3) = (7, 3)$
- $d(4) = (0, 4)$

Se podría objetar en este momento que, si bien la función objeto operará de forma adecuada para disposiciones como Borges[autor] o como Anagrama[editorial], no lo hará del mismo modo para objetos del tipo encuadernación de tapa dura[libro], que no están ancladas a posiciones definidas sino que más bien atraviesan casi todo el campo, vertebrándolo. Mejor dicho: funcionarán igual de bien, pero no nos darán tanta información. En el caso de objetos muy transversales a los diferentes polos, según nuestra función objeto, el centro gravitatorio de los puntos en los que aparece se acercará necesariamente al punto de origen (al $(0, 0)$), definiendo así un tipo de objeto «neutral»⁷⁰ que no presenta ningún problema para nosotros. En cualquier caso, si fuera incómodo trabajar así, siempre se podría volver a repartir un objeto en todas las posiciones a las que está anclado, pero los cálculos y la representación gráfica se volverían más farragosos.

Ahora que hemos definido la función objeto, podemos extender la definición de jugada para considerar que es el movimiento de un objeto sobre un campo, es decir su reasignación de unas posiciones a otras diferentes.

⁷⁰ Estaría por ver que tales objetos existan. Probablemente, un análisis en los términos que aquí proponemos de esta clase de objetos arrojaría conclusiones de enorme interés.

10.1.5 DEFINICIÓN 2.1: JUGADA (DE UN OBJETO).

Ahora que hemos definido la historia de los objetos como la concatenación en el tiempo de una serie de posiciones o de grupos de posiciones en el campo, no es difícil aplicar la definición de jugada a este caso concreto y hablar de las jugadas que hacen que un objeto se mueva de unas zonas del campo a otras, es decir, según nuestro marco conceptual, que sea más probable que se actualicen en posiciones cercanas a un polo del campo. Así, en nuestro sistema, no tiene sentido hablar de que Borges se ha desplazado de una posición dominante a otra dominada en el campo. Debemos decir que Borges aparece como objeto del campo de forma más probable en relación a posiciones dominadas, y no dominantes. Entonces:

Sea $o_1(t)$ una función objeto definida en un campo C de n dimensiones. Sean dos momentos t_0 y t_1 . Redefinamos ahora la jugada sobre un objeto como una función:

$$j(o_1, t_0, t_1) = \overrightarrow{o_1(t_0)o_1(t_1)}$$

que, desarrollado a través de la definición 4:

$$j(o_1, t_0, t_1) = \overrightarrow{o_1(t_0)o_1(t_1)} = \overrightarrow{p_0p_1} = (x_1 - y_1, x_2 - y_2, \dots, x_n - y_n) \in E_C(t)$$

En el caso de las coordenadas cartesianas de la imagen anterior (Ilustración 6), cada flecha representaría una jugada que moviera un solo objeto en el campo, es decir un vector que tiene definidos módulo, dirección y sentido. Así, además de para representar un desplazamiento de capitales en el campo, esta definición puede servirnos también para representar la distancia entre dos objetos. Tomándolos de forma sincrónica, es decir, modificando un argumento de la función por un segundo objeto y dejando sólo un argumento temporal, el resultado sería la

distancia entre las posiciones de dos objetos para un momento dado en el tiempo del campo.

Por supuesto, según nuestro aparato conceptual, ninguna jugada puede darse en solitario. El campo avanza por acontecimientos que lo temporalizan, y tras cada uno de esos acontecimientos todos los objetos del campo cambiarían, siquiera mínimamente, de posición. Una jugada, por lo tanto, nunca puede comprenderse como un movimiento solitario, sino como uno más en una gran serie de cambios que temporalizan el campo de forma global.

Ya hemos definido formalmente las nociones de campo, jugada, posición y disposición. Las nociones de ‘*habitus*’ e ‘*illusio*’ quedan excluidas de este sistema de representación, por más que la de *habitus* sea la que nos ha impuesto la tarea de considerar las variaciones del resto de nociones a través del tiempo. Sólo nos resta, entonces, definir la función homológica. Si bien la definición de esta función es trivial para el caso de dos campos con el mismo número de dimensiones, habremos de ajustarla para referirnos al caso más general de campos con diferente número d .

10.1.6 DEFINICIÓN 5: HOMOLOGÍA PERFECTA.

Sean dos campos C_1, C_2 de dimensión m, n tal que $m \leq n$. Sea un escalar $b \in \mathbb{N}$ tal que $b \leq m$. Sean dos objetos $o_1(t) = (x_1, x_2, \dots, x_m) \in C_1$ y $o_2(t) = (y_1, y_2, \dots, y_n) \in C_2$. Diremos que ambos objetos son *perfectamente homólogos* respecto de b si se cumple la siguiente condición:

$$\exists b : \forall t, x_b = y_b$$

Es decir, que si en cualquier momento del tiempo una de las coordenadas de la posición a la que está anclada un objeto en un campo es igual a otra de las coordenadas de la posición a la que está anclada otro objeto en otro campo, diremos que ambos objetos son perfectamente homólogos respecto de esa coordenada. Dado que en nuestra propuesta analítica los capitales determinan las dimensiones del

campo, esa coordenada concreta representa una forma de capital. Decimos, por lo tanto, que los objetos son perfectamente homólogos respecto de esa clase de capital concreto.

Esta consideración de la homología sólo entre capitales no es baladí. Considerar que las posiciones son homólogas, como hace Bourdieu, aquí no tiene sentido, ya que para nosotros las posiciones sólo existen del lado del poder. Considerar que los objetos son homólogos, aunque no entraña una contradicción con nuestro marco conceptual, también ofrece un problema, y es que será prácticamente imposible encontrar dos objetos que se mantengan homólogos, ya que los cambios al nivel del poder afectarían de forma necesariamente diferente a uno y a otro. Ni siquiera entre los objetos más homólogos que podemos pensar, es decir, los que desde un marco no relacional se considerarían diferentes representaciones de un mismo agente, se da una homología perfecta. Si Borges[autor], por ejemplo, hubiera hecho en vida una jugada en el campo literario que consistiera en publicar una novela de corte social, habría producido un corrimiento de capitales. Por ejemplo, imaginemos que tal cosa lo hubiera desplazado hacia posiciones de más capital literario-social, menos literario-burgués, y nada en el capital autónomo. Al mismo tiempo, le reportaría una cierta cantidad de capital monetario que, como vimos en el epígrafe 6.1.2.2, atravesaría a los «Borges» de todos los campos. Pero si pensamos en el campo político, por ejemplo, la publicación de la novela podría hacerle ganar capital de izquierdas y perderlo de derechas. Podríamos hablar, entonces, de homología entre el capital de izquierdas y el capital del arte social, y entre el capital de derechas y el capital del arte burgués. Pero ¿qué ocurre con el capital del arte autónomo? ¿Y si no existiera ningún polo homólogo en el campo político?

Es por eso que, en realidad, siempre que hablemos de homología lo haremos en términos de capitales. Sin embargo, dado que el capital es un extraño concepto que tiene una pinza en el poder y otra en el saber, esto produce ciertos problemas a la hora del análisis. En nuestro análisis concreto hemos preferido mantener el capital como algo fijo y hablar de objetos que varían sus posiciones asociadas. Ya que el capital es la posición, no tiene sentido, en realidad, hablar de corrimientos de capital al interior de nuestro modelo de análisis, por más que lo hagamos. Esto ocurre así porque, a pesar de que el capital es la representación de unas

diferencias de potencial que sólo se dan al nivel del poder, nosotros lo podemos medir exclusivamente al nivel del saber. Por eso hemos definido la homología a partir de los objetos, aunque en realidad es el capital lo que cambia. Esto se comprueba porque si hay una homología entre el capital literario-social y el capital político de izquierdas no importa qué objeto encarne dicha homología: todo desplazamiento de capital en un campo implicará un desplazamiento del capital homólogo en otro. Pero –dado que hemos fijado los capitales como las dimensiones de nuestro espacio vectorial– nos vemos abocados a comprobar las homologías en las jugadas concretas que mueven los objetos. Esto, claro, es coherente con nuestro marco teórico: antes que las causas, evaluaremos las consecuencias de los cambios en el poder, las actualizaciones de los flujos de capital. Así, aunque debemos estudiar ciertos objetos para afirmar que existe una homología entre capitales, una vez lo comprobemos y ésta quede establecida ya no necesitaremos asociar el capital a ningún objeto, y podremos decir, por ejemplo, que el capital literario-social es homólogo del capital político de izquierdas.

10.1.7 DEFINICIÓN 1.2: POSICIÓN DIFUSA.

Sea una posición $p = (x_1, x_2, \dots, x_n) \in C$ de dimensión n . Sea un conjunto de escalares $K = \{k_1, k_2, \dots, k_n\} \subseteq \mathbb{N}$. Llamaremos *posición difusa* de la posición p ($\sim p$) a

$$\sim p = (x_1 \pm k_1, x_2 \pm k_2, \dots, x_n \pm k_n)$$

a partir de lo que podemos dibujar el siguiente elipsoide con centro en p :

$$eli(p, K) \equiv \frac{x_1^2}{k_1^2} + \frac{x_2^2}{k_2^2} + \dots + \frac{x_n^2}{k_n^2} = 1$$

al que llamaremos *elipsoide posicional*. Llamamos *semilla de incertidumbre* al conjunto K . Por supuesto, podríamos definir una figura llamada *esfera posicional* así:

$$esf(\sim p) \equiv \frac{x_1^2}{k^2} + \frac{x_2^2}{k^2} + \dots + \frac{x_n^2}{k^2} = 1(k = \max(K))$$

En este caso, sabemos que $eli(p, K)$ siempre estará contenido en $esf(\sim p)$. La noción de esfera posicional, evidentemente, sólo sería útil para simplificar ciertos cálculos.

Esta noción, que puede parecer muy farragosa en su definición, en realidad nos servirá para varios propósitos. En primer lugar, nos permite definir con mayor precisión el centro del espacio de posiciones al que está anclado un objeto: será el centro de simetría del elipsoide más pequeño posible que pueda cubrir a todas las posiciones. En segundo lugar, nos permite definir de forma más general la homología.

10.1.8 DEFINICIÓN 5.1: HOMOLOGÍA DIFUSA O K-HOMOLOGÍA.

Sean dos campos C_1, C_2 de dimensión m, n tal que $m \leq n$. Sea un escalar $b \in \mathbb{N}$ tal que $b \leq m$. Sea K la semilla de incertidumbre. Sean dos objetos $o_1, o_2 : o_1(t) = (x_1, x_2, \dots, x_m) \in C_1$ y $\sim o_2(t) = (y_1 \pm k_1, y_2 \pm k_2, \dots, y_n \pm k_n) \in C_2$. Diremos que o_1 y o_2 son *homólogos difusos* respecto de los capitales x_b, y_b , con una semilla de incertidumbre K (o que son K -homólogos respecto de x_b, y_b) siempre que se cumpla la siguiente condición:

$$\exists b : \forall t, x_b = y_b \pm k_b$$

Como se puede ver, la homología perfecta no es más que un caso especial de la homología difusa en el que $k = 0$. Si en este caso no hemos considerado también el objeto o_1 como difuso es porque, de haber hecho tal cosa, en realidad estaríamos hablando de una $2k$ -homología, ya que la semilla de incertidumbre se aplicaría dos veces. De nuevo, aunque hayamos tomado en cuenta los objetos para definir las,

debemos subrayar que las homologías difusas, igual que las perfectas, son en realidad entre capitales, aunque las definamos apoyándonos en los objetos.

Con esto quedan definidas a nivel analítico todas las nociones que hemos utilizado en la revisión del paradigma de Bourdieu. Ahora que hemos terminado con nuestras definiciones, la importancia de la homología aparece como evidente. Casi podríamos afirmar que la homología es, en realidad, la herramienta central de nuestro sistema. Y esto no es raro, en tanto la homología no es sino una relación, y por lo tanto una herramienta óptima para modelizar sistemas relacionales.

Ya hemos desarrollado el motivo por el que la homología es la herramienta que nos permite definir las fronteras entre campos. Ahora podemos profundizar un poco más en esta idea. En primer lugar, podemos imaginar dos tipos de capital cuyo grado de homología sea muy bajo, es decir, entre los que exista una k -homología con un índice k muy alto. Digamos, por ejemplo, el capital literario en el subcampo argentino y el capital profesional en el campo noruego de la banca. A continuación, con cada uno de estos capitales (que, necesariamente, definirán un campo, o más bien un subcampo nacional), buscaríamos otras especies de capital con un índice de homología muy fuerte con cada uno de los anteriores. Podemos pensar, por ejemplo, en el capital artístico argentino y el capital bursátil noruego, o mejor, en el capital literario español y el capital definido por los juegos en la banca europea (y estaría por ver, claro, si estos capitales realmente están definidos en cada caso, ya que, como hemos dicho, dependerá de la granularidad del análisis y de los dispositivos sobre los que se sustente cada campo). Continuaríamos obrando así hasta que el par de capitales resultante fuera fuertemente homólogo, es decir que tuviera un índice k muy bajo, tal vez cercano a cero. Así, habríamos distinguido con claridad los campos entre sí, pero al mismo tiempo los habríamos dispuesto en una suerte de hiper-espacio en el que todos formarían un *continuum*.

En segundo lugar, ahora que hemos definido la k -homología, podemos considerar que las relaciones de autonomía o interdependencia de los capitales dentro de un campo dado también responden a reglas de homología. Dado que nada nos impide pensar en homologías negativas dentro del mismo campo (recordemos que

en la definición de la homología la operación que determinaba el grado de variación entre posiciones era \pm), podemos definir la noción de autonomía como ligada en exclusiva a aquellos campos en los que ha surgido una forma de capital que guarda una relación de homología negativa con el capital monetario⁷¹. Hemos definido en términos de homología, entonces, tanto los límites de los campos como la noción de capital.

Por último, esta definición de homología es lo que nos permite explicar por qué al nivel del saber se producen alianzas intuitivas, casi inmediatas, entre disposiciones aparentemente muy diferentes entre sí, o incluso pertenecientes a diferentes campos. En efecto, visibilidades aparentemente diversas pueden constituir la actualización de zonas cercanas en el nivel del poder, por ejemplo, de zonas con una energía potencial muy baja. Así se explicaría, por ejemplo, por qué en la fundación de cualquier movimiento se tiende a una solidaridad casi automática con objetos ligados a posiciones dominadas de otros campos. Por ejemplo, explicaría por qué una minoría tiende, cuando aparece, a proponer alianzas con otras minorías (ya sean sexuales, raciales o de cualquier otra índole) o con objetos dominados en el mundo laboral, y también por qué cuando dicha minoría alcanza ciertas cuotas de poder y visibilidad en el campo deja de coaligarse con otras formas dominadas: porque, aunque su discurso pueda mantenerse idéntico, al nivel del poder ha habido un desplazamiento que puede tardar más o menos en vencer inercias y manifestarse completamente al nivel del saber. Así es como la noción de enunciado se hace crucial en nuestro sistema: a pesar de que las expresiones verbales de esas minorías se mantengan idénticas, ya que trabajamos en una lógica de campos, atada con fuerza a la dupla saber/poder, la lógica no opera aquí más que como otra disposición que puede utilizarse de forma estratégica. Hay que entender, en fin, el sentido de la cosa en relación a la fuerza de la que es fenómeno, y comprender que en diferentes posiciones de campo las mismas palabras significan cosas (es decir, despliegan estrategias) muy diferentes.

71 Esto constituiría una definición analítica que no se contradice ni invalida la definición sintética que hemos dado en epígrafes anteriores.

Somos conscientes del bajo nivel de abstracción de todo lo expuesto anteriormente, en especial para quien no esté familiarizado con la notación algebraica. A continuación trataremos de aplicar este sistema matemático al estudio concreto de una simplificación de un campo literario tetradimensional, abundando en ejemplos que faciliten la comprensión. Debemos advertir de que se tratará de un ejemplo extremadamente burdo que buscará únicamente ilustrar el modelo analítico que proponemos y que no tiene ningún afán explicativo.

10.2 EJEMPLO: UNA TOPOLOGÍA DEL CAMPO LITERARIO.

Pongamos que el campo literario se pudiera definir como un campo L de dimensión $d = 4$, es decir: en el que se juegan cuatro tipos de capital. Por supuesto, esta afirmación se vería inmediatamente confrontada por las preguntas por el diagrama y el archivo sobre el que trabajaría dicho campo, pero ya hemos señalado que este ejemplo busca ser ilustrativo y no explicativo, así que consideremos que la estructura de cualquier campo literario concebible pasa por cuatro formas de capital específico:

- c_m o *capital monetario*.
- c_s o *capital literario-social*.
- c_b o *capital literario-burgués*.
- c_a o *capital literario-autónomo*.

Diremos que una posición en el campo literario, entonces, se representa de la siguiente manera:

$$p = (c_m, c_s, c_b, c_a)$$

Con esta simple expresión ya resolvemos muchos de los problemas que surgían de las definiciones de Bourdieu. Por un lado, por ejemplo, ya podríamos analizar el caso de Haacke en el Guggenheim de forma solvente. Quizá Bourdieu ya intuía que un tipo más de capital (o una subespecie del capital) era necesaria:

Baudelaire se opone a esas dos posiciones extremas, sin dejar por ello de tomar de cada una de ellas, de modo consciente, aquello que la enfrenta más directamente a la otra: en nombre del culto a la forma pura, que lo sitúa en el ala radical de la literatura autónoma, rechaza la sumisión a unas funciones externas y el respeto a las normas oficiales, tanto si se trata de los preceptos moralizadores del orden burgués para los poetas espiritualistas como del culto al trabajo para la «escuela moderna». Pero, del mismo modo, también rechaza el repliegue social de los sectarios defensores de la forma pura [...] en nombre de la exaltación de la función mágica de la poesía, de la imaginación crítica, de la complicidad entre la poesía y la vida, y del «sentimiento moderno», como dice Asselineau. (Bourdieu 1999a: 118).

Lo que habría hecho Baudelaire, según nuestra expresión del sistema de Bourdieu, no habría sido sino proponer una nueva forma de capital, tratar de añadir una dimensión al campo literario. Por supuesto, las condiciones de una nueva forma de capital no se darían en ningún caso de un día para otro (por más que pudieran *emerger* de un día para otro), y menos por una acción individual, sino que se constituirían lentamente, entrelazando radicales libres al nivel del poder con disposiciones preexistentes hasta que se hiciera visible.

Antes de proceder a dar ejemplos se impone la necesidad de una última definición, más sencilla que las anteriores y hasta cierto punto baladí: debemos definir lo que entendemos por capital monetario. Ya sabemos que Bourdieu rehúye las definiciones formales; antes que definir conceptos para usarlos, prefiere usarlos para definirlos. Si nos ceñimos a la obra del francés, la forma más intuitiva de definir el capital monetario sería afirmar que es «el dinero y los bienes que posee un agente». Esa definición tan simple, sin embargo, incurre en varias contradicciones. En primer lugar, porque utiliza la noción de agente, de un alto grado de abstracción, para definir una noción de un grado de abstracción mucho más bajo, el capital monetario. Sin embargo, recordemos que hemos definido al agente precisamente como aquel que, según las reglas de un campo, puede poseer capital monetario, conque lejos de caer en la circularidad nos mantenemos casi al nivel de los axiomas de nuestro sistema. Además, podemos afirmar que todo capital

monetario ha de ser en algún sentido *público*, es decir, debe intersectar con un campo para ser capital monetario y no sólo dinero muerto, porque sólo en el interior de un campo puede ser intercambiado. Bourdieu parecía ser consciente de estos problemas al afirmar que «la riqueza no puede funcionar como capital si no es en relación con un campo propiamente económico» (1991: 207). Podemos postular, entonces, aunque sea de forma teórica, la existencia de un «campo propiamente económico» al que podemos llamar *campo monetario* para distinguirlo del campo de los estudios sobre economía, y que sería unidimensional. Este campo distribuiría a los agentes en ese eje de una sola dimensión desde el más pobre hasta el más rico (ahora sí, en términos netos), y tendría una intersección con todos los demás campos, y la riqueza de un agente del campo monetario podría definirse como el sumatorio de la riqueza –o capitales monetarios– de sus homólogos perfectos (los distintos objetos que encarnaría este agente al participar en cada campo). Así, el capital monetario será el mismo en todos los campos, y el valor de los intercambios se determinará en cada jugada concreta, en cada intersección concreta del campo monetario con cada campo específico. Así se explica que una misma transacción (la venta, por ejemplo, de ciertos derechos de traducción) pueda comportar más o menos ingresos en función de los dispositivos sobre las que se vehicule. El capital monetario, en fin, es un poderoso vector de subjetivación y, en lo que toca a este análisis, de construcción de los agentes.

Aunque no definiremos ningún concepto más, es necesario elaborar un breve apunte metodológico antes del análisis concreto. A pesar de que hemos definido C como un espacio vectorial sobre \mathbb{R} , es evidente que a la hora de escribir la cartografía de un campo no vamos a utilizar una cantidad de números transfinita, sino que elegiremos un coeficiente g al que llamaremos *índice de granularidad* y asignaremos a los tipos de capital no monetario valores $g \in \{0, 1, \dots, g-1, g\} \in \mathbb{N}$. Así, con $g = 2$ podríamos limitarnos a escribir que la posición de un agente en un campo tetradimensional es, por ejemplo, $p = (c_m, 1, 1, 0, 1)$. Si elegimos una granularidad tan baja, claro, incurrimos en una imprecisión casi absoluta, estaríamos distribuyendo los objetos sólo en los extremos de nuestro mapa. Habríamos hecho tanto *zoom out* que sólo seríamos capaces de repartir los objetos en 16 (2^4) posiciones específicas. Mientras no se especifique lo contrario, entonces, se sobreentenderá que, en los

ejemplos que siguen, trabajaremos con un índice de granularidad de 10. Esto se debe a que son sólo ejemplos, claro, en un análisis real trabajar con una granularidad inferior a 1000 supondría sin duda trabajar con un trazo demasiado grueso.

Ahora que nuestra «caja de herramientas» está lista, imaginemos algunos casos concretos en el campo literario.

Comencemos por ejemplificar la homología. Imaginemos, por ejemplo, un autor de extrema derecha política que defiende una literatura poderosamente conservadora, esto es, que se sitúa cerca de lo que hemos llamado ‘polo burgués’ del campo literario. Ya que el c_b es homólogo del capital político de derechas, afirmaremos que nuestro agente es homólogo de un agente cercano a posiciones de derecha en el campo de la política institucional respecto de los capitales ‘literario burgués’ y ‘político de derechas’. Pensemos el campo de la política institucional a través de tres dimensiones: la que impone el capital monetario, la que impone el capital de la izquierda política y la que opone el capital de la derecha política. Llamemos o_{a1} al agente del campo literario y o_{a2} al agente del campo político. Sabemos, entonces, que si en un momento t_0

$$o_{a1}(t_0) = (c_m, c_s, c_b, c_a) \in L$$

$$o_{a2}(t_0) = (c_m, c_i, c_d) \in P$$

entonces $c_b = c_d$, porque son homólogos. Si hubiéramos establecido el capital burgués del agente en el campo literario en 8, sabríamos que el capital político de derechas de su homólogo sería también de 8. Imaginemos ahora que el estudio experimental nos induce a fijar este último capital en 7. Podríamos entonces afirmar que existe una k -homología con $k = 1$, ya que $o_a = (c_m, c_s, 8, c_a) \in L$ y $o_b = (c_m, c_i, 7 \pm 1) \in P$. Si al estudiar otras jugadas en el tiempo comprobáramos que $\forall t, c_b - c_d \leq \pm 1$, diríamos que los agentes son 1-homólogos respecto de esos dos tipos de capital.

Llevemos nuestro sistema de expresión de disposiciones hasta un nivel de abstracción algo mayor. Pensemos, por ejemplo, en la posición de Jorge Luis

Borges y de Adolfo Bioy Casares en el campo literario argentino de los sesenta. Imaginemos que el análisis de dicho campo nos llevara a afirmar que

$$o(\text{Jorge Luis Borges}) = (260, 1, 8, 4)$$

$$o(\text{Adolfo Bioy Casares}) = (110, 1, 7, 6)$$

El capital monetario estaría expresado, digamos, en miles de pesos. En este caso, el vector que describiría la diferencia entre las posiciones de ambos escritores, según lo establecido en el epígrafe 10.1.5, sería

$$v(\text{Borges}, \text{Bioy}, t_0) = (-150, 0, -1, 2)$$

Si calculamos el módulo de dicho vector, tenemos que:

$$\sqrt{(-150)^2 + 0^2 + (-1)^2 + 2^2} = \sqrt{22505} \simeq 150$$

Esto expresaría la distancia que habría entre varios objetos para un momento de campo dado. En este ejemplo, coincide más o menos con la diferencia entre sus capitales monetarios, lo que es lógico si pensamos que las posiciones a las que están anclados son bastante similares. Si obviamos el capital monetario, veremos que la distancia que existe entre las posiciones del campo literario de esos dos agentes en ese momento concreto es mucho menor, aproximadamente de 2,23:

$$\sqrt{0^2 + (-1)^2 + 2^2} = \sqrt{5} \simeq 2,23$$

Dado que hemos establecido el índice de granularidad en 10, sabemos que la diferencia máxima que podría haber entre cada una de las coordenadas es 10, así que

el módulo máximo de este vector sería $\sqrt{10^2 + 10^2 + 10^2} \simeq 17,32$. Se colige que la diferencia entre las disposiciones específicas de los dos actores es de 2,23 sobre 17,32, aproximadamente un 12,87%, es decir que ambas disposiciones se mueven por posiciones ubicadas en más o menos un 13% del campo literario. Podemos afirmar, por lo tanto, que son agentes bastante próximos en el campo específicamente literario, aunque alejados en cuanto a sus capitales monetarios.

A partir de lo expresado hasta ahora, no habría dificultad alguna en, por ejemplo, analizar una jugada en el campo. Tomemos como verdadero el arranque de un cuento de René Avilés Fabila del que nos da noticia Pablo Brescia, y según el que «[e]l célebre escritor argentino Jorge Luis Borges acaba de hacer pública su adhesión al Partido Comunista de su país» (Avilés Fabila cit. en Brescia 2008: 136). Si tal cosa hubiera ocurrido, su capital en el campo político podría haber pasado de ser, pongamos, $o(Borges) = (260, 1, 9) \in P$ a $o(Borges) = (260, 4, 7) \in P$. Dado que los capitales políticos de izquierdas y de derechas guardan una relación de, digamos, 2-homología con los capitales social y burgués respectivamente, podemos saber que la nueva posición de Borges en el campo literario tendría que ser $o(Borges) = (260, 4 \pm 2, 7 \pm 2, 4) \in L$. Pongamos que tras la observación de las respuestas provocadas a la afiliación de Borges al PC (y no olvidemos que cada respuesta es una jugada más en el campo) establecemos que la nueva posición es exactamente $o(Borges) = (260, 5, 7, 4) \in L$. Esta nueva posición está comprendida en el elipsoide que se podría trazar como espacio k -homólogo del político, así que no tenemos necesidad de revisar el valor k . Si tomamos ahora esta jugada en el tiempo, tenemos que:

$$o(Borges, t_0) = (260, 1, 8, 4) \in L$$

$$o(Borges, t_1) = (260, 5, 7, 4) \in L$$

$$j(Borges, t_0, t_1) = \overrightarrow{o(Borges, t_0)o(Borges, t_1)} = (0, 4, -1, 0) \in L$$

Dado que una representación en cuatro dimensiones no es posible (aunque lo sería si hiciéramos un vector animado, es decir si añadiéramos la variable temporal

mediante una sucesión de imágenes), podemos por esta vez obviar el capital monetario, que en cualquier caso no cambia, y representar la jugada así:

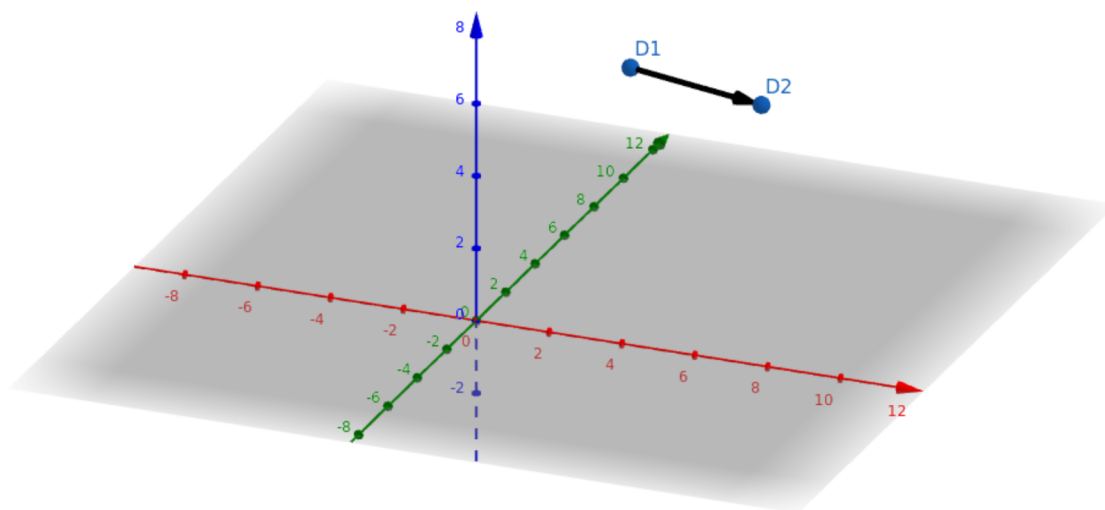


Ilustración 7: vector de variación de Borges tras anunciar su militancia en el PC.

10.3 RECAPITULACIÓN.

Con esto queda resumido nuestro modelo analítico. No somos de la opinión de que haber desarrollado sólo el aparato conceptual hubiera resultado pobre; de hecho, sin duda esta propuesta analítica palidece si la comparamos con la conceptual, pero al mismo tiempo propone varias aplicaciones posibles para ella. Hemos considerado importante establecer la posible representación del campo como *espacio* (vectorial), pues en el segundo capítulo de esta tesis trabajaremos con imágenes que, en el fondo, se referirán a modelos de este tipo. Del mismo modo, esta sección permitiría, por ejemplo, devolver el planisferio de Bourdieu a su condición de globo terráqueo, permitiéndole dar cuenta con mayor rigor de la complejidad del campo literario. Así, en lo sucesivo podremos acudir a metáforas que de otro modo quizá habrían quedado en el terreno de lo –etimológicamente– inima-

ginable. Y sin duda el sistema de campos no se puede poner en imágenes, no sólo por la complejidad que entraña, sino también porque cuando nos figuramos algo lo hacemos en tres dimensiones (y nada impide que un campo tenga más), pero creemos que con lo expuesto hasta ahora hemos colocado una primera piedra que permite que la comunicación se dé sobre un suelo más estable, más sólido, y al mismo tiempo más adaptable del que nos legara Pierre Bourdieu.

Sin duda, se podría construir un modelo analítico más detallado y más preciso que el anterior. Como todo modelo, al mismo tiempo que simplifica aquello que modela permite su estudio. Así, un modelo desarrollado de esta teoría de campos requeriría dar cuenta, por ejemplo, de las tres clases fundamentales de dispositivos literarios (de selección, de vinculación y de transacción). El primer tipo, en tanto se refiere a las dinámicas de saber / poder, escapa a la representación, pero el segundo no supone sino el establecimiento de un tipo de homología entre objetos, una función que vinculará sus capitales, y el tercero una jugada en la que se invierte una forma de capital para conseguir otra. Ambas operaciones, claro, podrían explicarse mediante funciones que, una a una, irían dibujando, al ser definidas, no ya la geografía del campo sino un plano de su circuito, las distintas rutinas que lo vertebran.

Con todo, un mapa perfecto del campo es imposible. No podemos olvidar que, al tomar un estado de campo, como al considerar la propia noción de capital, partimos de la imposibilidad de que algo esté parado. Tratamos de detener el diagrama, de segmentarlo, de dividirlo por aluviones, pero el diagrama de fuerzas está en un devenir perpetuo, *eppur si muove*, lo estudiamos a partir del presupuesto absurdo de que podemos solidificarlo. Así, por más que nos esforzáramos por seguir cada línea y cada dispositivo, por analizar cada uno de los movimientos en términos de capital, siempre habría algo más, algo que se nos escapa, un afuera que provoca el cambio de los campos o simplemente un *adentro* que no seríamos capaces de capturar. Defendemos, entonces, la idea de que un análisis científico no puede, en ningún caso, dar cuenta de la infinita complejidad de lo literario, y la intuición y el buen hacer del investigador son herramientas necesarias para ofrecer resultados de interés. Al fin, todo lo que nos interesa nos desequilibra; partimos de que el error es posible a la hora de estudiar lo literario. ¿Cómo afirmar que

una obra en un campo dado supone el mismo enunciado que otra en otro campo a través de planos y vectores? Si lleváramos el modelo al extremo acabaríamos, como los cartógrafos de Borges, por levantar un mapa del Imperio que tuviera el tamaño del propio Imperio, un modelo del campo literario que fuera el propio campo y que, además, se nos escapara a cada paso que diéramos para capturarlo. Más sensato, a nuestro entender, es caminar entre sus ruinas y tratar de hacerle decir algo que no sepamos, escuchar atentamente en los rincones donde reverbera el capital, encontrar los caminos diagonales que sólo son visibles para quien busca, mirando en lo formado, el diagrama secreto de lo informe.

10.4 BREVE GLOSARIO ANALÍTICO

\mathbb{N} . Símbolo que representa a los números naturales, los que normalmente utilizamos para contar (1, 2, 3...) sin incluir al cero ni los negativos.

\mathbb{R} . Símbolo que representa a los números reales, es decir al espacio numérico continuo que contiene tanto a los números naturales como a los enteros, los racionales y, por último, las irracionales, números con infinitos decimales no periódicos como π .

\in . Se lee *pertenece* o *pertenece a*, y sirve para indicar que un elemento está contenido en un conjunto. Por ejemplo, podemos decir que el número 1 es un número natural escribiendo $1 \in \mathbb{N}$. No se debe confundir con \subset ni con \subseteq , que sirven para indicar que un conjunto está contenido o estrictamente contenido en otro (por ejemplo, $\mathbb{N} \subset \mathbb{R}$).

\exists . Se lee *existe* y significa literalmente eso.

\forall . Se lee *para todo* y significa literalmente eso.

\therefore . Se lee *tal que* y significa literalmente eso. Este símbolo, junto a los dos anteriores, muchas veces compone expresiones del tipo

$$\forall a \in \mathbb{N} \exists b \in \mathbb{N} : a + 1 = b$$

que se leería «para todo a perteneciente al conjunto de los naturales existe un b perteneciente al conjunto de los naturales tal que a más uno es igual a b ». Afirmación que es, claro, correcta.

CAPÍTULO 3:
EL CASO BORGES.
RECEPCIÓN EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA

11 CONSIDERACIONES PRELIMINARES.

Hasta este momento no hemos declarado una de las principales consecuencias de comprender el campo literario como un dispositivo de saber / poder en los términos en los que lo hemos planteado en el marco teórico. Si el campo es un dispositivo –y si la historia de los dispositivos toma la forma del aluvión– hablar de un estado de campo es siempre hablar de la historia de dicho campo. Así, para comprender qué ocurrió con Borges en las dos décadas del cambio de siglo en el campo español hemos de responder antes a tres preguntas.

La primera se refiere a la *latencia*: ¿por qué, si las principales obras de Borges se publicaron en editoriales españolas a finales de los 60 y principios de los 70 (es decir, con el *boom* latinoamericano como telón de fondo) no alcanzaron una verdadera consagración hasta los 90? La segunda tiene que ver con la primera y se refiere a la *geoproblemática* del campo literario español: ¿qué problemas, entre los que existían de forma inmanente al campo literario español, habrían de resonar con los que existían de forma inmanente a la obra de Borges? La tercera atañe a la propia *producción* de enunciados en el campo: ¿en qué *medida* y en qué *modo* influyó Borges en dicha producción?

Para responder a las dos últimas preguntas nos serviremos de un sistema cronológico. Como ya hemos señalado, son los acontecimientos del campo los que lo historizan. Seguiremos detalladamente dichos acontecimientos, tratando de entrever los cambios en el diagrama que se coligen de los cambios que observemos al nivel de nuestro archivo. Así, hacer Historia, con mayúsculas, será, como ya hemos apuntado, escribir una o varias historias con sus personajes, sus acontecimientos y, sobre todo, sus problemas.

Es a esta dimensión, la problemática, a la que dedicaremos la *primera sección* de este segundo capítulo. En ella estableceremos cuatro momentos que consideramos especialmente reveladores de la forma en que los problemas de la obra de Borges resonaron en cada momento de cada estado del campo literario. Como ya hemos afirmado, un enunciado o una visibilidad no pueden darse hasta que no se dan sus condiciones de posibilidad al nivel del poder. Por eso, recorrer

las discusiones sobre Borges nos permitirá no ya observar en qué momento las respuestas a las preguntas son correctas o erradas, sino determinar cuándo surgen las grandes preguntas que producen más *sentido* en relación a la obra de Borges.

De los cuatro hitos que tomaremos como guía, el primero no se refiere exclusivamente al campo español (de hecho, casi no está relacionado con dicho campo), pero resulta de gran interés porque constituye la primera gran exportación de Borges a Europa⁷². Nos referimos al número 11 de la revista *Megáfono*, publicado en agosto de 1933 y consagrado en su mayor parte a una «Discusión sobre Jorge Luis Borges». En dicha discusión tomó parte Pierre Drieu La Rochelle, quien se inviste de la figura del descubridor europeo que volverá a casa con su hallazgo –Borges– bajo el brazo. El texto de La Rochelle, de hecho, está escrito y fechado en el *Atlantique*, el barco en el que volvía a Francia.

Hemos querido hacer coincidir el segundo de estos momentos con la fecha de aparición del que, hasta donde hemos sido capaces de inquirir, es el primer libro que se publicó sobre Borges en el campo español, y que providencialmente ve la luz pocos años antes del estallido del *boom*. Nos referimos a *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación* (1959), del colombiano Rafael Gutiérrez Girardot. Si bien esta monografía no se puede tratar como un debate sobre la obra de Borges, resulta de enorme interés debido al momento en que fue publicada y al hecho de que no se hubiera dado a las imprentas españolas nada similar antes de este libro. Debemos, sin duda, al destino la existencia de este *Ensayo de interpretación*, ya que el Instituto Iberoamericano le ofreció a Gutiérrez Girardot, que entonces vivía en Madrid, una beca en Gotemburgo a cambio de que escribiera una monografía sobre Borges, que habría rechazado la misma beca por motivos de salud (cf. Svensson 2008: 27). Si tomamos en consideración, además, que Girardot se interesó en la cultura nórdica a raíz del libro de Borges sobre las literaturas escandinavas (cf. Svensson 2008: 27

72 Conviene aclarar que este estudio de caso no tomará en consideración la estancia de Borges en Barcelona, Palma de Mallorca, Sevilla o Madrid a finales de la segunda década del siglo pasado. Esto es así porque, debido al Golpe de Estado de 1936 y a la consiguiente dictadura franquista, hay una profunda falla entre el campo literario español de preguerra y el de los sesenta. No en vano esa primera incursión en el campo español apenas si es mencionada una vez Borges salta a la fama en dicho campo, y cuando esto sucede nunca se hace demasiado hincapié en su estancia iniciática.

[nota al pie]) tenemos que nos hallamos ante un laberinto borgiano o una casualidad casi milagrosa. En cualquier caso, si bien nos reservamos la libertad de hacerlo también para el resto de los hitos, es en éste donde más textos periodísticos tomaremos en consideración. Esto es así porque una monografía necesita dialogar con el resto de la producción textual para añadir otros trazos al cuadro que ilustra la enorme discusión sobre Borges que resuena de fondo con los problemas del campo literario español de la época. Por eso hemos decidido abarcar en esta segunda etapa parte de los textos sobre Borges que aparecieron en prensa o en publicaciones académicas entre 1959 y 1973, más de una década en la que la figura del argentino se consolida por vez primera en el campo español.

El tercero de los momentos que estudiaremos ya pertenece al periodo acotado en este caso de estudio. Toma su nombre del doble episodio que Fernando Sánchez Dragó le dedica a Borges en programa *Negro sobre blanco*⁷³. La mera existencia de ese programa, entonces emitido los domingos por la noche en La 2 de Televisión Española, ya da cuenta de un estado de cosas en el que la cultura tenía cierta importancia mediática (sobre todo si tenemos en cuenta que en la actualidad no existe nada parecido en la parrilla televisiva española). En ese contexto, la exclusiva dedicación a Borges de dos emisiones resulta muy sintomática del grado de reconocimiento de que por entonces ya disfrutaba el argentino en el campo español (y que está certificado por multitud de acontecimientos, como por ejemplo la inclusión de sus obras en la colección del Círculo de Lectores). Además, los dos programas dedicados a Borges fueron emitidos el 27 de diciembre de 1999 y el 10 de enero del 2000, con lo que suponen una buena (aunque, como veremos más adelante, incompleta) aproximación al debate en torno a Borges en el campo español del cambio de siglo. Ambos programas, de hecho, toman la forma de una conversación, la primera entre Marcos Ricardo Barnatán, Carlos Cañeque, José María Álvarez, Fernando Sánchez Dragó y María Kodama y la segunda, menos fértil para nuestros propósitos, sólo entre los dos últimos. Éste es el periodo cuyo corpus es más abarcador: trabajamos sobre cualquier producción textual dedicada a Borges del año de su centenario.

73 El programa se llamó «El siglo de Borges». Como señalaremos en el epígrafe 12.3, ese sintagma fue utilizado por multitud de autores para designar el centenario.

El último de los hitos que estudiaremos es el que cierra nuestro periodo de análisis: la publicación y posterior secuestro⁷⁴ en 2011 de *El hacedor (de Borges). Remake*⁷⁵, de Agustín Fernández Mallo. La retirada del volumen provocó un breve terremoto en el campo literario español. Reflexionaremos sobre toda la discusión que siguió, que da buena cuenta del estado del campo literario de 2011 y que al mismo tiempo nos muestra cómo Borges ya era leído de otra manera, mediante una lectura que se aviene al adjetivo «posmoderna» y en la que se privilegiaba la parte de su producción más especulativa y, sobre todo, aquella en la que él mismo reflexiona sobre conceptos como autor u originalidad.

Entre cada uno de esos cuatro momentos elaboraremos una semblanza en la que trataremos de dar cuenta de lo sucedido en los periodos que median entre ellos. No podemos soslayar, por ejemplo, la publicación en *Cuadernos Hispanoamericanos* de dos números dedicados por entero a la obra del argentino a principios de los 90. No existe una discontinuidad en la recepción borgiana desde el 59 al 2011, sino una larga discusión propiciada sobre todo por la concesión del mal llamado Premio Formentor⁷⁶ *ex aequo* con Samuel Beckett y por la exclusión de Borges del *boom* latinoamericano⁷⁷. Tejeremos los espacios de esa evolución para mostrar lo

74 Aunque utilizamos la palabra en la segunda de las acepciones que propone la RAE («Impedir, por orden judicial, la distribución y venta de una publicación») lo cierto es que, como desarrollaremos en el epígrafe correspondiente, el libro fue retirado voluntariamente por la editorial sin que mediara ninguna instancia judicial en el proceso.

75 Nos referiremos, por comodidad, a este libro con nombres como *El hacedor Remake* o –siempre que quede claro que hablamos de él por el contexto– simplemente *Remake*.

76 En rigor, lo que Borges y Beckett recibieron fue el «Prix international des éditeurs», una iniciativa de Barral que pretendía erigirse en alternativa al Nobel (y que terminaría por desaparecer en 1967) y que se entregaba en el hotel Formentor junto al premio homónimo, que fue concedido en 1961 a *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano. Por una rara metonimia, el primero ha pasado a designarse en el imaginario común como «Premio Formentor» y el segundo ha sido olvidado. En lo que se refiere a esta tesis doctoral, mantendremos el error, que hoy ya goza del estatuto de lo verdadero, y llamaremos «Premio Formentor» a lo que en buena ley será el «Premio internacional de los editores».

77 A pesar de que no abundaremos en esta problematización, entendemos el *boom* en su condición de fenómeno mercantil y editorial al mismo tiempo que estético, en la estela de autores como Gras y Sánchez (cf. 2004: 115-16) o Gallego Cuiñas (cf. 2019b: xii-xiii).

que aquí nos interesa: que los problemas no pueden estallar en un campo hasta que éste no está preparado y que, aunque algunos aparezcan previamente, mientras no haya consonancia, armonía entre las longitudes de onda en el sentido más físico de la palabra, tampoco puede haber resonancia y esos problemas se mantendrán en estado de latencia hasta que llegue su momento.

Una vez cerrada esa primera sección pasaremos a hacer otra historia, paralela y sin embargo diferente: la de las obras de narrativa en las que se escuchan los ecos de Borges, en las que sus cuentos se reescriben o se amplían, se apropian o son parodiados, entre otros. Volveremos, entonces, hasta 1977, año de publicación de las dos primeras obras españolas que dialogan con Borges de las que hemos incluido en el corpus (*Fragmentos de apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester y *La asesina ilustrada*, de Enrique Vila-Matas), y retomaremos el camino con una nueva mirada. En ese sentido, impondremos los problemas que habremos determinado para cada época sobre los modos en que cada obra se relaciona con la de Borges y desgaremos una serie de procedimientos que después aglutinaremos en cuatro grandes usos: el esteticista, el estético, el paródico y el posmoderno. Desarrollaremos nuestra metodología en el epígrafe correspondiente; baste por ahora señalar que, lejos de abordar un análisis pormenorizado de cada obra, nos centraremos en la forma en que dialoga con la producción borgiana. Hemos escogido el objeto obra como eje para pensar, y no el autorial, así que algunos autores aparecerán más de una vez (es el caso, por ejemplo, de Pedro Zarraluki o de Antonio Muñoz Molina).

Por último, con toda la información recabada, con los desarrollos elaborados y con las respuestas obtenidas a los cuestionarios⁷⁸ haremos una cartografía del campo literario español vertebrada por la relación de sus agentes con el dispositivo Borges. Así, mostraremos cómo los problemas se van acoplando a la propia geometría del campo, lo que en términos analíticos resultará en la agrupación de los *borgianos* –y más adelante nos detendremos en la validez que un término así pueda tener– en un polo concreto del campo español. Junto a este diagrama mostraremos algunos gráficos, como los del número de publicaciones literarias que *usan* a Borges

78 Nos referimos a un cuestionario de tres preguntas que hemos hecho llegar a cuarenta y dos autores. Analizaremos las respuestas en el epígrafe 14.1 y las utilizaremos para elaborar los diagramas del 14.2. Todos los cuestionarios, además, están recogidos en el Anexo II.

por año, por zona geográfica dentro del territorio español o por fecha de nacimiento de los autores. De nuevo, explicaremos en detalle la metodología que utilizaremos en el epígrafe correspondiente, pero es pertinente que señalemos desde este mismo instante que esta última sección servirá como recapitulación de todo nuestro estudio de caso, y que en ella presentaremos nuestros resultados y las conclusiones que de ellos podemos extraer.

11.1 METODOLOGÍA ANALÍTICA.

Para la elaboración de todos los gráficos del epígrafe 14.2 hemos utilizado herramientas de software libre como LibreOffice Draw o LibreOffice Calc, así como recursos como la página web de renderizado de bases de datos plotdb.com. Además, hemos diseñado un programa informático que se incluye en el Anexo I y que está escrito en el lenguaje de programación Python. El código merece alguna explicación adicional para aquellas personas que no lo lean con soltura.

La función del programa será leer los datos de cada periodo en formato csv (del inglés *comma-separated values*) y devolver tres valores asociados: la entropía, la entropía sin ceros y la conflictividad. Antes de continuar, mostraremos un diagrama csv del archivo reducido –más adelante veremos qué cosa sea eso– del cuarto periodo y, a la derecha, el equivalente que usaremos para visualizar sintéticamente la problematidad de cada periodo.

Juan Villoro	2	2	0	2	3	3
Juan Francisco Ferré	2	2	2	2	2	0
José Luis Amores Baena	2	2	0	2	2	0
Elisa Rodríguez Court	2	2	2	0	2	0
Fernández Mallo 1 + Carta	2	2	0	0	3	0
Juan Bonilla 2	2	1	0	3	2	0
Jordi Carrión	2	1	3	3	3	0
Juan Bonilla 1	2	1	3	0	3	0
Eduardo Becerra	2	3	0	1	3	3
Vicente Luis Mora	2	3	3	2	3	2
Julio Ortega	1	1	3	3	0	3
María Kodama	1	1	3	3	1	0
Guillermo Piro	1	1	1	1	1	3

Ilustración 8: diagrama CSV del periodo cuatro.



Ilustración 9: Diagrama completo del periodo cuatro.

Según la leyenda que después mostraremos, el color amarillo representa que un texto concreto no ha abordado un problema dado (0); el rojo, que se ha posicionado *en contra*, según la separación binaria que impone la geoproblematicidad del campo (1)⁷⁹; el verde, que se ha posicionado *a favor* (2); el azul, que ha mencionado el problema pero o bien no se ha posicionado, o lo ha hecho de forma ambigua o ha optado por una tercera vía (3).

Cada columna corresponde a un problema, aunque no señalaremos en este momento cuáles son los propios del cuarto periodo. El pequeño programa que hemos diseñado, como hemos dicho, calcula tres valores. No detallaremos las particularidades de su proceder, que se puede colegir de la lectura del código que adjuntamos. Sí nos detendremos brevemente en el significado de cada uno de los valores que arroja.

En primer lugar, la entropía se calcula de la siguiente manera: para cada uno de los valores, es decir, para cada una de las intersecciones entre un texto y un problema, se compara con el mismo valor de todos los demás textos. Si coinciden, se suma uno al valor de la entropía; si no, no. Esto se hace para cada uno de los autores y cada uno de los problemas, cuidando de que cada autor no se coteje consigo mismo, aunque sí se coteja de nuevo con los anteriores. Así, la salida del programa tiene el siguiente aspecto:

María Kodama:

- ~ Juan Villoro = 0
- ~ Juan Francisco Ferré = 1
- ~ José Luis Amores Baena = 1
- ~ Elisa Rodríguez Court = 1
- ~ Fernández Mallo 1 + Carta = 1
- ~ Juan Bonilla 2 = 3
- ~ Jordi Carrión = 4
- ~ Juan Bonilla 1 = 3
- ~ Eduardo Becerra = 0
- ~ Vicente Luis Mora = 1

⁷⁹ Somos conscientes de que en la aritmética booleana, así como en lógica formal y en el sentido común, el cero suele equivaler al «no», mientras que el uno hace lo propio con el «sí». Con todo, hemos preferido esta numeración porque nos resultaba más intuitivo ese orden (amarillo, rojo, verde, azul) a la hora de ordenar con el algoritmo incluido en LibreOffice Calc las columnas correspondientes a cada problema. Esta ordenación no afecta a los resultados.

- ~ Julio Ortega = 4
- ~ Guillermo Piro = 3

Guillermo Piro:

- ~ Juan Villoro = 1
- ~ Juan Francisco Ferré = 0
- ~ José Luis Amores Baena = 0
- ~ Elisa Rodríguez Court = 0
- ~ Fernández Mallo 1 + Carta = 0
- ~ Juan Bonilla 2 = 1
- ~ Jordi Carrión = 1
- ~ Juan Bonilla 1 = 1
- ~ Eduardo Becerra = 2
- ~ Vicente Luis Mora = 0
- ~ Julio Ortega = 3
- ~ María Kodama = 3

Se pueden encontrar los seis *outputs* que utilizaremos⁸⁰ en el Anexo I, junto al código del programa. Como se puede observar si se coteja la lista anterior con el esquema coloreado, cada número se corresponde con el nivel de equivalencia entre un autor y otro, lo que nos servirá en el futuro para agrupar a los autores en grandes bloques.

Volvamos al nivel de entropía. Como hemos explicado, cada uno de los números que acompañan a los nombres simboliza el grado de coincidencia entre dos autores. Calculamos, entonces, la entropía como la inversa de la suma de todo lo anterior dividido por el número total de comparaciones, es decir, como lo opuesto de un supuesto coeficiente de coincidencia total. Así, un campo en el que todo el mundo estuviera de acuerdo en todo tendría un grado de entropía cero. Esto, por supuesto, produce un problema: en un campo en el que nadie abordara ningún problema (aunque en rigor eso no sería un campo, podemos considerar la posibilidad en términos hipotéticos) el grado de entropía también sería cero. Algo así sucede en el periodo tres, debido a la enorme proliferación de artículos en el corpus ampliado. Así, incluimos una condicionante para desarrollar la entropía *sin ceros*, es decir, sin cuadros amarillos. Este coeficiente se expresaría en un tanto por ciento que reflejaría cuántas comparaciones, de entre las totales, arrojan un resultado positivo, es decir de identidad entre los términos comparados.

80 Son seis, y no cuatro, porque para los periodos tercero y el cuarto analizamos un corpus reducido y otro ampliado.

Cabe dedicar una breve consideración a la variable *vuelatas*, que refleja el total de comparaciones y que es, por lo tanto, el denominador de la operación que arroja el nivel de entropía. El motivo por el que en expresamos la variable como se puede ver en la línea cuarenta y uno de nuestro programa no es baladí. Veamos cómo calcular el número total de comparaciones.

Para ello, podemos considerar sólo las permutaciones dentro de un solo problema y después multiplicar ese número por la cantidad de problemas considerados. Así obtendremos el total de *vuelatas*, es decir de combinaciones posibles para todos los problemas. Podemos operar así por dos motivos: el primero, que nunca se comparan problemas de forma cruzada, la respuesta que un texto da a un problema se coteja sólo con la que otros textos dan *al mismo* problema. El segundo motivo es que todos los textos responden a todos los problemas (es por esto que consideramos la ausencia de respuesta como una respuesta cero).

Sea p el número de problemas y t el número de textos. Según lo que venimos desarrollando, la cantidad de *vuelatas* coincidiría con todas las posibles permutaciones de dos elementos para un problema dado, multiplicado por el número de problemas. Esto en lenguaje matemático se expresa de la siguiente manera.

$$vuelatas = P_2^t * p$$

Dado que las posibles permutaciones de t elementos de 2 en 2 se expresan de la siguiente manera:

$$P_2^t = \frac{t!}{(t-2)!}$$

Desarrollado:

$$P_2^t = \frac{t!}{(t-2)!} = \frac{t * (t-1) * (t-2)!}{(t-2)!} = t * (t-1)$$

Por lo que

$$vuelatas = p * t * (t-1)$$

Es decir, que el numero total de *vuelatas* es el número de problemas por el número de textos por el número de textos menos 1. Esto se expresa en nuestro programa de la siguiente manera:

$$vueltas = (len(autores) * num_problemas * (len(autores) - 1))$$

Por último, antes de abordar el análisis de los corpus de cada periodo, queda por explicar el valor que hemos denominado *conflictividad*. Este valor simplemente considera, en cada una de las comparaciones, los casos en los que uno de los dos elementos es uno «no» y el otro un «sí». Así, la conflictividad jamás podrá alcanzar un porcentaje demasiado alto, ya que se plantea desde una lógica binaria, es decir que cuando haya tres textos ya será imposible por definición que exista una conflictividad del 100%. Con todo, dado que haremos un análisis comparativo de las cuatro épocas, no importa tanto esta cota superior e inferior de la conflictividad. Podríamos haber resuelto ese problema considerando que el total de comparaciones son sólo aquéllas en las que uno de los elementos es un «sí» o un «no», pero eso entraña un problema: en un campo en el que casi nadie interviniera en los problemas, o todo el mundo lo hiciera sin posicionarse, excepto dos posicionamientos que fueran enfrentados, el programa arrojaría una conflictividad del 100%, cuando en realidad estaríamos ante un campo casi en calma. Por eso hemos decidido dividir, como en el caso de la entropía, entre el total de comparaciones, asumiendo que esto provoca una distorsión que, sin embargo, queda resuelta si a la hora de cotejar resultados tenemos en cuenta que un 1% de variación en la conflictividad es una cantidad muy superior al mismo porcentaje en el grado de entropía.

Ahora que hemos desarrollado nuestras herramientas analíticas, pasemos al análisis concreto de cada uno de los cuatro periodos.

12 GEOPROBLEMÁTICA DEL CAMPO NARRATIVO ESPAÑOL.

12.1 PRIMER MOMENTO: «BORGES VAUT LE VOYAGE».

El número de la revista *Megáfono* sobre el que trabajaremos en este epígrafe, el once, fue publicado en agosto de 1933⁸¹. En ese momento, un Borges a punto de cumplir los treinta y cuatro años había publicado tres poemarios (*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)) y cinco libros de ensayos (*Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930) y *Discusión* (1932)). El último de los libros de ensayos, de hecho, serviría de pre-texto para nombrar la parte del número de *Megáfono* que se consagraría a debatir sobre la obra y la figura de Borges, la *Discusión sobre Jorge Luis Borges*. Debemos, entonces, ponernos en situación: estamos ante un Borges que no ha publicado ninguno de sus libros canónicos, que cuantitativamente es antes un ensayista que un poeta y que publicó su último poemario cuatro años atrás. En el momento de publicación de la *Discusión*⁸² aún ni siquiera habrían aparecido las primeras piezas de *Historia universal de la infamia*, que Borges empezaría a publicar, precisamente, en agosto de ese mismo año en la *Revista Multicolor de los Sábados* (cf. Louis 2014: 60-64), es decir el mismo mes en que esta *Discusión* viera la luz.

En cuanto al formato, podemos transcribir aquí el párrafo con el que se abre la *Discusión* desde la dirección de *Megáfono*⁸³.

81 Aprovechamos para reiterar nuestro agradecimiento a la profesora Annick Louis, sin la que difícilmente habríamos tenido acceso a un ejemplar de la revista.

82 Siempre que escribamos «la *Discusión*» nos referiremos a la sección de la revista *Megáfono*. Sin el artículo, *Discusión*, nos referiremos al libro de ensayos del treinta y dos.

83 Citamos de *Obra y maniobra*: «*Megáfono* tuvo dos épocas, en la primera, salieron siete números entre marzo y abril de 1931, bajo la dirección de Sigfrido Radaelli; durante la segunda, entre agosto de 1931 y abril de 1934 aparecieron cinco números (numerados de ocho a doce, para marcar la continuidad entre las dos épocas), bajo la dirección de Sigfrido Radaelli, Erwin Rbens y Victor Max Wullich. En LAFLEUR ET AL. (1968), en el capítulo «La nueva generación (1915 – 1939)», p. 147, se señala que la revista *Capítulo*, septiembre de 1937 – enero de 1938,

MEGAFONO considera necesaria la revisión de los valores argentinos. Quiere empezar con los valores literarios – después de haber dicho su opinión, en literatura, sobre algunas figuras extranjeras, y varias otras opiniones sobre nuestro vivir general. Y ha elegido, para comenzar, a Jorge Luis Borges.

Ha elegido a Borges por tres razones: primero, porque le parece importante su obra literaria; segundo, por lo que este escritor representa y ha representado dentro de la «nueva generación»; y tercero, porque es el autor argentino que más influencia ha ejercido sobre los escritores más jóvenes.

Por último, ha querido MEGAFONO que en esta conversación no quedaran sin hacerse oír [sic.] los más autorizados de sus antiguos camaradas, por ser precisamente críticos, ni otros escritores de nuestra edad, algunos cercanos a MEGAFONO. Simuló reunirlos a todos. Y como hablaban por turno, cada uno de los subsiguientes a quienes tocaba dar su opinión, pudo, por haber escuchado las opiniones anteriores, adherirse a ellas o rebatirlas.

MEGAFONO entrega aquí la versión completa de cuanto simuló decirse. (Drieu La Rochelle et al. 1933: 13)

Adherimos al análisis que hace Annick Louis de este pasaje:

Los argumentos pertenecen a órdenes diferentes; por un lado, se reivindica una producción excepcional para un hombre de 33 años; por otro, parece tener un lugar en la historia literaria argentina como animador de las vanguardias; finalmente, su influencia en la producción de los jóvenes poetas le otorga cierta autoridad. (2014: 340).

Además, destacaremos dos peculiaridades del formato. La primera es que cada uno de los participantes, antes de añadir su texto, había leído los textos anteriores, lo que genera un curioso efecto discursivo; hace que unos textos sean notablemente más largos que otros (sin que esto tenga nada que ver, en apariencia, con el nivel de prestigio de cada autor) y levanta las pasiones de más de uno. Ésa es, precisamente, la segunda característica que nos interesa: la gran virulencia de algunos de los participantes. Por otra parte, una línea que recorre de forma implícita todo el volumen tiene que ver con la posibilidad de que éste sirviera como pasaje simbólico para Borges al otro lado del Atlántico. El europeísmo que se le atribuía, así como el hecho de que ya hubiera vivido varios años en Europa y de que hablara varias lenguas europeas y, sobre todo, la presencia de Drieu La Rochelle (cuyo texto, significativamente, no aparece traducido al castellano), convierten el volumen once de *Megáfono* en una prueba que, de ser superada, daría a Borges la posibilidad de saltar a la fama internacional, una suerte de *gatekeeping sui generis* e hiperconsciente

tres números, constituyó una tercera época de Megáfono, y la dirigieron Sigfrido Radaelli y Erwin F. Rubens» (Louis 2014: 54 [nota al pie]).

que precedió a la consolidación de un campo mundial. La famosa frase final del texto de Drieu La Rochelle, que encabeza la *Discusión*, no vendría sino a reforzar esa idea: «Borges vaut le voyage» (1933: 14).

Dado que consideramos que un comentario pormenorizado de cada uno de los textos sería farragoso y además resulta innecesario, procederemos de forma deductiva y no inductiva: presentaremos cada uno de los problemas vertebradores que hemos colegido del análisis de los textos y daremos ejemplos en los que aparecen tales problemas, así como las posibles soluciones que a ellos se ofrecen, siempre según el modelo binario / cuaternario al que nos refiriéramos en el epígrafe 3.1.4.3.8 de nuestro marco teórico. Hablaremos de *problema*, entonces, sólo cuando demos con una pregunta que funcione como parteaguas, y no cuando se trate de una reflexión de uno de los autores que no encuentra respuesta en ninguno de los demás, o lo hace en menos de la mitad. Por último, en cada problema daremos la solución mayoritaria. Por supuesto, que haya más o menos participantes a un lado u otro del problema no importa tanto como el mero hecho de que el problema, de hecho, *exista*, pero nos permitirá estudiar los cambios sutiles que se vayan operando junto a las diferentes variaciones del diagrama.

Para detectar los problemas que atraviesan y vertebran la *Discusión* partimos del siguiente pasaje de Louis:

[L]a recurrencia de ciertos temas pone en evidencia el éxito de una parte de su proyecto estético de los años ' 20 . Uno de los elementos alrededor del cual se organizan los textos es la dificultad de clasificar genéricamente la producción de Borges, consecuencia de la dificultad de leer conjuntamente la poesía y los ensayos críticos [...]. En la mayor parte de los textos, se intenta determinar si Borges es poeta o crítico, opciones que parecen excluirse una a otra: quienes lo reivindican como poeta rechazan su crítica, y quienes admiran sus ideas no gustan de su poesía. Así parece expresarse una necesidad de asociar definitivamente al escritor con un género, y los obstáculos que plantea a los críticos de la época la errancia genérica de Borges se hacen evidentes. En particular porque la lectura de esta «discusión» pone en valor un fenómeno al que ya me referí largamente: Borges no dudó en *contaminar* cada uno de esos géneros. Y en ese medio intelectual, el uso de elementos poéticos en los ensayos y la tendencia al relato y a la inscripción de ficción en la poesía no pueden ser leídos como el resultado de una búsqueda voluntaria y de un dominio del material literario. Para algunos de ellos, es en la poesía donde Borges expresa sus sentimientos, pero su inteligencia debe ser buscada en su producción crítica; se le reprocha su frialdad, la ausencia de sentimientos en la ensayística, y se acentúa el carácter argentino de su poesía. (2014: 341-42).

Además de apuntar los pilares maestros que evidencian las condiciones del reparto de fuerzas que hacían que el proyecto borgiano no fuera aún *decible* en el campo literario, Louis señala tres líneas de fuerza fundamentales de la *Discusión*: la adscripción genérica de Borges, de quienes unos dirán que es ensayista y otros poeta; la supuesta frialdad de sus escritos y la naturaleza de su argentinidad. Partiendo de esos problemas, tras una lectura de *Megáfono* llegamos a encontrar diez, es decir: siete más. A saber: la complejidad de su literatura; la superficialidad de la misma; el posible porvenir de Borges; su relación con el absoluto o la divinidad; el fragmentarismo; el intelectualismo y el apropiacionismo. Una nueva lectura, más atenta y ya mediada por la grilla que suponen los diez problemas, nos hizo desechar los cuatro últimos, con lo que definitivamente hemos estudiado la aparición de seis.

El razonamiento que hemos seguido para desechar unos problemas y no otros merece ser explicado. Además, dar un ejemplo del modo en que llegamos a desechar un problema será ilustrativo de cómo concebimos la geoproblematicidad del campo literario.

Como hemos señalado, tras una primera lectura intuíamos que el problema de la relación con dios o con el absoluto sería de interés, ya que se daban algunas opiniones muy virulentas al respecto. Destacaba especialmente la de Anzoátegui, que escribe que está «hablando como católico, es decir, como gente» (1933: 17). Después, Olazábal le respondía. Sin embargo, tras un análisis más general pudimos comprobar que, de los catorce participantes en liza, sólo cuatro abordaban el problema finisecular de la relación entre la literatura y el absoluto o la divinidad. Nuestra memoria nos había traicionado: por más polarizadas que estuvieran las opiniones, el problema no había hallado eco en otros participantes. Se hablaba muy alto, pero se hablaba poco. Sucedió de la misma manera con el problema del apropiacionismo, que Anderson Imbert señala pero que a nadie más apela, por más que muchos años después y en otras partes del mundo se fuera a convertir en un eje de lectura fundamental. Estos ejemplos dan buena cuenta de la naturaleza de la problematicidad. Algunos de estos problemas no necesitan ser enunciados, pues forman parte del debate en el campo, debate del que podemos oír algunos ecos en la *Discusión*. Otros lo son de forma tímida, y sin embargo vuelven en cada una de las intervenciones (es el caso del problema del argentinismo). Otros son puestos en escena

de forma virulenta y, sin embargo, muchas veces sólo encuentran respuesta en el participante inmediatamente posterior, o no encuentran respuesta alguna.

Hemos decidido analizar pormenorizadamente aquellos problemas en los que participan al menos siete de los catorce autores que escriben en la revista, es decir, la mitad. A continuación señalaremos, para cada uno de los seis problemas, quiénes se posicionan a favor, quiénes en contra y quiénes evitan posicionarse en modo alguno. Al final de estas demostraciones daremos algunas conclusiones, apoyándonos, de paso, en gráficos que nos permitan visualizar los datos recabados.

12.1.1 POETA O ENSAYISTA.

Una de las principales líneas que producen una partición binaria en esta *Discusión*, como ya señalara Louis, tiene que ver con la primacía, en la obra de Borges, de la poesía o de la prosa. Sorprende que casi ninguno de los participantes se refiera a si, de los ocho libros publicados hasta 1933, son más estimables los de ensayos o los poemarios, sino a si Borges es, en esencia, un ensayista o un poeta. Como ya señaláramos en el marco teórico, ante cualquiera de los problemas que vertebran el campo hallaremos cuatro posturas posibles: quienes desconocen o ignoran deliberadamente el problema; quienes se posicionan a un lado del problema; quienes se posicionan al otro; quienes ensayan una tercera vía. En este caso, los tres últimos corresponden a quienes consideran que Borges es fundamentalmente un poeta, a quienes lo tienen por un ensayista y a quienes afirman que la pregunta no tiene sentido y escogen ambas soluciones o ninguna, es decir, quienes ya piensan desde un lugar en el que el problema se –valga la redundancia– *problematiza* pero aún no se disuelve.

Ya hemos señalado que el de la clasificación genérica de Borges es un problema central en la *Discusión*, y que por lo tanto resuena en casi todos los participantes. La mayoría de ellos se inclinan por afirmar que Borges es poeta. Mallea⁸⁴, por ejemplo, escribe:

84 Se trata de Enrique Mallea, colaborador habitual de *Megáfono*, no de Eduardo Mallea.

De “dubitativa y conversada” ha calificado Borges a su prosa. También nostálgica, hubiera agregado yo, hondamente patética. Porque creo que fundamentalmente Borges es poeta. Sería necesario partir de esta disposición [...] para entender cómo el poeta supera al escritor. (1933: 15).

Mallea no es en rigor el primero de los participantes, pero –dado que la intervención de Petit de Murat es muy breve y que sólo se posiciona frente a dos de los problemas– sus palabras tienen un gran peso específico. El hecho de que sea el primero de los participantes que entra en las batallas dialécticas hace –sumado a la particular naturaleza del formato de la *Discusión*– que los problemas que él plantea guíen el debate general. Con Mallea conviene Ghida, que estima que «[e]n Jorge Luis Borges priva el poeta», y añade, no sin ironía, que «[u]n estilista con aficiones críticas hay también en él» (1933: 20). Tomás de Lara escribirá que «[d]e Borges podemos decir que es poeta, pero no otra cosa» (1933: 22) Vignale «que Borges es medularmente poeta» (1933: 27).

De los tres participantes que parecen no tener ningún interés en el problema el primero es Guglielmini, que dedica su intervención a hablar del ensayo borgiano y no siente la necesidad de justificar por qué obra de tal modo. Tal vez más genuina sea la indiferencia de Zía, que ni siquiera habla de género alguno, sino que escribe una suerte de minificción en la que los críticos son cirujanos que estarían operando a Borges, o la de Petit de Murat, que tampoco parece preocupado por la disyuntiva. Otros no abordan el tema directamente, pero sí manifiestan cierta preferencia. Amado Alonso, que en general parece no haber leído las intervenciones previas a la suya (por su brevedad se diría, igual que sucede con la de Drieu La Rochelle, que ha sido escrita por cortesía), no se posiciona, aunque asegura que «[l]as facultades de un poeta no se pueden proponer como ejemplo a los demás; pero sí sus modos de conducta literaria» (1933: 19), y pasa a enumerar las «facultades» que él aprecia en Borges. Anzoátegui, cuya intervención es la más polémica, ya que compara a Borges con una prostituta y se dedica a vituperarlo por ser mal católico (cf. 1933: 17), acepta la existencia del problema, pero considera que Borges es tan mal ensayista como poeta. Rivero, por su parte, tampoco se inmiscuye de forma directa, pero cuando se refiere a Borges lo llama poeta, concretamente «viril poeta» (1933: 17). Dos de los participantes proponen de

forma más clara una tercera vía. Por una parte, el último de ellos, Erwin F. Rubens, aceptará casi todos los problemas sin posicionarse en casi ninguno, debido a que es uno de los editores de la revista⁸⁵. En este caso, trata de escapar de forma clara por una diagonal: «[h]asta la misma oposición entre poeta y prosista no es más que la individuación de ambos estilos» (1933: 31). Por su parte, Ostrov asegura que «Borges es un crítico frustrado» al mismo tiempo que afirma que «su obra lírica [...] no me solicita» (1933: 25). Se trata en este caso de un intento de síntesis diferente al de Anzoátegui, ya que Ostrov, conociendo y declarando el problema, decide no optar por ninguna solución.

Por último, sólo encontramos a un defensor claro del Borges ensayista: Anderson Imbert, que se pregunta: «si Borges es nada más que un poeta, ¿a qué viene este homenaje de MEGAFONO, rendido, evidentemente, no al poeta de *Cuaderno San Martín* (1929) sino al prosista de *Discusión* (1932)?» (1933: 28). A pesar de que a renglón seguido Imbert comienza a cuestionar al Borges prosista, lo cierto es que es el único al que se refiere. Menos evidente, Radaelli no alude al problema de forma directa, pero culmina su intervención con las siguientes palabras: «Pero, ¿y ahora? Yo traslado, un poco conmovido, a su porvenir de prosista, la misma incógnita que Tomás de Lara acaba de abrir a su porvenir de poeta» (1933: 30).

Tenemos, entonces, que la tónica general para este primer problema es afirmar que Borges es un poeta, cosa que no sorprende si consideramos que la mayoría de los intervinientes participan, como Borges, del campo literario argentino, en el que el objeto Borges fue, antes que otra cosa, un poeta. En el futuro, por supuesto, este problema mutará, ya que el prosista será antes cuentista que ensayista, y terminará por desaparecer cuando el Borges de *Ficciones* y *El Aleph* devenga canónico.

85 Aunque Anzoátegui y Radaelli son también directores de *Megáfono* y organizadores de la *Discusión* (cf. 2014: 173), Rubens aparece al final del volumen cerrando y recapitulando todo lo que se ha dicho, es decir, en un emplazamiento de juez imparcial; los otros sí toman parte en los problemas de *Discusión*.

12.1.2 FRIALDAD.

La segunda de las preguntas vertebradoras del volumen atañe a la supuesta «frialdad» de la obra de Borges, que sería «inhumano» (1933: 32) o «antihumano» (1933: 14). Este problema, que se mantendrá en diagramas diversos y que –como se puede entrever en el texto de Anderson Imbert– mutará más adelante en el tema del «compromiso», ya aparece en este número de *Megáfono*. Las tres posturas que podemos distinguir son: la de los que consideran que Borges es un autor frío o cerebral; la de los que consideran que hay en Borges una *emoción*; la de los que buscan una tercera vía; la de los que desconocen el problema.

En el primer grupo, que es mayoritario, se encuentra Mallea, cuya intervención, como ya hemos apuntado, despliega el marco de debate de la *Discusión* sobre el tapete. Escribe: «Yo pienso que de esta propia declaración: “Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias”, puede partirse para tener de su obra una visión total» (1933: 16). Guglielmini, más ácido, lleva la disputa sobre la supuesta frialdad de Borges a una acusación según la que el argentino habría *fabricado* su obra para alcanzar la perduración:

Porque Borges es tan lúcido y sabe ser tan fríamente crítico de sí mismo, que su obra no tiene desperdicio. Allí donde el aliento lírico desfallece, o la inteligencia y emoción abdican, vienen las sorprendidas palabras distribuidas [sic.] en nuevas invenciones verbales a llenar los vacíos. Desde luego, hay entre los escritores contemporáneos argentinos espectáculos más complejos, dramáticos y *de más ancha humanidad*, y hasta las imperfecciones son en su obra patéticas y conmovedoras. Pero ninguno tan infalible como Borges, *tan bien calculado para la perduración*. (1933: 21).

Tomás de Lara, aunque matizará sus propias palabras al afirmar que cuando Borges habla de «algunos barrios de Buenos Aires» sí se le nota una «incontenible emoción», señala con más claridad su postura unas líneas antes: «notemos que en Borges los sentimientos están intelectualizados» (1933: 23). Podemos añadir aquí la posición de Ostrov, según la que «[s]u amaneramiento [de Borges], su abstractismo, su *ausencia de contenido humano*, no condicen con mis gustos poéticos» (1933: 25 [el énfasis y los corchetes son nuestros]). En cuanto a Ghida, le imputa a Borges «el agostarse de la pasión» (1933: 21) (desarrollaremos esta cita en el epígrafe que

sigue). Pero tal vez la opinión más interesante en relación al problema de la frialdad sea la de Anderson Imbert: «No he encontrado, en sus libros de crítica, ninguna página recia, viva, templada bajo el fuego de convicciones ardientes, regada con la sangre caliente de una personal concepción del mundo» (1933: 28). Si bien su postura ante este problema es convencional, lo que la hace destacar es que, al final de su intervención, la enlaza con una reivindicación social de corte nacionalista.

Aquí, en nuestra querida Argentina –¡tan desmantelada la pobre!–, donde hay por hacer tantas cosas imprescindibles, los ensayistas, críticos y pensadores que, como Borges, viven fuera de estas tres esferas –la docencia, la crítica y la acción constructiva – no me parecen con derecho a ocupar lugar en nuestra cultura y mucho menos en nuestros corazones. Están ausentes del país. ¡Allá ellos! (1933: 29).

Cabe destacar brevemente que en el momento de publicarse esta *Discusión* Borges era un yrigoyenista declarado, lo que le vale los ataques de más de uno de los participantes (especialmente de Anzoátegui y de Vignale). Con todo, el hecho de que estas menciones sean escasas y apenas encuentren ecos en la *Discusión* nos habla de un campo literario que ha conquistado cierto grado de autonomía. Más allá de consideraciones coyunturales relacionadas con el estado de la política en la Argentina de los años 30, nos interesa esta vinculación larvaria entre la frialdad estilística y la falta de compromiso político.

Otros tres participantes parecen no preocuparse por el problema. Nos referimos a Anzoátegui, más centrado en el agnosticismo de Borges que en su frialdad, a Alonso y a Vignale. Podemos considerar también aquí la pregunta de Zía: «¿Sabemos si tal página labrada y fría como una plancha, no necesitó el ardor de todos los fuegos interiores?» (1933: 26).

Otros cuatro son los que niegan la supuesta frialdad de Borges, normalmente aceptando que existe de forma superficial pero alegando que encubre una honda pasión borgiana. Radaelli responde implícitamente a la pregunta de Zía refiriéndose a *Discusión*: «[...] es tan labrada y fría su prosa que muy pocos, como Lisardo Zía, pueden comprender que haya necesitado “el ardor de todos los fuegos interiores”» (1933: 30). Ya Petit de Murat escribiría al comienzo del volumen: «He seguido de cerca la obra de Borges. Y puedo asegurar que se trata de una obra provista de

alma» (1933: 14). Raúl Rivero, que comienza por referirse a la virilidad de Borges y a su «anegado fervor», se torna más explícito al escribir: «Ahí están sus ocho libros desmintiéndolo, Borges. Sus ocho libros hinchados de vida, cargados de muerte, y que todos, en conjunto [...] son una sola y grande vida – muerte» (1933: 18). Es significativo, por último, que F. Rubens, respondiendo a quienes tachan a Borges de inhumano (cf. 1933: 32), abandone su supuesta equidistancia de mediador y se posicione frente a este problema:

Porque apenas entramos en contacto con los objetos de Borges, nos sorprende el descubrimiento de que el mundo a que pertenecen no es contemporáneo y que, al proyectarse sobre Borges, le crean una “humanidad” localizada en otro tiempo que deforma los objetos “nuevos” –actuales– según la manera de ser de aquellas. (1933: 33)

Nos hallamos, por lo tanto, ante un empate. Consideraremos que la opinión mayoritaria es la de quienes están a favor de la idea de que Borges es un autor frío, ya que los otros siempre afirman la emocionalidad borgiana *negando* la frialdad, lo cual es indicio de que el eje principal del debate pasaba, en la época, por la frialdad, que aparece de forma afirmativa.

12.1.3 OSCURIDAD.

El siguiente de los lugares comunes que estudiaremos tiene que ver con una idea que Anzoátegui expresa así: «[q]uiere ser oscuro a fuerza de ser preciso» (1933: 17 [los corchetes son nuestros]). Vendría a afirmar no ya que Borges sea oscuro, sino que lo es *innecesariamente*, y tiene que ver con la acusación de superficialidad que desgranaremos más adelante. Otro de los que señalan la densidad de la prosa borgiana es Ghida. Consideraríamos que el párrafo con el que lo hace es una imitación irónica si no fuera porque todo su texto está escrito en un estilo mucho más oscuro del que se le podría imputar al propio Borges.

El recamo de lo verbal disimula a menudo lo esmirriado del pensamiento y el agostarse de la pasión. Con intermitencias, el soterrado poeta se alza contra el despotismo ominoso de las «gramatiquerías» y en páginas enhiestas deja oír su voz, estremecida, depura, recia. (1933: 21)

Tomás de Lara es menos claro, pero también lo englobaremos en este grupo: «La prosa de Borges es la de un artista; pero los vicios formales de este artista son muchos, de orden retórico, y están ligados con los del poeta» (1933: 23). En la página siguiente, de Lara comenta que Borges ha desperdiciado sus «diez talentos»: «[l]os enterró en un poco de retórica y no les regó con ninguna preocupación espiritual» (1933: 24). León Ostrov también emite un juicio condenatorio, aunque sazonado con cierto paternalismo amable: «[s]u afición a las “gramatiquerías” se traduce en los artículos que les ha dedicado y en su propio lenguaje. Es evidente su preocupación estilística, plausible, sí, pero demasiado evidente aún» (1933: 24). Vignale liga la oscuridad a la ausencia de profundidad: «[e]n el caso de Borges muchas vueltas, giros dolorosos y preciosismos esconden, a veces, ningún contenido, que le endosa al lector como quien regala una caja vacía» (1933: 27) [los corchetes son nuestros]. De nuevo, Imbert es clarividente a la hora de ligar los problemas:

Tampoco he encontrado en ellos una página luminosa, serena, armoniosamente discursiva y densa en claros planteos de problemas. He encontrado, en cambio, gramatiquerías, recetas para el arte de escribir, divagaciones frías sobre cualquier cosa, prólogos de cumplimiento, bibliografismo, audacias metafísicas sin sincero impulso metafísico, visiones fugaces de clásicos españoles y de autores contemporáneos [...]. (1933: 28).

Son minoría los que salvan a Borges. El primero es Petit de Murat, que se adelanta a sus críticos, demostrando de paso que la supuesta complejidad de Borges era un lugar común en el campo. Petit de Murat no niega esa complejidad, pero sí afirma que no sería *innecesaria* porque los asuntos que Borges trata la harían necesaria: «[t]ambién [se le acusa de] oscuro, porque a veces se ocupa de asuntos que no todos entienden, pero que se pueden entender dedicándose a ellos» (1933: 14 [los corchetes son nuestros]). Olazábal sigue un razonamiento similar: «Escrupuloso: eso es Borges. En tal sentido, pocos más honrados que él. Todos sus escritos nos dicen su intransigente búsqueda de la justeza, su desconfianza de las “palabras tramposas como naipe raspado”» (1933: 18). Quedan dos participantes que defienden a Borges de esta acusación, y ambos recurren al mismo argumento: que Borges comenzó siendo oscuro y farragoso pero ha depurado su estilo con el tiempo. El primero es Amado Alonso:

En sus primeros libros se notaba a veces demasiado la contracción del guiño. Como si se dijera de un atleta: al saltar tropezaba a veces en las vallas. Pero ya en *Discusión* sus saltos son tan seguros y fáciles como pasos. (1933: 19).

Del mismo modo, Radaelli escribe: «Desde *Inquisiciones* –de estilo “trabajoso, tupido, hirsuto” [...]– hasta *Discusión*, yo veo toda una etapa cumplida» (1933: 30). Una postura intermedia la encontramos en Lisardo Zía, que afirma que «[...] poco importa que su pensamiento sea a veces perspicuo y otras veces oscuro» (1933: 26-27), es decir, que prefiere no posicionarse en la polémica. Guglielmini acusa a Borges de poca hondura metafísica y de «*jiu-ji-tsu* literario» (1933: 22), pero no apela de forma directa al tema de la innecesaria complejidad, sino más bien al de la superficialidad conceptual, que abordaremos a continuación. Por lo tanto, podemos considerar que Guglielmini no aborda el problema; lo mismo sucede con Rubens y con Mallea.

El tema de la oscuridad tiene gran presencia en la *Discusión*. Once participantes lo tratan, de los que seis consideran que Borges es oscuro, cuatro que no, y uno que demuestra conocer el problema pero no se posiciona en ninguna de las dos partes del binarismo. Además, el hecho de que el primero de los participantes, Petit de Murat, se adelante a las críticas de los que vendrán después, indica que éste es, sin duda, uno de los grandes problemas que atravesaban el debate sobre Borges, que ya se daba en el campo antes de la *Discusión*. La posición mayoritaria sería que Borges es un autor innecesariamente oscuro.

12.1.4 SUPERFICIALIDAD.

Junto al problema de la complejidad innecesaria aparece el de la presunta superficialidad filosófica de Borges. Según este problema, Borges sería un autor que trata temas de los que en la *Discusión* se denominan «metafísicos» sin la profundidad que éstos merecerían. Toma en ocasiones la forma de una acusación de fragmentarismo y, en el caso de autores abiertamente católicos, de poco respeto por «las cosas de la religión» (1933: 17). Si el problema del argentinismo, como veremos más adelante, presenta una unanimidad casi total *a favor* de Borges, éste lo hace

en contra; sólo uno de los participantes niega la superficialidad de la literatura borgiana.

Este problema es, en cualquier caso, el menos relevante de los que podemos considerar como problemas, es decir, de los que son abordados de forma directa por al menos la mitad de los participantes. De hecho, son exactamente la mitad más uno (ocho) los que se ocupan de él. Entre los que lo ignoran se cuentan Petit de Murat, Olazábal, Alonso, Zía, Radaelli y Rubens. Entre los que lo tratan, algunos se refieren a un pasado perdido en el que Borges sí habría desplegado la profundidad que ellos considerarían necesaria. Anzoátegui, por ejemplo, considera «que *ahora* el Sr. Borges no tiene nada que decirnos» [43, p. 17] [el énfasis es nuestro], y critica que trate temas religiosos sin ser católico. Otros señalan los escarceos de Borges con la metafísica, subrayando que nunca termina de ahondar en los temas que inicia. Guglielmini es el primero en hacer ese planteamiento: «Debo aludir ahora a otras tentativas de Borges: a sus recelosos y momentáneos estacionamientos en el umbral de la metafísica y de la crítica. Nunca se atreve a ingresar de rondón en esas residencias...» (1933: 22). Tomás de Lara continúa por ese camino: «[Borges n]o es crítico ni metafísico, aunque a veces sea interesante seguir su pensamiento, y sea casi siempre interesante seguir su prosa» (1933: 23 [los corchetes son nuestros]). Más adelante, añade: «¿Qué quiere Borges? ¿Nada más que la pequeña emoción característica que extrae de unas horas callejeras de Palermo?» (1933: 24). León Ostrov plantea la esperanza de que Borges corrija en algún momento ese supuesto defecto: «Pero todavía, a veces, la complejidad de lo que escribe es puramente formal, no expresión de la complejidad del asunto abordado -sola ocasión en que aquélla se justifica-» (1933: 25). Vignale, en tono humorístico, compara la metafísica borgiana con la de Yrigoyen, y más adelante sentencia: «En el caso de Borges muchas vueltas, giros dolorosos y preciosismos esconden, a veces, ningún contenido, que le endosa al lector como quien regala una caja vacía» (1933: 27). Es interesante señalar cómo Vignale vincula el problema de la complejidad innecesaria al de la falta de profundidad. Mallea, por su parte, lo relaciona con el fragmentarismo:

Que lo único que me molesta en Borges, lo confieso, es su fragmentarismo. No ahondar en ciertos temas en la medida de la totalidad de sus fuerzas y posibilidades [sic] que el asunto ofrece. (1933: 16).

El último de los detractores, Imbert, sentencia: «Los ensayos de Borges son tan raquíticos en substancia humana, tan carentes de fuerza y de originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie» (1933: 28).

En este problema, el único defensor de Borges sería Ghida: «Mal se compe- dece el subjetivismo de Borges con evasiones hacia superficies y apariencias: apun- ta a las esencias, a los contenidos espirituales» (1933: 20). Sin embargo, unas líneas después añade: «A excepción del intitulado *Evaristo Carriego* [...] los tomos publica- dos por él, comprenden heterogéneo hacinamiento de escarceos críticos, vistazos, indagaciones frustradas que en conato quedan» (1933: 21). Aunque no se refiera de forma explícita al tema de la profundidad en esa segunda aseveración, debemos al menos considerar que su posición es dubitativa. Tenemos, entonces, que el proble- ma atraviesa a ocho de los participantes, de los que siete consideran que Borges es un autor superficial y uno no se posiciona.

12.1.5 ARGENTINISMO.

De las líneas de conflicto que venimos considerando, sin duda la que apela a más participantes es la del argentinismo o porteñismo de Borges. El único que no se re- fiere a este problema, de hecho, es Petit de Murat, pero en el momento en que Ma- llea lo pone sobre la mesa ninguno de los que lo siguen dejan de hacer referencia a él. De hecho, todos excepto Anderson Imbert afirmarán el argentinismo de Borges o se mantendrán en una postura dubitativa. Sin duda, es aquí donde podremos ob- servar con mayor claridad cómo los enunciados mutan una vez cambiamos de cam- po: en el campo español, como es evidente, el problema se trastocará por el de la relación de Borges con la literatura española o con «lo español». Hablamos, enton- ces, del problema de la relación de la producción textual de Borges con el Estado- nación que da soporte a cada campo concreto, y podemos presumir que desapare- cerá, por lo tanto, en el campo mundial.

Comencemos por señalar a quienes defienden el argentinismo de Borges. Curiosamente, hallamos aquí a participantes que lo habían denostado en todos o casi todos los demás problemas. Es el caso de Pedro Juan Vignale: «debe reconocer- se a Borges su amor por Buenos Aires, por las minucias de la vida en Buenos Aires,

por la mitología de Buenos Aires, [...]» (1933: 28). Tomás de Lara, que escribe que «[e]n Borges alcanza suma expresión poética el porteñismo» (1933: 23), o de León Ostrov, que afirma que «[s]u tercera característica es su “porteñismo”, su vocación por ciertos barrios de nuestra ciudad [...]» (1933: 25). A pesar de que el sustantivo «porteñismo» o las referencias a las minucias de la vida en Buenos Aires encubren la negación de un *argentinismo* o de un *criollismo* más universales, sus detractores conceden a Borges el punto. Otros no le achacan ninguna de las tres categorías, pero lo presentan como una suerte de salvador de las esencias de Buenos Aires: «Endereza su verso a lo ahincadamente entrañado de su intimidad. A barrios porteños que la urgencia progresista no arrasó todavía [...]» (1933: 20). Erwin F. Rubens teoriza que Borges crea lo que él llama «objetos-anécdotas», y agrega que éstos «[s]on objetos de la conversación del especial idioma porteño» (1933: 32). Otros no le escamotean un ápice de ese supuesto *argentinismo*. Mallea, por ejemplo, escribe: «Sólo lo individual, lo distinto, importa en último término; el acento argentino que hay en muchas páginas de sus libros» (1933: 16). Éste es, además, uno de los pocos problemas en los que Amado Alonso toma partido:

[a]hora verán el *criollismo* de Borges, que no sólo se enternece con el lejano ayer de Buenos Aires, sino también con la ternura de su pariente emocional, Carriego, a quien Borges ha impuesto en el santoral poético de todos. (1933: 19).

Guglielmini, menos elogioso, también le reconoce a Borges el *criollismo*:

Borges, con precisas y rigurosas connotaciones, me enumeró prolijamente todos los artículos de ese bazar *criollo*, más o menos ignorado, y transformó la descuidada zona de trastos viejos en un lujoso escaparate lírico [...]. (1933: 21).

Radaelli se refiere, por su parte, a «su estilo tan personal y *argentino*» (1933: 30 [la cursiva es nuestra]). En un giro interesante, Olazábal se alinea con la tesis borgiana de que el argentino puede desconocer el *argentinismo*:

[...] muchos cándidos y otros que no lo son, se asombren de que Borges haya hablado del *criollo* y de las cosas nuestras sin necesidad de decir «velay», que eso no es la patria, según el mismo dice; y que haya cantado el arrabal sin hablar en lunfardo, ya que éste nada agrega a nuestra alma, y basta el diccionario de la Real Aca-

demia para expresar todo el confuso mundo que es el espíritu de un compadrito. (1933: 17)

Se trata del argumento que terminaría por cristalizar en «El escritor argentino y la tradición» y que, como ha señalado Louis, está ya presente en su forma seminal⁸⁶ en el Borges de «El idioma de los argentinos» (cf. 2014: 145) y en «El Incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké» (cf. 2014: 152-53).

Curiosamente, Anzoátegui defiende exactamente el argumento contrario:

Desde entonces han pasado muchos años. El Sr. Borges conserva su manera de expresarse, pero ahora no la usa más que como un dialecto. El [sic] dice «inimportante», «inconvincente», y nos encontramos en pleno peludismo. Palabras de él que antes eran criollas, hoy son simplemente *radicales*. Aparejamientos chillones de sustantivos y adjetivos que él manejaba con tanta suerte, aparecen ya castigados por su misma inutilidad, como si les tuviera rabia. Es que ahora el Sr. Borges no tiene nada que decirnos y nos lo dice con las palabras de antes de su vocabulario preciso. (1933: 17 [la cursiva es nuestra]).

Para Anzoátegui, el problema sería precisamente que Borges habría dejado de utilizar los pronunciados argentinismos de sus primeros escritos tras el regreso de Europa. Consideramos, entonces, que no termina de posicionarse claramente a un lado u otro del binarismo que describe el problema. Lo mismo sucede con Lisardo Zía, que afirma que Borges va «de un arcaísmo a un criollismo, marcando una de esas contradanzas paradójales» (1933: 26). Por último, el único que se posiciona de forma clara en contra en el problema del argentinismo es Anderson Imbert: «Además, Borges no es, ni remotamente, un crítico o un pensador nacional. La realidad argentina está ausente en sus ensayos» (1933: 28).

12.1.6 PORVENIR.

El último de los problemas que aparecen en la *Discusión* es el que se refiere al porvenir de Borges, que irá desapareciendo según se incrementen su edad y su grado

⁸⁶ Es importante señalar que, a pesar de que en ediciones posteriores fue incluida en *Discusión* sin advertencia alguna, «El escritor argentino y la tradición» es una «conferencia de Borges pronunciada en el “Colegio libre de estudios superiores”, en Buenos Aires, el 19 de diciembre de 1951» (Louis 2014: 145).

de consagración. Este problema convoca a los mismos participantes que el de la superficialidad, y tiene la particularidad de que es completamente ignorado en la primera mitad del volumen. Petit de Murat, Mallea, Anzoátegui, Olazábal y Amado Alonso no hacen referencia a él, pero desde el momento en que Ghida lo trae a colación de forma lateral («Su libro verdadero se aguarda aún» (1933: 21)) sólo Imbert y Radaelli dejan de mencionarlo.

El único que secunda a Ghida es Guglielmini, que se pregunta:

¿Perdurará Borges como un hecho real y vivo de la literatura argentina? ¿O más bien como una ejemplar e ingeniosa página retórica para ser ilustrada, desmenuzada y aprovechada en los cursos respectivos de los Colegios Nacionales y Universidades? Yo creo que le están reservadas ambas formas de perduración. (1933: 21).

A pesar de que mirado desde el presente este hecho pueda sorprender, son mayoría –de entre los que tratan el problema– aquellos que niegan que Borges esté destinado a un gran porvenir. En este grupo encontramos a Tomás de Lara, que insinúa de forma no poco evidente que Borges ya ha recorrido su camino. «Antes sabía adónde iba. Hoy ya fué [sic] adonde iba. Repito, ¿dónde va ahora Borges, qué quiere Borges?» (1933: 24). Remata su texto deseando que Borges llegue algún día a comparar sus limitaciones retóricas de hombre de barrio con las maravillas del mundo (cf. Drieu La Rochelle et al. 1933: 24). Ostrov, por su parte, afirma que Borges estaría imposibilitado para el éxito porque canta a un Buenos Aires arcaico.

El auténtico poeta de Buenos Aires –de nuestra ciudad, fea, a veces, pero siempre hermosa–, será el que capte su íntimo latido, su vibración esencial, escondidos en los gritos multicolores de sus letreros luminosos [sic] [...]. (1933: 25).

Vignale asume su papel como jurado y escribe:

[...] su influencia en las letras recientes es una evidencia. Pero esta influencia es de idéntica naturaleza que la ejercida por Lugones, esto es: de superficie, simplemente decorativa. [...]. Esto puede ser peligroso para su gloria [...]. (1933: 28).

Aquellos que prefieren no arriesgar una predicción se cuentan en dos. Son Zía y Rubens, que demuestran conocer el problema al tiempo que lo esquivan. El primero

escribe «No sé cuál es el tamaño de Borges. La medida viva de los escritores, el arte de su justa medición, es disciplina confusa, poco estudiada» (1933: 26). El segundo: «No sé, ni me interesa, lo que la historia literaria dirá Borges [sic]» (1933: 33).

Observamos cómo la producción de enunciados está condicionada por la distribución del poder inmanente al campo: en un estado de cosas en el que los escritores proceden en su mayoría de familias acomodadas, donde la mayor parte son rentistas o herederos, afirmar la gloria futura de uno de ellos supone un enorme riesgo. En un diagrama tardocapitalista, caracterizado por la competencia extrema entre las singularidades, en el que el campo, digamos, vibra constantemente para no cambiar demasiado, las apuestas –como se colige, en nuestro presente, de la lectura de reseñas y contratapas– son mucho más frecuentes y, por lo tanto, más pequeñas.

12.1.7 CONCLUSIONES.

Partimos de los tres problemas que proponía Annick Louis, los ampliamos a diez y los redujimos, finalmente, a seis. Ahora que hemos recorrido cada uno de los problemas y detallado las posiciones particulares de cada participante, podemos dibujar dos gráficos de interés.

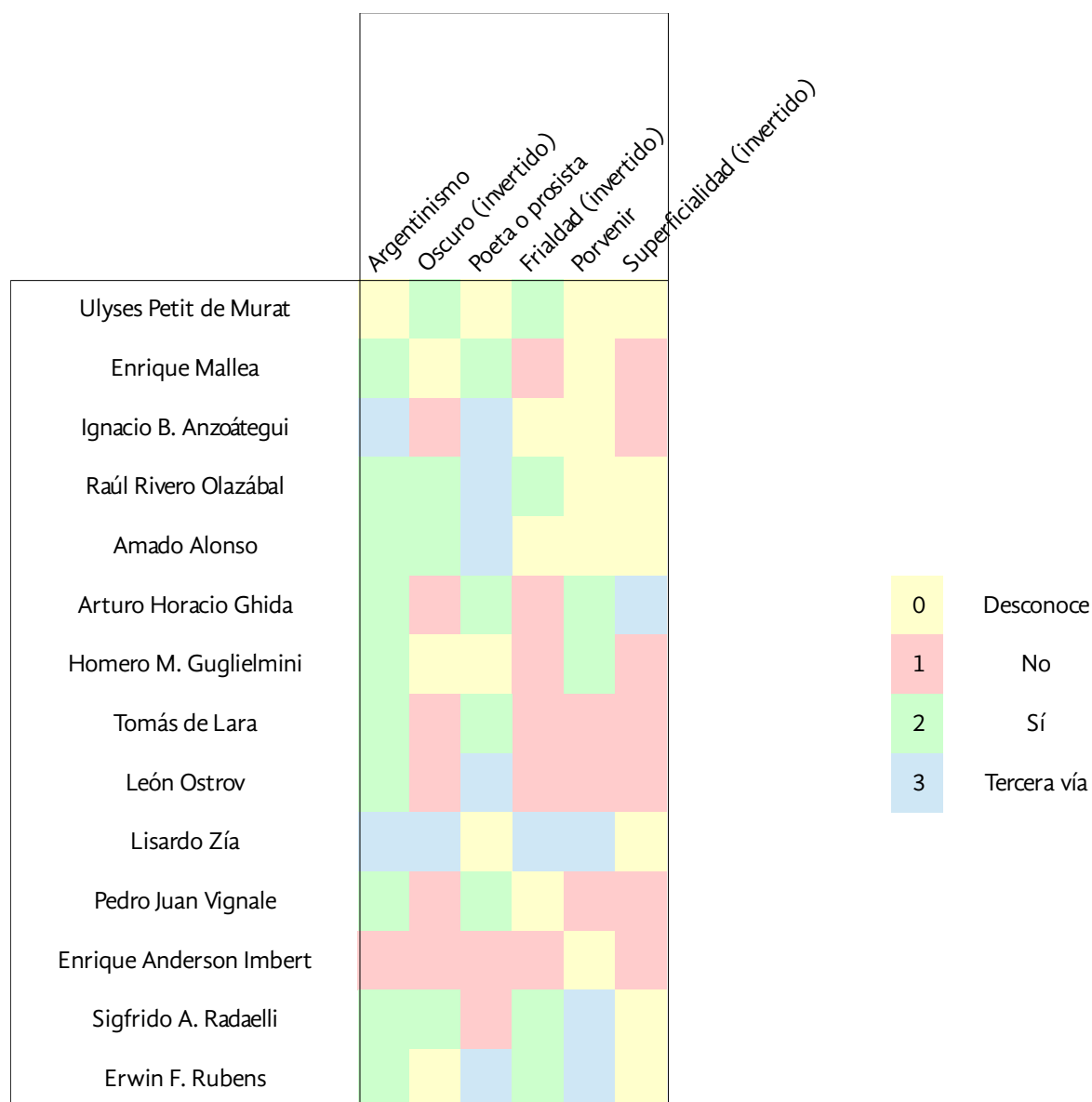


Ilustración 10: Autores y sus respuestas

Este primer diagrama representa, a la izquierda, a los autores participantes, y en las columnas los problemas. Cabe hacer algunas consideraciones a propósito del mismo. En primer lugar, señalaremos que el interés específico que ofrece nuestro marco teórico surgiría al imponer este diagrama sobre el campo argentino de la época, pero comoquiera que tal cosa escaparía a nuestro objeto de estudio, no lo haremos. Más adelante daremos nuestra solución concreta para el campo español del cambio de siglo. Se observará, además, que algunos de los problemas vienen seguidos de la acotación «invertido». Hemos optado por invertir los valores asociados a dichos problemas para que el gráfico refleje de forma intuitiva las posiciones *a favor*

(siempre en verde) o *en contra* (siempre en rojo)⁸⁷. Así tenemos una constatación de que hemos elegido bien nuestros problemas. Si hubiéramos escogido dos problemas que parecieran diversos a nivel semántico pero que constituyeran el mismo enunciado una vez se los pone en relación al diagrama del poder, habríamos encontrado columnas iguales o muy similares, cosa que no sucede. Éste fue el motivo por el que desechamos el *fragmentarismo* como problema; una vez dibujamos su columna, constatamos que era casi idéntica a la del problema de la superficialidad.

Otra ventaja de esta forma de caracterizar la información recabada es que podemos comprobar qué problemas muestran mayor grado de consenso. En este caso, el de la argentinidad (a favor) y el de la superficialidad (en contra). Intuimos que los problemas más interesantes serán aquellos que encuentren menor grado de acomodo. El siguiente gráfico nos permite visualizar esto de forma más clara.

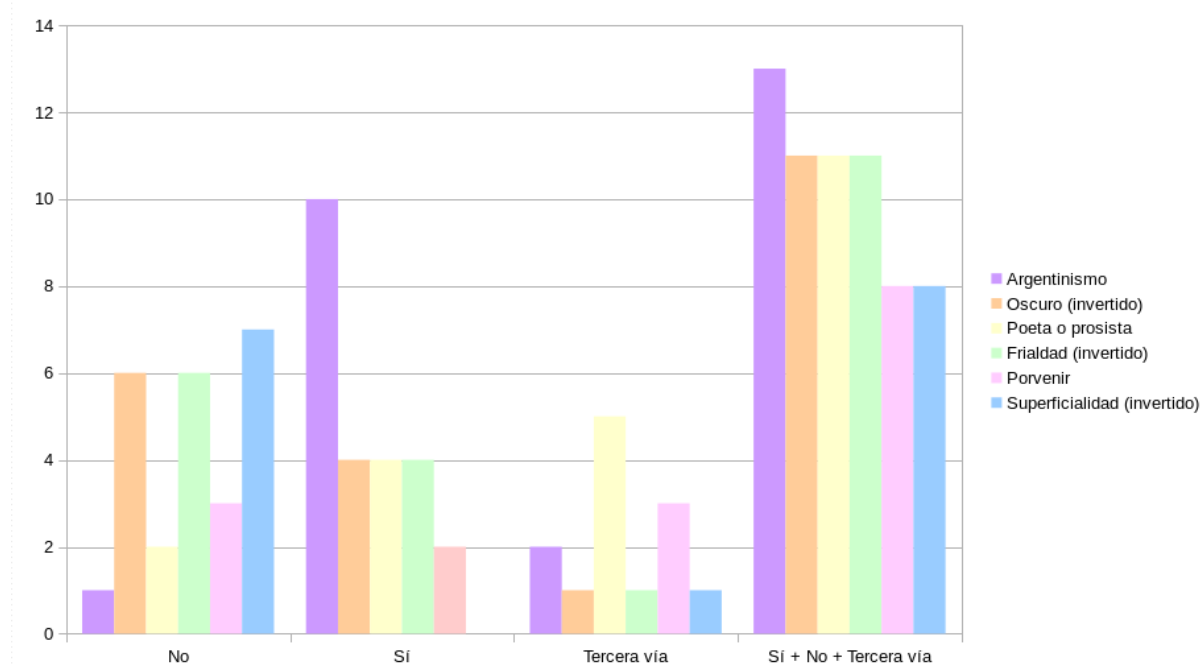


Ilustración 11: Visión general de la repuestas (por número).

Si nos fijamos en la diferencia de longitud entre las barras del *sí* o del *no* y las co-
tejamos con las de la suma total, comprobamos que aquéllas que menos difieran

87 Por supuesto, esto no es aplicable a la disyuntiva poeta o prosista, donde el color verde repre-
senta a quienes consideran que Borges es, ante todo, un poeta, y el rojo a los que consideran
que es un prosista.

corresponderán a los problemas, digamos, más virulentos, menos consuetudinarios. En este caso destacan el de la oscuridad y el del porvenir.

Fijémonos de nuevo en el primer gráfico. Si lo leemos esta vez, digamos, *en horizontal*, observamos claramente el papel de cada participante. Anderson Imbert se erige como el gran detractor; por más que pareciera que sería Anzoátegui, lo cierto es que éste es muy virulento en los temas que le interesan, pero pasa en puntas de pie por los que no. El que menos se posiciona es, sin duda, Lisardo Zía, que dedica su intervención a exponer los problemas que encuentra sin dar una respuesta propia a –literalmente– *ninguno* de ellos. Por último, Olazábal, tal vez instigado por los ataques de su inmediato predecesor, es quien aparece como defensor de Borges si tenemos en cuenta la relación entre posicionamientos positivos y negativos. Presenta tres positivos y ninguno negativo.

Por supuesto, esta forma de leer la *Discusión* simplifica en grado sumo la complejidad que de ella se desprende. Como hemos señalado, algunos problemas se relacionan tímidamente con otros o aparecen ligados en uno u otro sentido. Además, las referencias esporádicas al comité yrigoyenista del que Borges formó parte unos años antes deberían ser tomadas en consideración. Con todo, esto afectaría a las respuestas que se dan ante los problemas, pero no tanto a los problemas en sí; ese trabajo se podría desarrollar mediante una homología con el campo político. Como ya hemos señalado, lo que aquí nos ocupa es secuenciar los problemas para poder cotejarlos con el resto de hitos, ya propiamente referidos al campo español. Tenemos, por lo pronto, una visión tan acotada como manejable de la geoproblematicidad que surge en el encuentro de Borges con el campo argentino de los treinta. Podemos amonedarla en un diagrama simplísimo que nos permitirá, más adelante, comparar los distintos momentos.

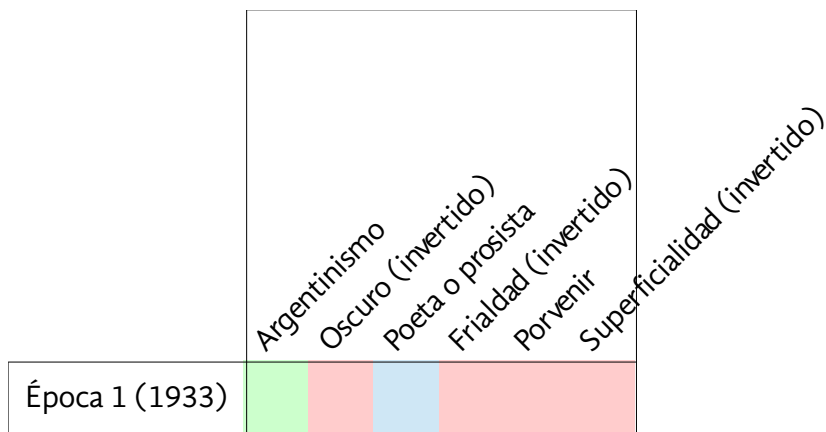


Ilustración 12: Geoproblemática del primer momento.

12.2 SEGUNDO MOMENTO: *ENSAYO DE INTERPRETACIÓN*.

Partimos, para analizar este segundo momento, de la certeza de que nuestras conclusiones serán inexactas, porque la recogida de datos también lo es. Para un análisis pormenorizado de la geoproblematicidad, como ya hemos señalado, es necesario que el objeto del problema sea muy visible en el campo en el que se estudia y, sin duda, éste no es el caso de Borges en el campo español de los sesenta. A pesar de que se hiciera con el Premio Formentor en 1961, dicha distinción no era propiamente española, y no tuvo una gran repercusión en el campo. De hecho, no se publicaron ediciones solventes de Borges hasta finales de la década. Con todo, hemos decidido trabajar la geoproblematicidad de Borges en el periodo por la sencilla razón de que un salto de casi 70 años (desde el número de *Megáfono* de 1933 hasta el año del centenario) era inviable, máxime cuando la *Discusión* ni siquiera se produjo en un medio español. Con todo, hemos constituido un archivo de trabajo que, si bien limita la exactitud de los resultados, al mismo tiempo hace posible el análisis. Aunque Borges no se consagró en el campo español tras el Formentor (Solá y Sanclemente subrayan un hecho que se desprenderá también de nuestro corpus, y es que la concesión del Formentor apenas fue difundida por la prensa española (cf. 2004: 103)), y además –como analizaremos más adelante– fue eclipsado por el fenómeno del *boom* latinoamericano, lo cierto es que el premio dio lugar a varias entrevistas y artículos en prensa. El principal obstáculo con el que nos encontramos a

la hora de diagramar los problemas que se hacen visibles en esos textos es cierta falta de problematización. Aunque esté alargada en el tiempo y los participantes no se interpelen entre sí, lo cierto es que es necesaria una *discusión* de la que poder destilar los enunciados que integran la problemática. Como ya señaláramos, toda actualización comporta una diferenciación, lo que en nuestro caso concreto se traduce por la necesidad de un *polemos* que venga a producir diferencia y conflicto.

El hecho de que no haya una disputa en torno a Borges está motivado por dos factores. Según nuestra teoría de campos, ocupar la centralidad⁸⁸ en un campo sería imposible, o esa centralidad comporta la desaparición. Un alto grado de visibilidad es el epifenómeno de un cuerpo tomado con fuerza por las tensiones de fuerza de un campo, es decir producido en gran medida por las luchas que en él operan. En ese sentido, un objeto muy visible será necesariamente lugar de disputas y conflictos, de entre los cuales algunos serán verbales. Pero un objeto poco visible no encarnará los problemas del campo con fuerza, y la búsqueda de dichos problemas a partir de él se complicará necesariamente. Por otra parte, el campo español de los cuarenta y de los cincuenta presentaba un bajísimo grado de polarización. El motivo es evidente: la censura ejercida por la dictadura franquista. En este sentido, es dudoso siquiera que podamos hablar de campo después del 39 y antes de la Ley de Prensa de 1966 y del *boom*, que vendría a operar, aparte de tantas de las transformaciones que ya han sido señaladas, una fundación, o mejor, una *refundación* del polo autónomo del campo literario, es decir del propio campo.

Si los dos factores señalados parecen imposibilitar un análisis de la geoproblematización del objeto Borges en el campo español (como mínimo hasta el año 1966), otras dos circunstancias salvan esos escollos. La primera es la de la llegada al campo español de lo que podríamos llamar un *polemistés*: Ernesto Sabato, quien en 1961 publicaría en *Índice* su artículo «Los dos Borges», en el que desarrolla una larga serie de críticas sobre su compatriota. Esta intervención en el campo español produce una separación, una diferencia que moverá a otros a intervenir en el debate. La segunda circunstancia se refiere a las *boutades* o invectivas directas que

88 Utilizamos en este caso la palabra centralidad para referirnos a una posición equidistante de todos los polos del campo. En adelante la utilizaremos para designar al lugar de máxima visibilidad en el campo.

Borges le había dedicado a la literatura española, de las que hoy destaca su afirmación de que la versión inglesa del *Quijote* era superior a la española. Estos gestos antiespañolistas –digámoslo así por seguir la propia lógica del debate–, amplificadas en la segunda mitad de la década por la polémica que se estableció entre algunos escritores españoles que se oponían al *boom* y que comenzaron a ver a los hispanoamericanos como rivales contra los que debían luchar por la hegemonía (cf. Ferrer Solà y Sanclemente 2004: 93-94), hallaron un campo en el que las disidencias podían amplificarse hasta convertirse en auténticos problemas.

Con todo, reconocemos la imperfección del análisis de este periodo. En primer lugar, como ya hemos señalado, los problemas no se reúnen en un solo volumen, sino que hemos tomado un espacio de catorce años en el que el campo vivió una auténtica refundación. Esto nos obliga a rebajar la expectativa en torno a la cantidad de veces que aparecerán los problemas. Por otra parte, hace que éstos tengan carta de naturaleza: el hecho de que se dé una respuesta a un posicionamiento varios años después de que éste se produzca confirma la existencia de un problema mejor que el hecho de que un autor responda a otro a renglón seguido en un mismo tomo. Como sea, pretendemos con esto establecer un puente entre nuestro punto de partida (el número once de la revista *Megáfono*) y nuestro punto de llegada (el campo español de cambio de siglo).

12.2.1 BREVE SEMBLANZA HISTÓRICA.

Antes de abordar el análisis de los problemas del periodo –y teniendo en cuenta que hemos tomado un espacio de catorce años– consideramos que es importante mencionar, siquiera de forma superficial, algunos acontecimientos históricos que permitirán comprender las modulaciones en la geoproblematicidad.

El primero de estos hitos se refiere a la primera obra de Borges que se habría publicado en España. Omitiendo *Los ritmos rojos*, que vio la luz parcialmente en publicaciones periódicas, lo cierto es que el asunto no es del todo fácil de dirimir. Si nos atenemos a las palabras de Marta Blasco Calvo,

Els seus llibres no van començar a ser editats a Espanya fins al 1969. L'Editorial Planeta es va encarregar de fer-ho amb l'edició de l'obra *El Aleph* (1957), un parell d'anys més tard Alianza-Emecé traurà *Ficciones* (1971) en format butxaca.¹² Com veiem, van haver de passar onze anys des que va guanyar el premi Formentor fins que la seva obra va començar a inundar els prestatges espanyols i catalans. (2018: 42).⁸⁹

El primer impulso que nos invade es el de considerar que la fecha de 1957 ha sido, simplemente, un error, y que ahí deberíamos leer 1969. Sin embargo, si acudimos al artículo al que se refiere en la nota al pie número 12, leemos lo siguiente:

La verdadera difusión de la obra de Jorge Luis Borges entre nosotros es reciente. No importa que ya en 1924 la Revista de Occidente albergara al escritor argentino. «El Aleph» uno de sus libros más importantes, publicado en 1957, lo fue en España por Editorial Planeta en 1969 y por Alianza-Emecé en 1971. Dentro de la serie de bolsillo Alianza-Emecé le han seguido «Ficciones (1971)» (1) e «Historia 1e la eternidad» (1971). (Marco 1971: 49)

Parece que habríamos solucionado el error. A pesar de que Marco señala 1957 como fecha de publicación de *El Aleph* (que, en rigor, fue publicado en 1949 por Emecé), ése sería un detalle menor, sobre todo en lo que atañe a las publicaciones españolas. Podemos, sin embargo, ahondar algo más en el asunto si acudimos a los expedientes que se han podido recuperar de la censura franquista. Núria Prats escribe:

Pero quizás el ejemplo más curioso, porque revela una incapacidad notoria de los censores, es el de los avatares que sufrió *Ficciones*, el conjunto de relatos de Jorge Luis Borges, al ser presentado por Edhasa a la consulta previa obligatoria en 1956. Tras la denegación de dos censores distintos *el libro pudo editarse*, con menos de las supresiones indicadas por dichos censores, gracias a la consulta realizada a un lector especialista en teología. (2004: 198 [la segunda cursiva es nuestra]).

La primera edición de Borges en España habría estado, según esto, a cargo de Edhasa, fundada en el 46 por un catalán exiliado en Argentina. Sin embargo, si acudimos a los registros de la Biblioteca Nacional de España, en los que están consignados

89 «Sus libros no comenzaron a editarse en España hasta 1969. La Editorial Planeta se encargó de hacerlo con la edición de la obra *El Aleph* (1957). Un par de años más tarde Alianza-Emecé sacará *Ficciones* (1971) en formato de bolsillo.¹² Como vemos, tuvieron que pasar once años desde que ganó el premio Formentor hasta que su obra comenzó a inundar las estanterías españolas y catalanas».

todos los libros publicados por editoriales españolas, descubrimos que sólo hay una edición de *Ficciones* del 56, y está a cargo de Emecé, en Buenos Aires. A pesar de que hay precedentes de solicitudes presentadas por Edhasa para importar libros de Emecé, Prats escribe con claridad que *Ficciones* fue editado. Estaríamos en un callejón sin salida de no ser porque contamos con un artículo en el que Ana Gargatagli desarrolla los pormenores de las solicitudes que se hicieron a la censura española para publicar libros de Borges.

De dicho artículo sacamos varias conclusiones de interés. La primera, que el primer libro «de Borges» que pasó la censura de la dictadura fue la famosa *Antología de la literatura fantástica* que elaboró con Bioy Casares y Silvina Ocampo, que figura como publicada en 1945 (cf. 2016: 3)⁹⁰, y cuya importancia ha señalado Gallego Cuiñas (cf. 2012: 87-89). Un dossier de 1946 se refiere a una supuesta edición de *Ficciones* por Losada ese mismo año, pero Gargatagli señala que el informe completo «no se puede consultar» (2016: 2). Sigue una extraña petición para importar dos ejemplares de una colección de cuentos titulada «La muerte y la brújula». En este caso se señala lo escabroso del relato «Emma Zunz» pero finalmente se aprueba la importación, de la que no sabemos nada más y que, en cualquier caso, resulta poco representativa. Gargatagli propone la hipótesis de que tal vez fuera una suerte de ensayo para comprobar si la censura dejaría pasar el libro definitivo, pero de todos modos éste no habría llegado a editarse. Sigue una solicitud de importación de una edición de *El Martín Fierro* de la que poco sabemos, apenas que fue aprobada. Por fin, encontramos la edición de *Ficciones* que en teoría se habría llegado a editar. En efecto, nos hallamos ante un caso extraño. La propia Gargatagli nos señala que se trata de una solicitud para «una traducción al castellano de J. López y sitúa a Borges como autor, como *autor traducido*» (2016: 4). La solicitud es nada menos que de tres mil ejemplares, una cifra altísima para la época, y fue aprobada con supresiones tan peregrinas como la palabra *cópula*. No sabemos más, aparte de que el informe fue positivo. Lo cierto es que no resulta necesario para nuestro trabajo; si la edición de 1969 ha sido establecida como la

90 A pesar de que el artículo de Gargatagli no cuenta con paginación, ya que el PDF está en el repositorio de la revista en la que se publicó, utilizaremos en este caso el número de página del documento para referirnos a él y simplificar la búsqueda.

primera, si así se nombra mayoritariamente, desde un punto de vista de campo *lo es*. Sin embargo, los anteriores intentos por publicar a Borges son ciertamente reseñables. Probablemente, la edición nunca se materializara porque, como señala Gargatagli, «en apariencia, no tenía los derechos. En 1953, Borges había firmado un contrato con Emecé para la edición de las obras completas» (2016: 11).

Antes de pasar al siguiente hito de estos años, del mismo modo que declaraba Prats que le sucedía, nosotros tampoco nos resistimos a consignar aquí la nota de un censor llamado «Don F.» que desaconsejó la publicación de *Ficciones* en el 56. Sin embargo, en nuestro caso no lo haremos únicamente por motivos caprichosos; también nos parece que en el informe aparecen, de forma tosca y atropellada, todos los problemas que viéramos en el número de *Megáfono* (excepto, claro, el de la argentinidad). Las preguntas de la censura (¿ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? Etc.) llevan a Don F. a secuenciar el libro en los ejes maestros de la *Discusión* e incluso a señalar algunos de los que veremos en los epígrafes que siguen. Podemos considerar, por lo tanto, este oscuro texto como la bisagra entre el periodo anterior de lectura borgiana y el que está por venir.

Son reflexiones del autor tras su lectura de documentos y libros raros, preferentemente cabalísticos, lógicos y mitológicos y, mejor aun, cosmogónicos en los que incrédulos y heresiarcas se sienten demiurgos y se lanzan a fabricar sus mundos o a revelarnos sus misterios. Al pensar por cuenta propia el autor formula alegremente las hipótesis más paradójicas que presenta como tesis inconcusas [sic.] cultivando en la expresión (al menos en la traducción) un lenguaje hermético, a tono con lo esotérico de los temas, lo que hace que éstos sean para los lectores no iniciados en las metafísicas agnósticas el laberinto de los laberintos. Un libro así caerá de las manos de los no estudiosos de tales materias y juzgo que ningún daño mayor podrán hacer ya a cabezas ya tocadas de fantasmagorías alegóricas y alocadas. Con todo y por llevar estos escritos el sello de la teosofía –como otras obras de esta editorial–, si por criterio de la Superioridad se autorizara su publicación –lo cual yo no propongo–, juzgo indispensable se practiquen las tachaduras de las páginas arriba señaladas.²⁶ (Prats Fons 2004: 189 [corchetes en el original]).

Hemos podido determinar que la primera obra de Borges publicada en el campo español fue *El Aleph* en el 69. No debe pasarnos por alto el hecho de que fue en una edición de bolsillo, lo que nos indica una apuesta editorial segura. Gras y Sánchez

consideran que éste es el periodo de consagración definitiva de Borges en el campo español:

Uno de los fenómenos más significativos en el inicio de la nueva década es la consagración de Borges: Alianza Editorial inicia la publicación de sus obras, y el escritor argentino sustituye progresivamente a Asturias y Carpentier como maestro de las jóvenes generaciones de narradores. Los primeros años de la década de los setenta muestran la presencia cada vez más destacada de Borges en los medios de difusión cultural. El proceso tiene una doble interpretación: por un lado, es consecuencia de la actualización cultural, por la que en España se empieza a reconocer lo que Roa Bastos llamó el «enclave borgeano» de la nueva literatura; por otro lado, demuestra la despolitización progresiva de las expectativas de lectores y críticos, tras unos años en los que Borges no había tenido utilidad política (especialmente para Seix Barral, a pesar del Premio Formentor). (2004: 119).

Cabe que nos preguntemos a continuación por sus primeras apariciones en libros o en prensa, por los primeros que hablaron *de* Borges. Ya hemos apuntado el *Ensayo de interpretación* de Gutiérrez Girardot, que sin duda fue el primer estudio sólido que se dedicó a la obra de Borges y tuvo edición española. Del mismo año es la *Historia de la literatura universal*, en la que Riquer y Valverde le dedican a Borges algo menos de media carilla. Sorprende sobre todo este párrafo:

Borges, además de su importancia personal y mundial, queda como el más evidente ejemplo de «literatura urbana» de Hispanoamérica, es decir, del fenómeno (iniciado en Buenos Aires, pero más tarde visible también en México D.F. y en otras crecientes megalópolis), de una literatura cosmopolita, aislada de su tierra y situada en un mundo ideal –aunque con algo de parisiense en el fondo–, donde unos personajes simbólicos se mueven entre conceptos y esquemas. (2007: 726).

El pasaje muestra cómo, al filo de los años 60, las posibilidades de lectura de la obra de Borges no se habían modificado radicalmente desde las que veíamos el año 1933, pero ya presentan algunas particularidades que desgranaremos en las conclusiones del análisis de este periodo, la más evidente de las cuales ya ha sido señalada: la desterritorialización, en un sentido literal, causada por el trasplante de la obra de Borges al campo español.

Unos años más tarde, entre 1970 y 1973, el colombiano Harold Alvarado Tenorio se doctoraría en la ya por entonces llamada Universidad Complutense de

Madrid. Si nos referimos a la prensa, sin embargo, cabe señalar que los primeros artículos sobre Borges aparecieron en revistas del Movimiento⁹¹:

Borges tuvo, por otra parte, una temprana presencia en el marco más oficialista de la España del momento. Marcelo Arroita-Jáuregui, que es un crítico de obediencia falangista y muy próximo a los círculos culturales ministeriales, muestra un buen conocimiento de Borges en algún trabajo publicado en la revista del Sindicato Español Universitario, *Alcalá*, en 1955 [...]. (Gracia 2004: 67).

El siguiente acontecimiento importante para la recepción de Borges es la publicación en Francia, por parte de *L'Herne*, de un monográfico de 500 páginas sobre Borges en el que se reprodujeron textos inéditos (en francés) de Borges, textos acerca de Borges (como el de Drieu La Rochelle en *Megáfono*), y textos escritos *ad hoc* por Cansinos-Assens, la madre de Borges, Bioy, las hermanas Ocampo, Ema Risso Plate-ro, José Bianco, Alicia Jurado y «Les anciens élèves de Borges». No abundaremos en este tomo, que resulta de gran interés por su carácter coral y de homenaje, y en el que se observan los giros propios de un autor que ya ha alcanzado la fama⁹² (por ejemplo, el hecho de que se invite a participar a doña Leonor Acevedo de Borges, que se refiere a su hijo como «Georgie» (cf. 1964: 9-11), y el carácter biográfico y/o confesional de otros escritos, como los de Cansinos o Bioy).

Por supuesto, no podemos obviar la entrega del Premio Formentor, al que ya nos hemos referido. La conjunción de este galardón y el homenaje en *L'Herne* es prueba suficiente del renombre internacional del que Borges ya gozaba a mediados de los sesenta. En lo que atañe a Borges, el campo español era impermeable a estas dinámicas mundiales. Debemos subrayar el carácter internacional del Formentor (cuyo nombre era, como ya hemos señalado, Premio *internacional* de los editores) y preguntarnos si habría sido posible que a Borges se le entregara un premio de tal magnitud en el campo español. No tenemos, desde luego, noticia de algo así hasta que se le concede el Cervantes en 1979, y aun entonces lo recibe *ex*

91 El 'Movimiento' o 'Movimiento nacional' era el modo en que se denominaba a una amplia trama de organismos del franquismo, entre los que podemos enumerar el partido único, el sindicato vertical, el funcionariado o el propio dictador.

92 Para la relación entre la fama y el interés por el espacio biográfico de un personaje remitimos a lo que Leonor Arfuch denomina un «efecto de celebridad» (cf. Arfuch 2010: 119-20).

aequo con Gerardo Diego. El hecho de que el Formentor fuera deliberado y entregado en Mallorca, entonces, resulta circunstancial e incluso simbólico, ya que se le entrega en un lugar geográficamente periférico a la Península.

Tras este epígrafe analizaremos algunos artículos para diagramar la geoproblemática de Borges en el campo de la década de los sesenta. De su lectura se podría colegir que Borges ya gozaba de una gran fama en el campo español; debemos prevenir al lector contra ese efecto aumentativo. Frente al total de publicaciones de la década, aquellas dedicadas a Borges son una minoría.

Refirámonos a continuación al modo en que hemos elaborado nuestro corpus. Los artículos que lo componen provienen de tres fuentes. La primera es la revista *Triunfo*, bastión de la cultura de izquierda bajo el régimen franquista. Desde su (re)fundación en 1962, la revista sirvió como lugar virtual de encuentro y debate, lidiando siempre con una censura «poco inteligente pero muy tenaz» (Ezcurra 1995: 46), en palabras de su fundador, que además dirigió la revista durante sus 20 años de vida. Así, el grado de lateralidad del discurso de la publicación fue inversamente proporcional al grado de encarnizamiento de la censura franquista:

Es evidente que la crítica de *Triunfo* se dirigía eminentemente contra la dictadura franquista, pero, ante la imposibilidad de hacerlo directamente, cualquier medio oblicuo [sic] no sólo resultaba válido, sino muy oportuno. (Abellán 1995: 185).

Triunfo supo aglutinar, «con predominio de la línea eurocomunista» (Díaz 1995: 96), a buena parte de la izquierda clandestina española. En esta revista encontraremos, como pronto demostraremos con ejemplos, varios ataques a Borges en el periodo que al que se refiere este epígrafe. La segunda fuente es la revista *Índice*, que antes de 1962 se llamaría *Índice de las artes y las letras*, y que según Gregorio Morán

es una revista donde cabe todo, pero siempre y cuando nada sea demasiado explícito, porque entonces puede llegar el manotazo, y se acabó. Por eso si alguien se atuviera estrictamente a lo que apunta *Índice* podría pensar que vive en un mundo de la cultura ideal. (2014: 135).

Una revista, entonces, en la que el progresismo aparece bajo la forma de la autonomía, de una *cultura ideal*. En este sentido su papel es similar al de nuestra tercera

fuente mayoritaria, *Ínsula*, y de hecho ambas suelen mencionarse como revistas con propósitos semejantes⁹³. Sí podríamos señalar una particularidad adicional de la primera, y es que varios años antes del *boom* ya tenía la mirada puesta en Latinoamérica, especialmente en la Argentina (cf. Gracia 2004: 64).

Por razones que ya han sido referidas en multitud de ocasiones, Borges no accedió a eso que se dio en llamar *el boom*, sino que fue considerado, *a posteriori*, un padre⁹⁴ del mismo. Insistimos en conjurar un peligro: el de transmitir la idea de que Borges era un autor famoso en el campo español antes de, al menos 1969. Si bien trabajaremos en esta sección con textos que demuestran un profundo conocimiento de su obra, lo cierto es que para el gran público Borges apenas era, aún, un nombre que revestía cierto lejano prestigio⁹⁵. Esta distorsión aumentativa se produce por el tipo de prensa que hemos escogido; si buscamos a Borges en la prensa generalista, nos encontraremos con disparates como el que sigue: «[e]n cuanto a Jorge Luis Borges, es un imaginativo. Representa en la literatura mejicana una versión por encima de todo localismo. En este sentido, Jorge Luis Borges es un autor sin fronteras» (B. 1961: 6). Algo hemos de reconocerle a su misterioso autor, B. M.: en lo que atañe a la literatura mexicana, la obra de Borges está despojada de todo localismo. Hay más ejemplos del desconocimiento de Borges en el campo de la época, sobre todo en los que se lo denomina *novelista*. Nos limitaremos a añadir tres. El primero, de 1966, también en la revista *El libro español* («Nueva literatura en un mundo nuevo» 1966: 555). El segundo es de 1964, y lo refiere Jordi Gracia (cf. 2004: 64). El tercero, perpetrado por José María Souviron, es de 1970 (cf. 2004: 633).

93 Álamo Felices, por ejemplo, las define como «[l]as dos más importantes de los años cincuenta» (1996: 170).

94 Por ejemplo, en una reseña de *Cien años de Soledad* de 1968 Pascual Maisterra ya colocaba a Borges en este lugar de la *familia* del *boom* (cf. Gracia 2004: 59).

95 Autores como Juan Jacinto Muñoz Rengel, Miguel Carrera Garrido, Ana Casas o David Roas han cifrado en este periodo el auge del género fantástico en la literatura española (cf. Carrera Garrido 2017; Casas y Roas 2008; Muñoz Rengel 2010). Irene Andrés-Suárez señala la concomitancia de dicho auge con el reconocimiento de Borges en el campo español (cf. 2012: 113-14; cf. 2015: 165).

Volvamos al *boom*. Este movimiento, como cualquier otro, constituye una línea de rectificación que trata de integrar ciertas singularidades de cuerpos que, por su propia consistencia, pueden ofrecer mayor o menor resistencia a ser integrados. En el caso de Borges, la resistencia era total; apenas cumplía el requisito de ser latinoamericano (y podemos subrayar el *apenas*, ya que en no pocas ocasiones fue acusado o elogiado por su europeísmo). Blasco Calvo señala los motivos:

En primer lloc, [...] [t]ots els membres hi van viure [en Barcelona], però Borges no.³³ En segon lloc, perquè Borges no es va adherir a defensar la revolució cubana. [...]. En tercer lloc, Borges no va formar part del boom perquè no va escriure cap obra que pogués ser considerada dins del gènere de la novel·la. [...]. En quart lloc, cal destacar la seva personalitat. (2018: 48-53 [los corchetes son nuestros])⁹⁶.

A nuestro modo de ver, los motivos realmente determinantes son el segundo y el tercero. Sin duda, la adhesión a la revolución cubana fue una línea fundamental del movimiento; no es baladí que comenzara a resquebrajarse cuando se resquebrajó la fe en la revolución, tras el caso Padilla, en 1971⁹⁷. En cuanto al punto tercero, es evidente que todos los integrantes del *boom* fueron novelistas, por más que también transitaran, como Cortázar, otros géneros. El primer punto, algo más discutible, también constituye una línea de fuerza, aunque no tan poderosa como los otros dos. Con el último, sin embargo, no podemos convenir. No creemos que la personalidad de Borges fuera determinante, ni que podamos establecer cuál era esa personalidad ni cómo habría influido en su exclusión del *boom*, ni Blasco Calvo da más detalles. A los tres motivos restantes, entonces, podemos añadir uno que no se menciona, tal vez porque es evidente: la edad de Borges. Mejor: el hecho de que ya hubiera alcanzado la fama y el *boom* vendiera, entre tantas otras cosas, el valor de la novedad. Lo que ya ha estallado, diríamos, no puede estallar de nuevo. Por último, la falta de color local en Borges, e incluso su declarado rechazo de esa categoría, habría resultado también determinante en su exclusión.

96 «En primer lugar, [...] todos los miembros vivieron [en Barcelona], pero Borges no.³³ En segundo lugar, porque Borges no se adhirió a la defensa de la revolución cubana. [...]. En tercer lugar, Borges no formó parte del *boom* porque no escribió ninguna obra que pudiera considerarse dentro del género de la novela. [...]. En cuarto lugar, hay que destacar su personalidad».

97 El hecho es de sobra conocido. Remitimos, para un estudio detallado, a *De Gabo a Mario: la estirpe del boom* (cf. Gallego Cuiñas y Esteban 2009: cap. 7-9)

Hemos señalado, entonces, tres hitos en este periodo. Cabría quizá agregar la polémica de Borges con Amado Alonso en los 40 en torno a la norma que debía prescribirse para el castellano, pero lo cierto es que apenas tuvo repercusión en las ruinas del ¿campo? español de la posguerra. Lo mismo sucede con otra virulenta polémica, anterior, ocasionada por un artículo de Guillermo de Torre titulado «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica», a la que Borges respondió, jocosamente, bajo el seudónimo de «Ortelli y Gasset» (cf. Valenzuela 2012: 148). Añadiremos a esta serie el premio Nobel a Miguel Ángel Asturias en 1967. Para terminar, el año elegido como cierre de este periodo, 1973, merece una explicación. Lo hemos escogido por un doble motivo. En primer lugar, es el año que se escoge en *La llegada de los bárbaros*, el escrupuloso libro de Joaquín Marco y Jordi Gracia, como cierre del periodo del *boom*; si bien el movimiento no estaba muerto, ya había alcanzado su punto de saturación y entrado en un proceso de agonía (cf. Gracia 2004: 73). En segundo lugar, en 1973 una visita de Borges a Madrid pasa casi desapercibida; fue, según parece, invitado por Alonso Zamora Vicente, Secretario de la Real Academia Española. González Martel refiere el episodio:

Un ejercicio de ficción literaria parecería si el Secretario no se hubiese animado a notificarlo con tres líneas en el *Boletín de la Real Academia Española*. Como no consta en la correspondiente Acta oficial, es una circunstancia biográfica poco divulgada. Se notifica un hecho que por su descontextualización parece ser información sólo de consumo académico interno y, aun así, como noticia resulta muy escueta. (González Martel 2017: 166).

Este aparente desprecio de las instituciones hacia Borges se repite en otras dos ocasiones. La primera, en 1963, la refiere Leopoldo Azancot el año siguiente en *Índice*:

Un «eminente» decano de la Universidad de Madrid contestó a los estudiantes que, con motivo de la anterior visita de Borges, en 1963, le pidieron que propusiera al escritor argentino una conferencia en su Facultad, con la siguiente pregunta: «¿Y quién es Borges?». (1964: 9)

La segunda es la que ya hemos señalado. La tercera, que sucedió en 1980, la reservaremos para los antecedentes del siguiente periodo de análisis.

12.2.2 EL ARCHIVO.

En este epígrafe sólo vamos a referirnos brevemente a los once textos que hemos escogido como corpus para trabajar sobre este periodo histórico de catorce años. Lo haremos en orden cronológico. El primero es *Ensayo de interpretación*, escrito en 1959 por Rafael Gutiérrez Girardot. El segundo es de José Manuel Castillo-Puche, fue publicado en *ABC* en enero de 1960, y lleva por título «Jorge Luis Borges, *Magister Ludi*»⁹⁸. Sigue otro texto de Gutiérrez Girardot, de 1960, en el que, lejos de parafrasear el *Ensayo de interpretación*, piensa a Borges desde otro lugar, más propio de la prensa que de un monográfico. El título es «Jorge Luis Borges. Aspectos de su obra», y fue publicado en *Índice*⁹⁹. El cuarto no es de un español, pero eso poco importa desde nuestro marco teórico, ya que es una intervención en el campo español de la época. Se trata de «Los dos Borges», de Ernesto Sabato, que fue publicado en *Índice* en 1961. Del mismo año es «Borges y su laberinto», de Ricardo Gullón, que abarcó toda la portada del número 175 de la revista *Ínsula*. El siguiente es del entonces veinteañero y ahora filólogo consagrado Francisco Rico. Se trata de una reseña de *El hacedor* publicada en el número 166 de *Índice*, en 1962. Sigue «Borges y Kafka», publicado por Leopoldo Azancot un año después también en *Índice*, al que agregaremos, sólo para el problema de la superficialidad, «El escritor y sus fantasmas», otro escrito de Azancot, también del 63, en el que analiza la obra de Sabato. El siguiente es del anónimo J. A., que es, casi con total seguridad, Eduardo Haro Tecglen, que firmaba en *Triunfo*, además de con su propio nombre, con los seudónimos Pablo Berbén y Juan Aldebarán (cf. Márquez Reviriego 1995: 66). Se trata, pues, de un artículo publicado en dicha revista, y que lleva por título «Borges el

98 Hemos llegado al conocimiento de algunos de los textos de esta lista gracias al excelente trabajo de Jordi Gracia y Joaquín Marco en *La llegada de los bárbaros*, cuyos estudios preliminares preceden a una rigurosa reproducción de hemeroteca del periodo que estudian (1960-1981). Sin embargo, hemos preferido, cuando nos ha sido posible, acudir a la fuente original por dos motivos. El primero, que el lector de esta tesis doctoral pueda ver en una sola ojeada, en cada cita, el año de la publicación original. En segundo lugar, para tener acceso a algunos de los paratextos o fotografías que acompañan a cada artículo.

99 Nos referiremos indistintamente con esta denominación a *Índice de artes y letras*, *Índice de las artes y las letras*, *Índice de las letras*, y a cualquier otra denominación que tomara la revista, su predecesora y su heredera.

memorioso». En noveno lugar, hemos escogido un artículo de corte didáctico, escrito por Joaquín Marco y titulado «Iniciación a la lectura de Jorge Luis Borges», y publicado en *La Vanguardia* (entonces llamado *La Vanguardia Española*) en noviembre de 1971. Del mismo año es «Jorge Luis Borges, en su laberinto», del izquierdista Santiago Rodríguez Santerbás, publicado en *Triunfo*. Por último, del año que cierra este arco. 1973, hemos escogido una entrevista de Pedro Altares en *Cuadernos para el diálogo* que inicia con un largo preámbulo en el que se pueden estudiar los problemas del periodo.

12.2.3 ANTIESPAÑOLISMO.

Comenzamos por el problema más controvertido de todos los que trataremos: el del antiespañolismo. Esta controversia se deriva del hecho de que, para apoyar la existencia de este problema, debemos referirnos a artículos que no pertenecen al corpus de once textos que acabamos de inventariar. Esto sucede así porque los artículos que tratan el tema suelen estar dedicados sólo a esa tarea. Comenzamos por este paradójico problema, entonces, y dejaremos a discreción del lector si tomarlo o no en consideración.

Cuando hablamos de *antiespañolismo* nos referimos a las referencias que Borges hace, en concreto, a la tradición española para pervertirla y así apropiársela. De los textos de nuestro archivo, sólo dos abordan este problema, y los dos son de Gutiérrez Girardot. En efecto, durante el periodo será más fácil encontrar el problema cuanto menos nos alejemos de 1960, cuando todavía resuenan –siempre entre aquellos que pertenecen al *mundillo*– los ecos de la polémica entre Borges y Amado Alonso, aunque ya veremos que más adelante el problema se reactivará a tenor de declaraciones de Borges en prensa y, en los 90, de una polémica entre Francisco Umbral y Arturo Pérez-Reverte. En el caso de Girardot, con su peculiar medida, escribe lo siguiente en el *Ensayo de interpretación*:

Y si algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras –una salvada con la que Borges acentúa la mediocridad y pone de presente la ilusión de los casticistas– ello no disminuye el hecho de que

...el común de la literatura española fue siempre fastidioso. Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio²⁶. (1959: 34-35).

Al año siguiente, en la prensa española, es mucho más contenido, y llega a negar que tal antiespañolismo exista: «Borges no ha negado la tradición europeo-española, sino que la ha revivido con su obra, sustentada igualmente por incitaciones criollas» (1960: 7).

En este punto debemos abandonar nuestro corpus. La mayoría de la diatriba acerca del antiespañolismo de Borges sucede en 1968, a raíz de una larga entrevista que el argentino concede en *ABC* el ocho de septiembre de ese mismo año¹⁰⁰. La entrevista, aunque es para un medio español, tuvo lugar durante la visita de Borges a Harvard, y en ella el escritor argentino demuestra, antes que un antiespañolismo feroz, cierta sutileza.

Creo que a partir del siglo XIX la literatura hispánica en América del Sur es más importante que la que se ha producido en España. Desde luego esto no quiere decir que yo no admire a Unamuno, a quien he leído y releído. [...]. Ortega y Gasset, por otra parte, era un hombre que pensaba con inteligencia, un hombre que pensaba continuamente, pero me parece que como escritor no era irreprochable.

Me parece muy importante el hecho de que en la renovación de las letras hispánicas, el modernismo ocurriera en América antes que en España. Me refiero al hecho de que Darío, Lugones, Ricardo Jaime Freyre, sean anteriores a los poetas españoles. *Me parece que la literatura española está en decadencia casi desde el siglo XVII*; el siglo XIX fue pobrísimo. y no creo que actualmente haya una literatura muy importante. En todo caso no mucho más importante que la de este lado del Atlántico. (*ABC* 1968b: 120 [la cursiva es nuestra]).

A pesar de la poca virulencia de estas palabras, tal vez a causa del contexto del *boom* (que en el año 68 ya era un fenómeno de importancia considerable) o, mejor, como reacción al mismo, las declaraciones de Borges encontraron contestación. Parece ser que la primera respuesta fue publicada por alguien llamado Félix de Sicilia en un periódico venezolano. A pesar de que no hemos sido capaces de encontrar ese texto, reproducimos a continuación una breve nota anónima que apareció en *La estafeta literaria* el trece de octubre de 1968. Llevaba por título «Borges y la literatura española».

100 Aunque esta entrevista se publicó en el suplemento cultural de *ABC*, seguimos la paginación de la hemeroteca *online* del diario.

Jorge Luis Borges hizo últimamente unas declaraciones a «ABC» menospreciando nuestra literatura; declaraciones que parecen reproducir otras publicadas hace meses en América. El 26 de julio, indignado, le refutaba en un periódico venezolano don Félix de Sicilia. Este señor protestaba de afirmaciones borgianas como «en español la poesía no es posible», «hay que escribir en inglés», «el español es un idioma muy torpe», «la literatura española está en decadencia casi desde el siglo XVII», etc. El señor Sicilia le recordaba algunos nombres de esa literatura decadente: Larra, Bécquer, Zorrilla, Galdós, Valera, Alarcón, Pereda, Clarín, Menéndez Pelayo, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Unamuno, Menéndez Pidal, Ortega, Lorca... ¿Será que Borges es el único escritor en español después del siglo XVII? ¿Será que con criterios tan divertidos se está quedando solo el señor Borges? («Borges y la literatura española» 1968: 13).

El patético tono belicoso del artículo tiene que ver con un campo español que había sido refundado por oposición a unos escritores «invasores». En un plano más general, este debate sólo es posible si se piensa en relación a un estado de cosas en el que lo nacional aún tiene un gran peso específico. Reproducimos, para terminar, la nota con que *ABC* defendía las palabras que Borges había emitido en su medio frente a un ataque publicado en *Pueblo*, un diario controlado por los sindicatos verticales del franquismo. El título era «"Pueblo" y el poeta Borges».

No sabemos por qué razones el diario «Pueblo» la emprendía ayer contra la publicación en *A B C* de un texto sincero y emocionado del poeta argentino y candidato al premio Nobel Jorge Luis Borges; texto que, según la entrada de nuestro periódico, contenía, entre un gran número de aciertos, «opiniones muy discutibles». Parece ser que «Pueblo» acusa a Borges de ser antiespañol. Su afirmación nos consterna. Jorge Luis Borges ha venido invitado oficialmente a España y ha pronunciado una conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica. ¿Quiere decir entonces «Pueblo» que el Estado español invita a la cátedra oficial hispánica por excelencia a un escritor antiespañol? ¿Quiere decir que el Instituto de Cultura Hispánica se dedica a «dar ceba a un enemigo de España y a un necio»? ¿Por qué motivos un periódico que permite explayarse en sus páginas al asesino de Dato o a «El Campesino» y que ensalza habitualmente a escritores nacionales y extranjeros de dudosa biografía se rasga ahora las vestiduras ante un hombre como Borges? (*ABC* 1968a: 32).

Hemos tratado de mostrar cómo el supuesto antiespañolismo de Borges constituía uno de los problemas que atravesaban al argentino en el campo español de los sesenta. Más adelante veremos cómo artículos de Torrente Ballester y de Arturo Pérez-Reverte, publicados en 1975 y el 2000 respectivamente, prueban que éste es un problema que siguió vigente durante mucho tiempo. En cualquier caso, hemos de reconocer que no cumple los criterios que hemos impuesto para diagramar la

geoproblematicidad, así que dejamos al lector la decisión final sobre su validez. Como sea, en nuestras elaboraciones aparecerá como un problema, pero –dada la escasez de datos para evaluarlo– no consideraremos que haya una mayoría a favor o en contra del antiespañolismo de Borges en este periodo.

12.2.4 CONSAGRACIÓN.

Del mismo modo que sucedía con el *topos* del argentinismo, el de la consagración funciona en esta época más como línea de fuerza o de contraste que como un problema. El motivo es que hay una unanimidad casi total acerca de la idea de si Borges es o no ya un autor consagrado. En *Ensayo de interpretación*, Girardot escribe que «[s]e puede asegurar que ningún joven narrador hispanoamericano ignora la obra de Borges, antes por el contrario, difícilmente hay uno que no delate su fuerte influencia» (1959: 10). Consideraremos, en este caso, que este posicionamiento es ambiguo, ya que no afirma la fama universal de Borges, sino sólo la hispanoamericana. Algo similar hace Sabato, que, no sin acidez, escribe

Pero siempre he repetido que le debemos cuentos y poemas que pasarán a la historia de nuestras letras aunque (y eso es significativo) son precisamente aquellos que están exentos de los vicios que muchos de sus superficiales admiradores consideran sus virtudes. (2004: 234).

Agrega, algo más adelante, que «[l]a fama es un conjunto de equivocaciones» (2004: 235). Tampoco se posiciona con claridad Castillo-Puche, que escribe:

Si, además del intelecto le hubiera funcionado el corazón al mismo ritmo, Borges sería hoy el más valiente sembrador de mitos literarios de los últimos tiempos y, acaso, el prestigio de Kafka hubiera estado repartido (1960: 223-24).

Francisco Rico sí parece confiar en la consagración de Borges, pero no la afirma de forma tajante sino hablando del porvenir: «han de quedar como algunas de las piezas más perfectas de la moderna literatura en castellano» (1962: 23). Esta indefinición es más evidente en Santerbás, que se refiere a Borges como «indiscutible y a la vez controvertido patriarca de las letras *argentinas*» (1971: 55 [el subrayado es nuestro]), y sentencia (paradójicamente, ya que, como hemos visto, la

omnipresencia de Borges en el campo español comienza en 1969, y mucho antes *sonaba* para el Nobel): «Para el lector español apenas es conocido el nombre del escritor argentino» [47, p. 55].

El Girardot del 60 es mucho más explícito que el de *Ensayo de interpretación*, y se pregunta «¿Qué historia hispánica de *las literaturas* querrá desconocer a Borges?» (1960: 7 [la cursiva es nuestra]). Ricardo Gullón, ya en el 61, casi erige a Borges en divinidad: «Borges es el predestinado, el hombre cuyo destino fue leído – tal vez forjado– en las frustraciones de ese padre que quiso ser escritor» (1961: 1). Aunque este tema aparece mezclado con el del destino, invitamos al lector a acudir al artículo original, en el que Borges es tratado en todo momento como una suerte de dios literario. Azancot iguala a Borges con Kafka, y se refiere a ellos como «dos de los mayores escritores de este siglo» (2004a: 262). Haro Tecglen¹⁰¹ también le concede a Borges la fama mundial: «Jorge Luis Borges pasa por ser hoy, en Europa, uno de los más grandes escritores no sólo de Latinoamérica, sino de cualquier país» (1966: 42). Joaquín Marco se extiende algo más, y su testimonio resulta de gran interés:

El silencio sobre la obra de Borges ha pesado durante muchos años. La crítica tradicionalmente le aludía como a un exponente de una llamada literatura metafísica. Y, sin embargo, Borges estaba realizando uno de los conjuntos maestros de la literatura en lengua castellana. [...]. En el filo de los años setenta Jorge Luis Borges hace presente su literatura en España, lejos ya del ultraísmo; la obra más personal, sugestiva, rica y apasionante que han producido las letras hispánicas en lo que va de siglo. (1971: 49).

Pedro Altares, por último, afirma que la obra de Borges «alcanza hoy una importancia inusitada. Su nombre suena para el Nobel y nadie discute ahora que es uno de los más gigantescos escritores contemporáneos en lengua castellana» (2004: 834).

Observamos cómo el problema de la consagración de Borges, que es una evolución evidente del problema del porvenir, no resulta diferencial en términos de campo literario. La única tendencia que podemos observar es que, desde las posiciones más afines a la izquierda, se suele relativizar en cierta medida el éxito de

101 Aunque nos referiremos así al autor de «Borges, el memorioso», no olvidemos que el artículo aparece firmado bajo el seudónimo «J. A.».

Borges en estos años. Constataremos esta regularidad en las conclusiones del análisis; por ahora, baste señalar que cinco autores afirman tajantemente que Borges es un autor consagrado; otros cinco que no; y sólo uno no se refiere a dicha consagración.

12.2.5 BORGES CEREBRAL.

La segunda de las líneas de esta geoproblemática aparece por primera vez en este periodo. A pesar de que en el número once de *Megáfono* habíamos encontrado tres referencias al intelectualismo de Borges, o a la naturaleza cerebral de su literatura, éstas no eran suficientes para constituir un problema.

No se puede considerar que este problema dependa de un posicionamiento binario simple del tipo *a favor* o *en contra* de Borges. Nadie niega el intelectualismo de Borges de forma clara, aunque Gutiérrez Girardot niega el problema con vehemencia en su *Ensayo de interpretación*:

Este carácter de lucidez y de conciencia es el motivo del que se sirve cierta crítica literaria hispánica para reprochar a Borges su «intelectualismo» y su «cerebralismo», pidiendo de él, tácita o expresamente, una obra «humana», es decir, una obra que renuncie a la incómoda inteligencia, a las contradicciones, a la dialéctica y al juego, que abandone la crítica como conocimiento para entregarse al sentimiento, a la intuición o a las embriagueces de las pasiones, como si la inteligencia no fuera también una pasión y excluyera la humanidad, en vez de acentuarla. (1959: 84)

Un año después sus palabras cambiarán, pero no su posicionamiento. Refiriéndose a la contraposición entre intelectualismo y humanismo, escribirá:

La fragilidad del esquema se pone de manifiesto cuando se examinan las obras de los llamados “intelectualistas”, quienes disfrazan con máscaras vigilantes y exactas los sentimientos más humanos la muerte, el dolor, el sentimiento de la Divinidad... (1960: 7).

Todos los demás consideran a Borges un autor cerebral. Tenemos un buen ejemplo de ello en Castillo-Puche, que escribe:

Podrá parecer Borges seco, excesivamente lógico, casi antivital; pero su intriga ha penetrado en el espíritu y tiene resonancias estimuladoras. Borges representa *la*

cordura del disparate, la emoción de lo abstracto, la ironía intelectual. (1960: 15 [las cursivas son nuestras]).

Afirmamos que es un buen ejemplo porque da cuenta con precisión de un error que debemos esforzarnos por evitar. Es por eso que hemos subrayado el final del párrafo, porque es ahí donde se nos está presentando a un autor cerebral, y no en la primera frase, que tiene más que ver con el problema de la frialdad, y que, de hecho, la negaría. El problema del Borges cerebral tiene que ver con el hecho de que él y su obra habiten un universo meramente simbólico, no necesariamente con la ausencia de emoción en su obra. Sabato lo representa con claridad:

Su obra de ficción parece colocada fuera del espacio y del tiempo, en una suerte de *topos uranos* en que los seres de carne y hueso están reemplazados por símbolos, para desenvolver ingeniosas tramas geométricas. En apariencia, la literatura de Borges es de índole metafísica, pero en rigor sus dilemas son meros juegos de ingenio. (2004: 237).

La forma en que Gullón presenta este problema reviste un especial interés, ya que opone el Borges cerebral al criollo. Hablando de una conversación que mantuvieron en la Biblioteca Nacional de Argentina, Gullón escribe que «el resplandor sin inso-lencia de la cultura casi apagaba los ecos de la música arrabalera sonando secreta y persistente en lo oscuro de mi sospecha» (1961: 1). Más adelante, añadirá que «Borges conocía de memoria el libro y los libros y los comentarios y los comentarios de los comentarios y los comentarios de los comentarios de los comentarios (y así hasta el infinito)» (1961: 1).

Esta conexión entre el problema del cerebralismo y el *topos* según el que Borges viviría *en* su obra y se confundiría con ella es un lugar común surgido de esta época que no podemos señalar mejor de lo que lo hace Julio Premat:

Otro relato incipiente se esboza entonces: cómo Menard y el bibliotecario se vuelven «Borges», es decir, en 1960, cómo la escritura termina de construir a un personaje en el que se van a procesar esas dos grandes modificaciones, una de orden personal (la ceguera, rápidamente convertida en un rasgo de imagen y en un fenómeno textual), la otra de orden colectivo (el reconocimiento nacional e internacional que irá *in crescendo* hasta los apoteósicos años ochenta que fijan su perfil de gran escritor). (2009: 78).

Por supuesto, esta operación borgiana trasciende el problema del cerebralismo, como señalaremos más adelante. Por ahora, continuemos con el problema. Francisco Rico lo menciona someramente, pero no se posiciona: «Algunos caracteres de la producción de Borges se han repetido hasta la saciedad: intelectualismo, ironía crítica, erudición...» (1962: 23). Con una retórica intrincada, Azancot señala el cerebralismo borgiano a su manera:

En los cuentos de Borges, el plano imaginario y el plano mental no hacen más que uno; la fusión entre ellos es completa y basta aprehender el primero para comprender el segundo. Ello se debe a que Borges invierte en sus ficciones el orden productor del pensamiento, pues para él lo imaginario no es la causa de lo mental, sino su consecuencia. (2004a: 262).

Menos oscuro, Joaquín Marco también señala el problema desde un punto de vista analítico, aceptando, de paso, su existencia:

Los cuentos casi detectivescos de Borges pueden tomarse también como lo que son en su mera estructura. O puede llegarse a una lectura lógica-matemática-combinatoria. O puede uno internarse en los complejos laberintos (nunca tan complejos como los de la mente personal) para llegar, tras un largo recorrido –jamás fatigoso– al punto de partida. (1971: 49).

Santerbás también acepta este problema, y lo utiliza para atacar sutilmente a Borges: «La obra de Borges constituye una admirable y difícil síntesis de imaginación y cultura; síntesis que a su vez, se autolimita en los cauces de una captación restringida –metafísica, mágica, poética– de la realidad personal del propio escritor» (1971: 55). Altares define a Borges como «poseedor de un bagaje cultural inabarcable, erudito e insólito en el panorama de todas las literaturas hispánicas» [66, p. 834]. Haro Tecglen, por último, no se refiere a este problema en ningún momento.

Tenemos, por lo tanto, tres textos que conocen el problema pero no lo abordan, siete que consideran a Borges un autor cerebral y uno que no se refiere al problema en absoluto. Cabe señalar, para cerrar este epígrafe, que no estamos teniendo en cuenta si el cerebralismo de Borges se considera algo positivo o negativo dentro de su producción, sino si se toma como una realidad o se trata de

negar. Como venimos viendo, ninguno de los autores de nuestro corpus considera que Borges no sea un autor intelectual o intelectualista.

12.2.6 FRIALDAD.

Junto al de la superficialidad, el problema de la frialdad es el único que se mantiene sin mutaciones desde nuestro último análisis de caso. Lo encontramos ya en el *Ensayo de interpretación*, donde Gutiérrez Girardot demuestra conocerlo para inmediatamente negar la frialdad de Borges. Nos referimos aquí a la cita que ya hemos traído a colación en el epígrafe anterior, según la que la inteligencia es, para Girardot, también una pasión que no excluye la humanidad, sino que la *acentúa*. Ricardo Gullón es más explícito: «De este extravagante [Borges] dijo alguna vez Jean Paulhan que hacía “literatura de la literatura”, y la frase es verdad, pero incompleta, pues la literatura es aquí vida, la letra sangre, y no ciertamente porque entrara con ella» (1961: 1). Rico vuelve al argumento de Girardot: la acusación de frialdad, según ellos, pasaría por un antiintelectualismo no declarado.

Tiende a pensarse, del romanticismo acá, que cierto tipo de afecciones o actitudes (aun cribadas a menudo en el cedazo de la literatura más depauperada, a un paso del folletín o a las formas más económicas de novela) responden a una realidad «más vital», a un orden superior que el de los problemas de la inteligencia; si se quiere, a una «realidad más real». (1962: 23).

Por último, Joaquín Marco, de forma algo más delicada, también niega la frialdad de Borges: «La [obra] de Borges queda muy cerca de los juegos matemáticos, de las teorías combinatorias. Es, por tanto, aparentemente deshumanizada, fría e impersonal. Pero lo es sólo aparentemente» (1971: 49).

Tres más señalan la frialdad de Borges, y dos lo hacen como un defecto. El primero es Sabato:

Para este género de escritor, lo único digno de una gran literatura es el espíritu puro; cuando lo único digno de una gran literatura es el espíritu impuro, es decir el hombre, el hombre que vive en este confuso universo heracliteano, no el símbolo que reside en el cielo platónico. Puesto que lo característico del ser humano no es su espíritu puro, sino esa oscura y desgarradora región intermedia que podemos

llamar alma, en que acontece lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito, la ficción y el sueño. (2004: 238).

Similar es la posición de Santerbás: «El gran Borges, el inimitable y omnisciente Borges se nos muestra a menudo como un monstruo inhumano y exquisito al que no podemos por menos de admirar y aborrecer sincrónicamente» (1971: 55). Menos explícito es Castillo-Puche:

La escala de los presentimientos, la cárcel de los sueños, la aventura de la fantasía más disparatada y de las quimeras más absurdas tienen en Borges un tratamiento delicado, minucioso, preciso, tiránico a fuer de equilibrado y *frío*; cordial, a fuer de deshumanizado, y patético. (1960: 15 [la cursiva es mía]).

Para terminar, el único que no se posiciona con claridad es el Girardot de «Aspectos», que, a diferencia del del año anterior, escribe que «[l]a “humanidad” de Borges descansa en la concepción del hombre identificado con la realidad. No es un hombre de carne y hueso., [sic] pero tampoco un hombre abstracto, imaginario y sólo probable» (1960: 7). Azancot, Haro Tecglen y Altares no abordan el problema.

Constatamos, por lo tanto, que la disputa sobre la frialdad sigue operando en esta época. En conjunto, sin embargo, ha cambiado de dirección significativamente, ya que en el análisis de *Megáfono* encontrábamos una apabullante mayoría de participantes que afirmaban la frialdad de Borges. De nuevo, podemos afirmar que es un problema por derecho propio porque, como veremos a continuación, una vez analizamos el de la superficialidad observamos que no existe un solapamiento entre ambos.

12.2.7 SUPERFICIALIDAD.

Otro problema que pervive es el de la superficialidad. Éste, además, resultó ser algo marginal en la otra ocasión, en que lo trataron la mitad de los textos analizados; en ésta se mantiene idéntico, y también con una mayoría de afirmaciones de la superficialidad en la obra de Borges. Castillo-Puche, por ejemplo, escribe: «Borges se queda en la especie analítica y en la figura vista, pesada y valorada como cifra geométrica. Nunca se deja dominar más que por el vértigo teórico que él es capaz de

dominar» (1960: 19). Como el título de ese texto ya nos indica, en esta época el problema de la superficialidad viene asociado a la idea de un *Magister ludi*, un maestro de los juegos, probablemente en referencia a *El juego de los abalorios*, la novela de Hermann Hesse. Esta percepción de Borges como marionetista todopoderoso que tiene un control absoluto sobre cada una de sus palabras es recurrente, y lo analizaremos en la sección dedicada a las conclusiones de este periodo. Ya podemos señalar, sin embargo, que esta oscilación hace que algunos, como Girardot, reivindiquen la superficialidad de Borges o al menos la despojen de su carácter peyorativo: «Pero, ¿se puede construir artísticamente con absurdos e insensateces, con palabras vacías y sin la posibilidad de desarrollar imágenes a partir de una significación?» (1960: 7). Sucede lo mismo con Azancot:

Ahora bien, ¿es que bajo el barroquismo de Borges no hay nada, es que la pasión del hombre que no considera al pensamiento como un instrumento del conocer es banal? Detrás de los cuentos fascinantes de Borges, de sus ensayos –irónicos y profundos– se esconde un concepto de la existencia que sólo ha podido ser alcanzado a costa de grandes sufrimientos [...]. (2004b: 316).

Está respondiendo a las afirmaciones de Ernesto Sabato, quien (a nuestro entender, en una estrategia de desvío) reivindica al *poeta* Borges, y ataca al narrador a través de este problema:

A este hombre capaz de poemas memorables se lo celebran por sus meros juegos de ingenio, por esos relatos que a lo más pertenecen a esa literatura lúdica y bizantina que constituyen el lujo (pero también el defecto) de una gran literatura. (2004: 237).

Haro Tecglen cita a Sabato y le responde, matizándolo pero no desautorizándolo: «Esto no quiere decir que, de vez en cuando, Borges no sea un escritor. Por debajo de sus trucos quedan cuentos memorables, testigos» (1966: 43). Santerbás enumera: «imaginación delirante y abstención de toda problemática social, cultura y esoterismo, inteligencia y *gratuidad*, perfección formal y evasiónismo temático...» (1971: 55).

Por último, ni el Girardot de *Ensayo de interpretación*, ni Gullón, ni Francisco Rico ni Joaquín Marco intervienen en el debate en torno a este problema.

12.2.8 COMPROMISO.

El último de los problemas del periodo es también nuevo, y se refiere al compromiso político de Borges. En los años del *boom*, podemos aplicar –*mutatis mutandis*– al ámbito español lo que Francisca Noguerol escribe sobre el contexto más general de lo latinoamericano:

Con el auge de la literatura comprometida en los setenta, el autor de *Ficciones* comienza a ser criticado por su ideología -reaccionaria para los abanderados de la Revolución Cubana- y por el carácter alegórico de su literatura, considerada ajena a los problemas reales del subcontinente. (2011: 113).

En lo que respecta a nuestro corpus, cinco de los textos escogidos tratarán el problema. Una cita de Marco nos permite comprender la percepción general de la postura política de Borges, que nunca fue demasiado críptica: «tras de sí arrastraba su posición política de un derechismo (conservadurismo como acostumbra a denominarlo) personal y destacable» (1971: 49). En rigor, nadie niega este conservadurismo. Sabato es el primero, cronológicamente, que se refiere al problema: «Es cierto que he criticado a Borges, en ocasiones duramente, sobre todo a propósito de su menosprecio por el pueblo» (2004: 234). En la entrevista del 73, Altares, tras afirmar que «[l]a figura de Borges, sin embargo, resulta más discutida que su obra», se hace una pregunta que no llega a responder: «¿Es Borges un autor “reaccionario”, fuera de las corrientes ideológicas de su tiempo?» (2004: 835). Más clara es la posición de Haro Tecglen:

la obra de Borges apenas tiene que ver con la realidad de América, vive en el mundo de lo hiperbóreo, enclaustrada en las cuatro paredes de los salones para selectos. Prescindiendo de las opiniones políticas de Borges [...] en Borges, nada de lo social le es propio. (1966: 43).

Santerbás esgrime argumentos análogos a los de Sabato: «Este es el mayor peligro acumulado en ese minotauro llamado Jorge Luis Borges: hacernos creer que el problema de la libertad es, a la postre, un simple problema de imaginación» (1971: 55).

Observamos cómo el tema del compromiso político, que será central en lo que atañe al Borges autor, está más presente en el campo español de los 60 que en

la Argentina de los 30, en la que Borges se había significado políticamente de forma muy clara. Observamos, también, que la mayoría de textos que tratan este problema son de los últimos años de la década, tras la postulación de Borges para el Nobel. Representemos, a continuación, el diagrama que nos permitirá visualizar toda esta información, y desarrollemos nuestras conclusiones.

12.2.9 CONCLUSIONES.

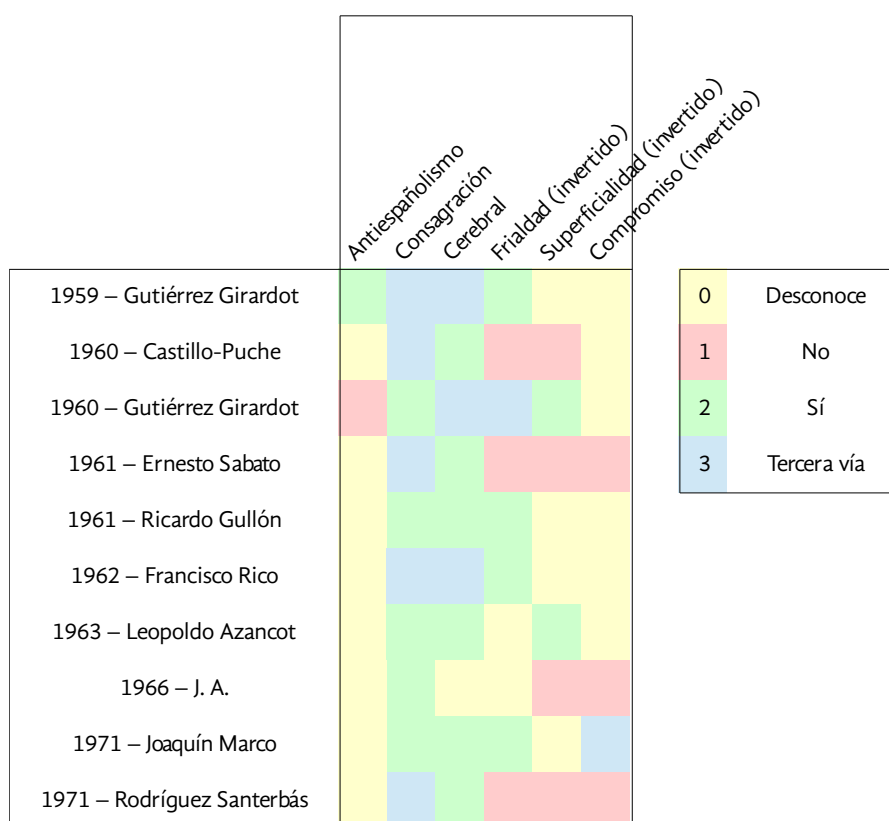


Ilustración 13: Autores y sus respuestas (1959 - 1973)

No repetiremos la razón de ser del diagrama anterior. Lo primero que llama la atención, al cotejarlo con el del primer periodo, es que comienza a haber regularidades horizontales. Como ya señaláramos, un autor consagrado no es otra cosa que un objeto anclado con fuerza al campo; así se explica que en esta ocasión cada alineamiento se produzca de forma casi automática. Con todo, el hecho de que el periodo abarque 14 años dificulta el estudio, pero llama la atención cómo las regularidades

comienzan a ser más evidentes en los años finales, cuando, además, surge el problema del compromiso. Esto nos alerta de inmediato de la presencia de una homología entre el campo literario, ya claramente diferenciado a finales de los sesenta, y el campo político. Así, podemos tomar el eje del compromiso para distinguir dos grupos. En el primero quedarían Santiago Rodríguez Santerbás, Haro Tecglen, Ernesto Sabato y José Luis Castillo-Puche. Son quienes consideran a Borges un autor superficial y muestran numerosas regularidades entre sí (la más llamativa, el hecho de que todos critiquen a Borges a través de su derechismo político). Nuestro sistema es consistente con la diagramación de la época: tanto Rodríguez Santerbás como Haro Tecglen y Sabato son autores afines, en esta década, a la izquierda política. No es el caso de Castillo-Puche, y no nos queda más remedio que aceptar que esto es un error de nuestro sistema, sin duda derivado de la dispersión de nuestro archivo. Si cruzamos estas conclusiones con los medios de publicación, siguen siendo consistentes: *Triunfo* para los dos primeros, *Índice* para el tercero y *ABC* para el cuarto. El hecho de que sea *Índice* la revista en la que Sabato publica «Los dos Borges», al mismo tiempo, es coherente con que apenas desarrolle la crítica política que hace a su compatriota.

El segundo grupo, compuesto por todos los demás, se conforma a partir del hecho, por expresarlo en términos cromáticos, de que no haya un solo cuadro rojo en sus líneas. Ya podemos referirnos a este grupo como el grupo afín al polo autónomo del campo literario. No es casual, en este sentido, que no hayamos encontrado publicaciones de este grupo anteriores a 1961, amén de las de Gutiérrez Girardot, autor doblemente inscrito en campos relativamente heterogéneos. De nuevo, esta diagramación es consistente con los alineamientos por revistas: *Índice* e *Ínsula* son las predominantes, con una incursión de la democristiana *Cuadernos para el diálogo* y otra de *La Vanguardia*, todas ellas mucho menos belicosas en sus acciones y postulados que *Triunfo*. No es baladí que sea en el artículo de *La Vanguardia* donde Marco establece los cimientos para una aceptación de Borges por parte de la izquierda. Así, en 1971, podía escribir lo siguiente:

No deja, pues, ciertamente, de ser paradójico que la deliberada intemporalidad sea ahora actualidad, que su falta de «compromiso» que nos hubiera repugnado hace años sea precisamente lo que salve la obra del maestro argentino, pues se trata de

que su obra no anduvo jamás comprometida «tampoco» con la derecha y, «pura», requiere sólo la lectura inteligente. (1971: 49).

¿Qué sucede –podríamos preguntarnos– con el polo conservador? La respuesta está implícita en el problema que hemos insistido en agregar: el del antiespañolismo de Borges. En el polo conservador del campo no se prestó gran atención a la llegada de Borges hasta bien entrados los sesenta y, una vez tal cosa ocurrió, hemos podido observar una postura integradora –la de ABC–, que parte de las homologías con Borges en el campo político, y otra diferenciadora, que prefiere poner el acento en el antiespañolismo de Borges, singularidad que causa una distinción.

Veamos ahora el diagrama resumido y confrontado con el del primer periodo.

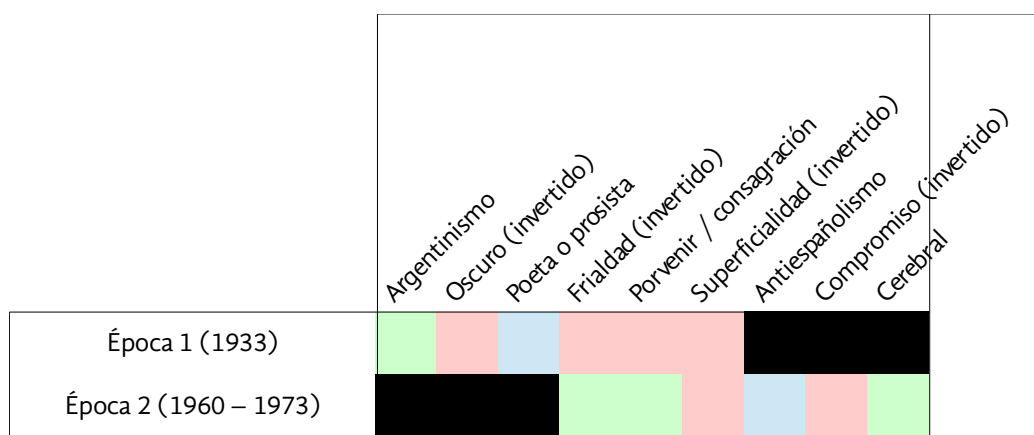


Ilustración 14: Geoproblemática de los momentos uno y dos.

El gráfico nos enfrenta a varias preguntas. ¿No es el problema del antiespañolismo una transposición del problema del argentinismo al campo español? Desde nuestro marco teórico, sólo una respuesta es posible, y pasa por afirmar que las singularidades arrancadas de un problema han sido integradas por otro. Así, considerar que el problema de la consagración es una continuación con el del porvenir y no hacer lo propio con el españolismo y el argentinismo comporta algún grado de arbitrariedad que, en cualquier caso, no modifica demasiado el análisis. Del mismo modo, algunas singularidades que antes quedaban libres (por ejemplo, las referencias de la

relación de Borges con el yrigoyenismo) en este estado de campo habrían sido integradas en el nuevo problema del compromiso. Sucede también a la inversa: por más que Gutiérrez Girardot señale el fragmentarismo de Borges (cf. 1959: 9), el problema (que habría funcionado en el campo argentino de los treinta) no resuena en el campo sobre el que ahora se dispone.

Sí interesa pensar las modulaciones de cada problema, las ondas que los atraviesan y los hacen vibrar en sintonía. Por ejemplo, varios de los autores se refieren a Borges con las imágenes del relojero, del anacoreta o del orfebre (cf. Gutiérrez Girardot 1959: 18; cf. Castillo-Puche 1960: 15; cf. Rodríguez Santerbás 1971: 55, y más). Otro *leit-motiv*, que no hemos tomado en la categoría de problema porque dista de ser binario, es el del lenguaje. Son varios los textos de nuestro corpus que se refieren a la capacidad de síntesis de Borges. Marco, por ejemplo, escribe que «[e]l lenguaje de Borges alcanza la poesía precisamente por su esquemática perfección. Las palabras en el texto son irremplazables» (1971: 49). Gutiérrez Girardot lo señala como renovador (cf. Gutiérrez Girardot 1959: 28-29), y llega a elaborar una teoría del lenguaje en Borges como expresión del pavor metafísico (cf. 1960: 7). Rico habla de «la preocupación por un lenguaje responsable de sí mismo, sin falacias; por esas “pocas palabras verdaderas”, que ni se engañan ni a nadie pretenden engañar» (1962: 23). También abundan las comparaciones con Kafka (cf. Gutiérrez Girardot 1960: 7; L. Azancot 2004a: 63; A. 1966: 43; y más), que nunca se justifican con elementos concretos de las obras de ambos autores, y que, a nuestro parecer, vienen motivadas por el carácter lateral de ambos respecto a la tradición europea hegemónica y por la precisión matemática de sus estilos (por lo que, se entiende, se habría percibido como tal en los años sesenta). Podemos agregar otros elementos sin necesidad de detenernos en cada uno: el misterio que suele rodear a las semblanzas de esta época; la afirmación del «infantilismo» de Borges o de su debilidad física (cf. Castillo-Puche 1960: 15; cf. Cansinos Assens 2004: 255; cf. Altares 2004: 834); las referencias a una metafórica tiranía y, sobre todo, la confusión – cuyo fundamento ya hemos señalado a través de una cita de Premat – entre Borges y los elementos de su obra. No en vano, dos de los textos de nuestro archivo se titulan «Borges y su laberinto» y «Jorge Luis Borges, en su laberinto», y no son pocos

los que hacen referencia a otros elementos (como el minotauro) o, sobre todo, a cierta sensación indefinida de irrealidad. Gullón llegará a escribir que

La equivalencia entre el hombre y su espectro se consolida cuando vemos cómo de las llamadas ficciones excluye aquél la reseña de sus emociones, limitándose a la descripción rigurosa, científica tanto como literaria, de los sucesos reseñados. (1961: 1).

Todas estas modulaciones nos llevan a postular una figura para la interacción entre Borges y el campo español de los sesenta: el *Magister ludi*, un ser infantil y juguetón al tiempo que terrible, que vive en un mundo imaginado por él mismo y a la vez es capaz de prever, como un maestro de ajedrez, los movimientos de sus oponentes¹⁰². Esta figura, que es transición y a la vez cuño de dos de las propuestas por Premat (nos referimos la del Héroe y a la del Ciego célebre), amoneda bien las singularidades que encontramos aquí y allá, transitando las diagonales de nuestro diagrama y haciéndose, por eso mismo, inasequibles para un cuadriculado análisis matemático, pero al mismo tiempo recogiendo las regularidades que hemos observado. Con las modulaciones propias de cada texto, la figura que al final se recorta sobre el diagrama, el rostro que vemos en la arena, se identifica en buena medida con el que dibuja Castillo-Puche:

Borges se me ha quedado grabado como un *brujo*. Todo su aire *tiernecillo y huidizo, débil e infantilizado*, casi como un ser aclimatado en una *nevera-estufa* (frío o calor, según las necesidades), no parecían otra cosa sino un hábil disimulo para *imponer férreamente, arbitrariamente, soberbiamente, la dictadura de sus ideas*. [...]. Esta parece ser la clave secreta e sus maravillosos relatos [...]. (1960: 15 [las cursivas son nuestras]).

12.3 TERCER MOMENTO: EL SIGLO DE BORGES.

12.3.1 LA RISA DE FOUCAULT: BREVE RECORRIDO.

102 Rosa Pellicer propone que ésta es la figura de autor canónica de Borges (cf. Pellicer 2009: 145).

En 1980, seis años antes de su muerte, Borges visitó Barcelona para presentar la edición de sus *Cuentos completos* en Bruguera. Joaquín Marco, que lo acompañó en dicha presentación, narra así el encuentro:

Los editores se pusieron en contacto conmigo por si se podía hacer una presentación o un acto en la Universidad. Tenía que ser un sábado por la tarde y no debía ser una conferencia sino un diálogo. Fue de hecho un diálogo a tres, pues le acompañaba también Marcos Ricardo Barnatán. Siendo sábado, me temía lo peor en cuanto a asistencia. El rector, Antoni M.^a Badia i Margarit, declinó su presencia y le substituyó el vicerrector y buen amigo Gabriel Oliver. Pero sucedió lo impensable. Se llenó a rebosar el amplio Paraninfo y el público se desbordó hasta por los pasillos. Tuvimos que entrar con dificultades por un pasadizo situado en el lateral del amplio local de estilo arabizante. Y Borges estuvo decididamente genial. Tras nuestras preguntas lanzadas al azar, pues no habíamos podido prepararlas, intervinieron también los estudiantes. Fue la primera vez que oí a Borges definirse como anarquista conservador. A la salida, pese a que habíamos situado el automóvil en el interior del edificio, al final de la escalinata, los jóvenes se abalanzaron sobre el vehículo intentando, al menos, tocarlo. Comprobé, por vez primera, lo que podía considerarse el *star system* literario. Más tarde, en el hotel, fuimos asediados por la prensa y los estudiantes más tenaces. (2004: 35-36).

Son numerosos los detalles que llaman nuestra atención en este relato de Marco. El primero es el leve desprecio de las autoridades universitarias hacia la figura de Borges, que se conjuga con la extraña decisión editorial de programar una presentación para un sábado por la tarde. Este doble desprecio (que, como señalábamos en el epígrafe 12.2.1, posee una genealogía propia) contrasta poderosamente con la actitud que Marco recuerda en el estudiantado, que habría acudido en masa a la universidad un sábado por la tarde para escuchar a Borges. El campo español, parece evidente, se mueve en el año 1980 a dos velocidades, la de una oficialidad inmediatamente postfranquista y la de un alumnado que esperaba constituir la generación que abriría un nuevo horizonte intelectual. ¿Cuál es el motivo de fondo de esta divergencia? Aquí debemos ensayar un ejercicio de historia-ficción. Aunque lo cierto es que la designación de cualquier punto de inflexión siempre lo es; escogemos un hecho que nos parezca que simboliza con precisión una ruptura e iluminamos algunos puntos del mismo porque sabemos qué líneas del pasado reúne y en cuáles del futuro se reintegrará. Por eso nos atrevemos a aventurar una conjetura: probablemente, la mayoría de asistentes a aquella presentación de 1980 no eran estudiantes de literatura sino de filosofía.

La ficción que proponemos se sustenta, como el lector sin duda ya habrá adivinado, en el famoso prefacio a *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.

Este libro nació de un texto de Borges¹⁰³. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. (1968: 1).

Dado que este recorrido no tiene por objeto analizar la obra de Foucault, no abundaremos en ella. Vale la pena señalar, eso sí, la elección de Borges por parte de Foucault, que ya presupone un giro en la dimensión de su pensamiento. No podemos olvidar que *Las palabras y las cosas* fue publicado por primera vez en 1966, sólo dos años después del monográfico de L'Herne. Y, sin embargo, los problemas que leemos en Foucault son radicalmente distintos a los que hemos diagramado para el campo español del periodo, y también para los que podemos encontrar en L'Herne. En este sentido, podemos referirnos a «Usos críticos de Borges en el campo intelectual francés (de Blanchot a Foucault)», el estudio de Max Hidalgo Nácher que, desde otra perspectiva, analiza en detalle este corrimiento decisivo en el plano del pensamiento y demuestra que

a través de la lectura que Michel Foucault hace del autor argentino al comienzo de *Les mots et les choses* (1966), será la concepción literaria de Blanchot la que saltará del campo crítico al campo del saber, comunicando así con la filosofía y las ciencias humanas. (2015: 90).

Adherimos a la idea de Nácher según la que este desplazamiento tectónico aparece al nivel del saber como un giro en el que el humanismo de Genette quedaría descartado en favor de una lectura posthumanista de Borges (cf. Hidalgo Nácher 2015: 89). Aquí preferiremos otra designación, la de *giro posmoderno*, para significar este cambio en las posibilidades de lectura de Borges que se operó entre 1964 y 1966¹⁰⁴. Somos muy conscientes de los peligros de tal designación; la palabra *posmoderno* se ve sometida a innumerables simplificaciones en las décadas que siguen, pero tales

103 Se refiere a «El idioma analítico de John Wilkins».

104 Por supuesto, nos referimos en este caso a Foucault; tal cambio se habría operado aun antes en Blanchot y terminaría por «contaminar» la lectura canónica de Borges.

simplificaciones aparecen también, y de forma clara, en el campo literario español del cambio de siglo y, en tanto ése es, precisamente, nuestro caso de estudio, hemos preferido utilizarla. Dado que la palabra opera en el campo, es una realidad material que debemos analizar más allá de que para nosotros produzca o no sentido.

Tenemos, entonces, un acontecimiento: algo ha sucedido entre la publicación de L'Herne y de *Las palabras y las cosas*, en ese brevísimo intervalo de dos años, que ha hecho que surjan enunciados que antes habrían sido imposibles. Náchcher escribe:

Esta es la situación general en la que se sitúa la recepción de Borges en Francia a mediados de los sesenta; momento en el que, por lo demás, aún hablan del “humanismo” de Borges muchos de los colaboradores de L'Herne de 1964 (y entre ellos, nada más y nada menos que un “estructuralista” como Gérard Genette);⁷ (2015: 93).

En lo que toca al campo español, podemos afirmar a raíz de nuestro análisis que, al menos hasta 1973, no se daría la lectura de Borges que permite el giro epistemológico foucaultiano. No es, por supuesto, casual que Foucault escogiera a Borges. Más allá de los motivos que se han aducido para tal encuentro (de entre los que destaca la extraterritorialidad de Borges al campo francés), más allá, en definitiva, del uso que Foucault hiciera de Borges, lo cierto es que sin una convergencia al nivel de las fuerzas este encuentro no habría sido posible. Foucault, pues, encuentra a un Raymond Roussel contemporáneo y extraterritorial en Borges. Si procedemos por reducción al absurdo y confrontamos a Foucault con los problemas de nuestro último periodo de análisis constatamos no ya su desactualización sino su impertinencia; en el plano en el que Foucault pensaba, una pregunta por la frialdad de Borges carecía de sentido en la medida en que lo hacía también la pregunta por la identificación entre autor y obra. De hecho, Foucault no parece preocupado en ningún momento por lo que podríamos llamar la persona Borges, sino que se refiere siempre a su textualidad, en la que el problema de la superficialidad, si es que existe, es más un motivo de alegría que de preocupación. El tema de compromiso también desaparece en Foucault, así como el del Borges cerebral, ya que lo que interesa al francés es postular un plano en el que él pueda pensar *a través de* Borges, y no pensar *a* Borges. Por supuesto, esta concepción de la obra borgiana no se puede extrapolar al

campo literario; es, precisamente, la pertenencia de Foucault a otro campo lo que le permite tomar a Borges como catalizador de su pensamiento. Nácher detalla la naturaleza de este uso foucaultiano:

Así, el «Pierre Menard, autor del Quijote» de Borges, lejos de resolverse en la sobria seriedad de Genette –que ve la multiplicidad de mundos posibles en la textura única del *Quijote*–, se rompería en Foucault en una enorme carcajada que desbarata la posibilidad misma de un mundo a través de la producción lingüística (gramaticalmente correcta y semánticamente irreprochable) de imposibles o monstruos discursivos. Esos monstruos, en Foucault, tienen una función específica: señalar la monstruosidad naturalizada de nuestro propio discurso –un discurso que se pretende natural pero que, desde una cierta perspectiva, no es menos arbitrario que la enciclopedia china fabulada por Borges–. De ese modo, en su prólogo, Foucault retoma las tesis literarias de Blanchot y las lanza contra Genette: a una *utopía literaria* que había encontrado forma pero aún no nombre, Foucault opone la construcción de una *heterotopía*. (2015: 104).

Este giro es sutil pero definitivo. Podemos ejemplificar la naturaleza del cambio que opera en las condiciones de producción de enunciados refiriéndonos a cualquiera de los textos del periodo anterior. Escogemos *Ensayo de interpretación*, ya que es el que tiene un sesgo filosófico más marcado y por lo tanto el que mejor podría dialogar con el Foucault de *Las palabras y las cosas* (recordemos que entre ambos libros median tan sólo siete años). Refiriéndose a la función de la cita y de la parodia en Borges, Girardot escribirá que «no obedecen a un simple deseo de engañar, sino a un propósito positivo de purificar el conocimiento literario» (1959: 82). En esta sencilla afirmación está contenida la cesura que separa a Girardot de Foucault: ¿cómo afirmar, en un marco foucaultiano, que el deseo de engañar sea *simple* o que – más evidente aún– sea deseable *purificar* algo llamado «conocimiento literario»?

Estudiaremos las consecuencias de este giro posmoderno en el campo literario español a través de la imposición de su geoproblematicidad con los diversos estados del pensamiento. Si en el epígrafe 13 nos preguntaremos por la obra individual en que se operó este giro, en el presente punto nos interrogaremos, más bien, acerca del momento en el que ya se pensaba a Borges de forma generalizada como un autor posmoderno en el campo español. Antes de comenzar con el análisis de este tercer momento sólo nos resta deshojar algunos de los hitos que sucedieron en torno a Borges entre 1973 y 1999.

En la misma línea del giro posmoderno encontramos al Baudrillard que abre en 1978 *La precession des simulacres* refiriéndose a «Del rigor en la ciencia» y que, lejos de seguir a Foucault, afirma que el cuento de Borges se ubica en un plano que no sirve para pensar el presente de la posmodernidad: «ésta es una fábula caduca para nosotros y no guarda más que el encanto discreto de los simulacros de segundo orden» (1978: 5). Resulta muy sintomático del encuentro positivo de Borges con el nuevo plano el hecho de que Baudrillard, aun negando la condición posmoderna del texto borgiano, lo siga utilizando para pensar. Este movimiento tiene que ver con la doble condición que definiría a Borges como postmoderno *avant la lettre*, y que Jauss sentenció al considerar «Pierre Menard» como el «primer cuento postmoderno de un moderno» (Catelli 2015: 50).

Esta lectura posmoderna se da en el encuentro entre un nuevo estado de fuerzas en el campo y la obra de Borges, dotándola de una nueva proyección mundial que al mismo tiempo causa, según la famosa sentencia de Sarlo, que Borges sea «purgado de toda nacionalidad»:

[...] desde Europa Borges puede ser leído sin una remisión a la región periférica donde escribió toda su obra. Se obtiene de este modo un Borges que se explica en la cultura occidental y las versiones que esta cultura tiene de Oriente, prescindiendo de un Borges que también se explica en la cultura argentina y, especialmente, en la formación rioplatense. La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad. (Sarlo 2003: 8).

Esta purga, que terminaría por eliminar los problemas de la argentinidad de Borges, o de su antiespañolismo, está en estado larvario en el libro de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (1957). Daniel Balderston ha señalado esta genealogía:

The hallmark of Borges criticism is provided by the title of Ana María Barrenechea's important 1957 book, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* [...]. «Borges», for many readers and critics, means «irrealidad», and the adjectives that have been created from the surname seem to refer to the unreal, the fictive, even the fictive to the second or third degree. (Adriaensen y Steenmeijer 2015)¹⁰⁵.

105 «El distintivo de la crítica de Borges lo da el título del importante libro de 1957 de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* [...]. Para muchos críticos y lectores, «Borges» significa «irrealidad», y los adjetivos que han sido creados a partir del

Lies Wijnterp ha profundizado en el efecto desnacionalizador de Borges a través de la correspondencia entre lo que ella llama los «importadores» a Francia y Estados Unidos:

Durante la selección de los cuentos, Yates, en una carta de 1960, preguntó a su coeditor Irby: «What other pieces would you propose as highly desirable for giving a fair, fullrounded portrait of Borges the prose stylist and philosopher?». ⁶ Con respecto a este último elemento de Borges como filósofo cabe preguntarse cómo entendió Yates ese término y cómo se manifiesta su concepción de ese término en la selección de cuentos. Aunque sería superfluo e imposible clasificar los textos de Borges según una dicotomía que los divida en textos filosóficos (o laberínticos) por un lado y argentinos por otro, también es cierto que se excluyeron cuentos como «El hombre de la esquina rosada», «El muerto», «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», «El Sur» y «El fin», cuentos quizás con un contenido más referencial y menos filosófico. (Wijnterp 2015a: 79-80).

Al mismo tiempo que Borges era desargentinado, su figura completaba un viaje de ida y vuelta a la Argentina en el que pensadores de izquierda se terminaban por resignar a reconocerlo. Sarlo señala que este movimiento comienza en los setenta, «por el reconocimiento de pensadores de la izquierda postestructuralista europea» (2015: 36), y Catelli se refiere a mediados de los sesenta, cuando Masotta, «el gran interpretador de Roberto Arlt, proclamó que Arlt y Borges eran los grandes escritores argentinos» (2015: 47).

Si en el campo español el problema del argentinismo en Borges nunca existió, en esta época el de su antiespañolismo –que, en rigor, apenas fue una microrréplica de la supuesta competencia entre los narradores españoles y los del *boom*–, se atenúa hasta casi desaparecer. El paradigma es, en este caso, Torrente Ballester, que publica una nota desenfundada a raíz de unas declaraciones de Borges, «a quien tampoco esta vez han dado el Nobel» (2004: 990) en las que, a solicitud del entrevistador, refería dos escritores españoles. El argentino escogió a Fernando Quiñones y a Jorge Guillén. A juzgar por la relación que hace Ballester de la entrevista, en esta ocasión Borges no dedicó ningún vituperio a la literatura española, pero lo cierto es que al autor de la nota la elección de esos dos escritores le basta para

apellido tienden a referirse a lo irreal, lo ficticio, e incluso al segundo o tercer grado de la ficción».

comenzar a relatar cómo, durante la última visita de Borges, nadie escuchó una conferencia que dictó porque

la indudable atracción de su palabra hubo de competir, desafortunadamente, con la no menos indudable de las piernas de una dama criolla que se sentaba en la primera fila y las mostraba con encantadora generosidad. (2004: 989)

A pesar del tono directamente polemista del artículo de Ballester, éste no halló eco en el momento de su publicación, lo que vendría a apoyar nuestra hipótesis de que el españolismo de Borges sólo aparece como problema transversal si se lo recorta sobre el fondo de otra polémica (en el caso de los 60, la del *boom*; en el 99 la de la autonomía). Así, el tema cae en el olvido y sólo será rescatado en adelante en la brevísima polémica que mantendrán Francisco Umbral y Pérez-Reverte a mediados de 1999. De hecho, Torrente auspiciará la invitación de Borges en 1984 a las jornadas organizadas por la Universidad Menéndez Pelayo en Sevilla, en las que también participó Italo Calvino. Sí se referirán a este problema en el futuro algunos autores, sobre todo del polo conservador del campo español, para «perdonarle» a Borges sus deslices antiespañolistas. Como ya señalábamos en el marco teórico, cuando un objeto alcanza la centralidad en el campo se convierte, más que nunca, en un inofensivo depósito de apropiaciones.

Otro acontecimiento relevante del periodo es la concesión del Premio Cervantes *ex aequo* (por primera y última vez) con Gerardo Diego en su edición de 1979, que dejó un elemento para la historia de las *boutades* borgianas. Si, al recibir el Formentor, Borges habría preguntado quién era Beckett, parece ser que al recibir el Cervantes le espetó a su compañero: «¿Usted es Gerardo o Diego?» (Piglia 2017). Si bien la veracidad del hecho es dudosa¹⁰⁶, o al menos es probable que la frase fuera malinterpretada, la sentencia ha pasado a la historia y por lo tanto constituye un objeto de pleno derecho en el campo literario. Tras esta distinción Borges volverá para visitar Sevilla en 1984, como ya hemos referido, y gozará de toda la atención

106 En una breve entrevista concedida a *ABC* nada más conocer el fallo del jurado, ante la pregunta «¿Qué me dice usted de su compañero de premio Gerardo Diego?», Borges respondió: «Que no podían haberme dado un compañero de recompensa más a mi gusto. Conocí a Gerardo Diego allá por los años veinte en el Madrid del dadaísmo, con mi entrañable Rafael Cansinos Assens a la cabeza» (Borges 1980b: 27).

del campo literario español. Tras su muerte en el 86 se hace imposible calibrar la importancia que llegó a cobrar. La sucesión de homenajes, monográficos, mesas redondas o números dedicados es infinita. Se fundan bandas de música, se pone su nombre a calles, el gesto fundacional de Godard al hacer sonar en *Alphaville* «Nueva refutación del tiempo» se multiplica en decenas de películas, se abren multitud de páginas web dedicadas al argentino y se publican tesis doctorales sobre él. Y, por supuesto, comienzan las atribuciones de origen dudoso. María Kodama declara que Mick Jagger (quien había aparecido leyendo fragmentos de «El Sur» en *Performance*, una película experimental estrenada en 1970¹⁰⁷) se había arrodillado ante Borges para declararle su admiración incondicional. Las falsas atribuciones son numerosas, pero la más conocida es, sin duda, la viralización de un poema titulado “Instantes”, más propio de la recientemente designada como «poesía juvenil» (Velasco 2017) que de la de Borges, y cuya genealogía Ivan Almeida traza con no poco sentido del humor en «Jorge Luis Borges, autor del poema "Instantes"» (cf. 2000).

Queda, pues, delineado el periodo que media entre el segundo y el tercero de nuestros momentos. En la introducción a *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea*, que ya hemos citado profusamente, Adriaensen y Steenmeijer aventuran una lista de grandes autores influidos por Borges en la que significativamente sólo hay un español. Cerramos, pues, este epígrafe con esa lista, y pasamos al análisis de los problemas del tercer momento.

Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Antonio Tabucchi, Georges Perec, Umberto Eco, Marguerite Yourcenar, W. G. Sebald, Danilo Kiš, Milan Kundera, José Saramago, Roberto Bolaño, Javier Marías, Ya Hua, Haruki Murakami, John Updike, John Barth, Mark Strand, Steven Millhauser, Paul Auster, David Foster Wallace, Martin Amis y David Mitchell. (Adriaensen y Steenmeijer 2015: 14).

12.3.2 EL ARCHIVO.

107 Es curioso hacer notar cómo, en esta película, apoteosis de la interpretación posmoderna de Borges, no están ausentes las referencias a sus cuentos de compadritos.

El archivo de esta época es, sin duda, el más abundante de los cuatro que hemos compuesto. Veamos a continuación la representación de todos los textos analizados¹⁰⁸:

108 Es casi seguro que en este gráfico habrá imprecisiones, ya que –como ya hemos apuntado– no es sino el primer borrador que después consolidamos y, entonces sí, comprobamos.

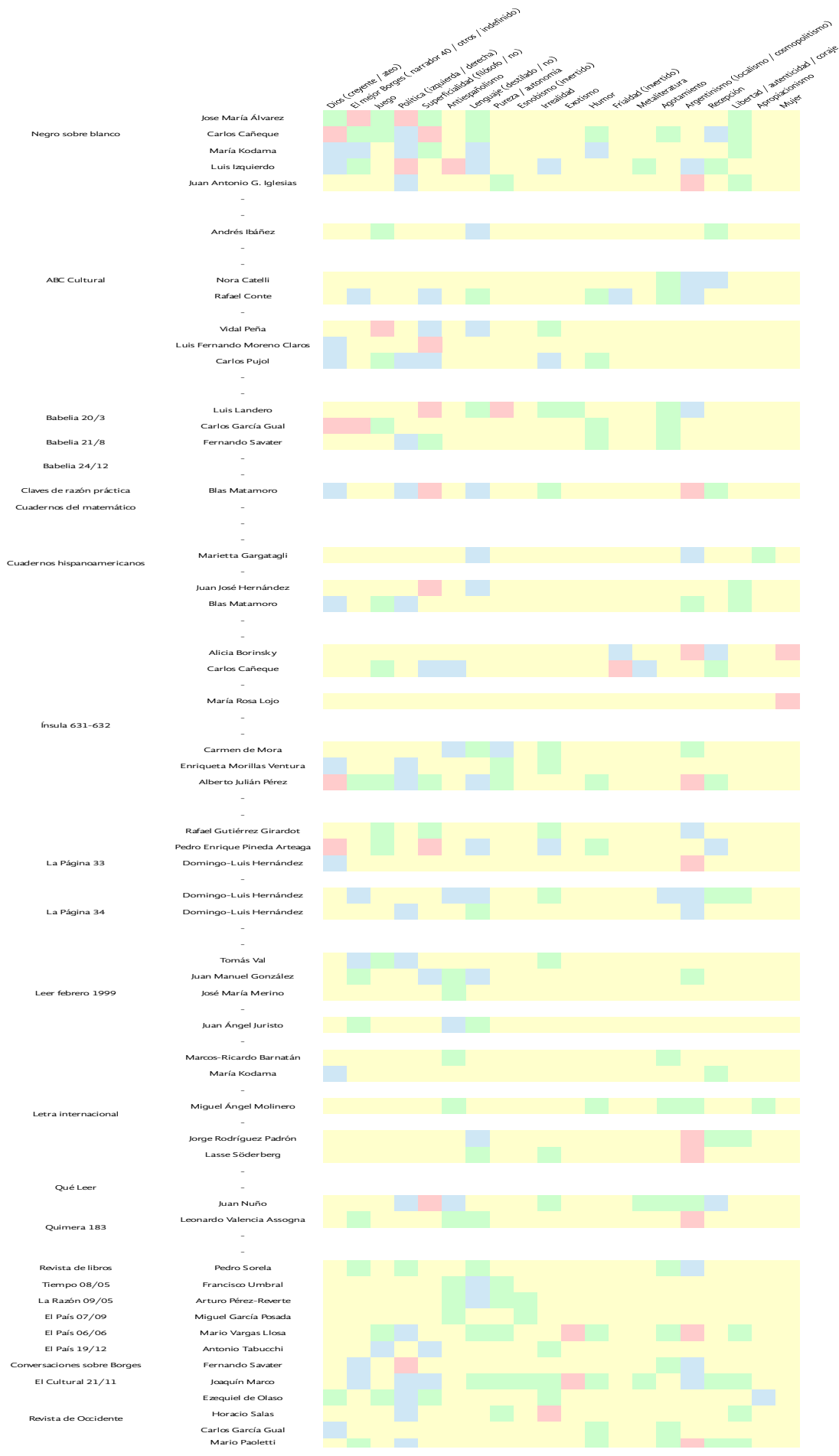


Ilustración 15: archivo de la época 3.
433

Como veremos, además (y como salta a la vista en el gráfico) éste es, con diferencia, el periodo donde las opiniones se dispersan más y donde el grado de conflictividad es menor. La cantidad de textos recopilados para nuestro archivo se debe, sin duda, a las reglas de su conformación: hemos tomado toda la producción que hemos encontrado sobre Borges, con el único requisito de que se publicara en el año 1999, es decir durante su centenario, en publicaciones españolas o muy ligadas al campo español.

Resultaría extremadamente denso, amén de estéril, detenerse en cada uno de los textos. Denso, claro, por la cantidad, y estéril porque, como explicaremos a continuación, hemos consolidado la gran cantidad de resultados para dejar sólo seis problemas (de forma que el resultado fuera fácilmente cotejable con el de las dos épocas anteriores) y trece autores, una cantidad manejable y que además permite la comparación con los demás periodos. Sin embargo, sí cabe hacer algunas consideraciones de carácter más general sobre la conformación del archivo.

En primer lugar, no hemos tenido en cuenta la distinción entre las publicaciones académicas y las publicaciones en prensa generalista. Hemos tomado esta decisión porque, si nuestro método es adecuado, las publicaciones netamente académicas tenderán a mostrar una problematicidad muy baja y, por lo tanto, se descartarán en el proceso de criba. Así, hemos recorrido publicaciones como *Ínsula* o *Cuadernos Hispanoamericanos* en busca de aquellos textos de tono menos académico. Es por eso que en la Ilustración 15 se pueden observar algunas filas en blanco: corresponden a los textos cuyo grado de problematicidad era demasiado bajo, que no abordaban ninguno de los problemas o que apenas se referían a uno o dos de ellos. Suelen ser artículos muy centrados en un aspecto de la obra de Borges, como el de Eva Guerrero Guerrero en *Ínsula*, titulado «Jorge Luis Borges: estado de la cuestión bibliográfico (última década)» o el de Marietta Gargatagli en *ABC Cultural*, que recorre las traducciones que hizo en vida el propio Borges.

Otra distinción que hemos evitado de forma consciente es la que separaría los textos de otras formas de difusión como la televisiva. Nos referimos sobre todo al doble programa que Fernando Sánchez Dragó le dedica a Borges para cerrar el siglo, titulado (como algunos textos del periodo) «El siglo de Borges». De

nuevo consideramos que, si bien es innegable que el formato condiciona de forma decisiva la manera en que los problemas se presentan y se discuten, estos condicionantes habrán de reflejarse en la diagramación de los problemas. Así, el hecho de que haya un moderador que va exponiendo los temas de debate se convierte –como sucedía en la primera época con la técnica por la que cada participante en la *Discusión* leía lo que había escrito el anterior antes de abordar el debate– en un poderoso eje horizontal que simplifica nuestro análisis.

Hechas estas aclaraciones, pasamos a enumerar, si no cada uno de los textos o intervenciones, sí los medios que hemos recorrido para conformar nuestro archivo. Aunque hemos considerado más de los que enumeraremos, algunos fueron descartados porque las intervenciones eran muy breves o, de nuevo, no abordaban problema alguno. Además, en este año del centenario, algunos textos aparecían en más de una publicación, y también hemos obviado las repeticiones. Tras esta primera criba, los medios restantes fueron los siguientes: el ya mencionado programa de *Negro sobre Blanco*, emitido el 27 de diciembre¹⁰⁹; el número de *ABC Cultural* dedicado al centenario de Borges, del 12 de junio; los números de *Babelia* (el suplemento cultural de *El País*) del 20 de marzo, del 21 de agosto y del 24 de diciembre, respectivamente; el número 93 de la revista *Claves de Razón Práctica*; el número 585 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, correspondiente al mes de marzo; el doble número 631-2 de *Ínsula*, correspondiente a los meses de julio y agosto; los números 33 y 34 de la revista *La Página*, de finales del 98 y principios del 99, pero enmarcados en el centenario; el número de febrero de 1999 de la revista *Leer*; el primer número de *Letra internacional* del año, correspondiente a los meses de enero y febrero y también titulado «El siglo de Borges»; el número de septiembre de *Qué leer*; el número 183 de *Quimera*, también de septiembre; los dos artículos de la polémica en torno al antiespañolismo de Borges, publicados respectivamente por Francisco Umbral y Arturo Pérez-Reverte en *Tiempo* y en el diario *La Razón*; varios artículos publicados en *El País* entre junio y diciembre; el suplemento *El Cultural* del 21 de noviembre¹¹⁰

109 Obviamos la segunda parte del programa por dos motivos. En primer lugar, porque fue emitida ya en el año 2000, con lo que en rigor escapa a nuestros criterios; en segundo lugar, porque no es productivo al nivel de la geoproblematicidad, ya que consiste en dos largas entrevistas, una a María Kodama y otra a Eduardo García de Enterría.

y, por último, el número 217 de la *Revista de Occidente*, del mes de junio, buena parte del cual está dedicado al centenario de Borges.

Dada la inmensa cantidad de datos sobre los que trabajamos en este periodo, hemos decidido tratar los problemas de forma más general, mostrando así el modo en que aparecen y dando algunos ejemplos, pero sin recorrer cada uno de los casos. Además, no nos referiremos a todos los problemas, sino a los seis más relevantes del periodo, que conformarán, junto a los trece autores más relevantes, un corpus reducido de trabajo. Así, haremos un análisis de corte general sobre el corpus ampliado, que se corresponde con el de la Ilustración 15, y uno pormenorizado sobre el corpus reducido. Desarrollaremos ahora el modo en que hemos acotado este segundo archivo.

En un primer momento redujimos el corpus de la forma más intuitiva: eliminando todos los problemas excepto los seis que más respuestas tenían y todos los autores excepto los 13 que más problemas habían abordado. Sin embargo, no tardamos en tomar conciencia de que ese método no devolvía una muestra representativa del corpus general, ya que los problemas que resultaban no eran, una vez acotado el corpus, los más representativos dentro de los trece autores escogidos. Esto sucedía así porque se da el hecho de que, en algunos textos, autores que cuantitativamente resultaban poco relevantes trataban sólo uno o dos problemas, «hinchando», digamos, el resultado de ese problema. Debíamos cruzar, por lo tanto, los autores relevantes con los problemas relevantes, pero la criba debía hacerse por pasos.

La solución que ideamos para este nuevo conflicto fue retirar el problema menos relevante, después el texto menos relevante, uno por uno hasta llegar a seis y trece, respectivamente. En los casos de empate eliminamos siempre los problemas o autores que más respuestas de las que hemos llamado «de tercera vía» presentaban. Aunque este método es más exacto que el anterior, el resultado no fue satisfactorio debido al escaso grado de conflictividad y de cohesión que presentan los problemas del periodo, y que más adelante analizaremos. Así, consideramos que la mejor forma de construir el corpus reducido habría de pasar por un análisis previo

110 El famoso suplemento *El Cultural*, cuyo nombre aparece hoy ligado al del diario *El Mundo*, fue fundado en 1998 y se vendió junto a *La Razón* hasta julio de 1999. Comenzó a venderse con *El Mundo* en septiembre de ese mismo año.

con el algoritmo de comparación que utilizara la herramienta que ya hemos descrito en el epígrafe 11.1.

Un análisis inicial arrojó un primer grupo de cohesión: el que uniría los resultados de Vargas Llosa, Carlos Cañeque¹¹¹ y Mario Paoletti. Partiendo de ese eje, borramos todos los textos que no tuvieran al menos un grado de coincidencia de 2 con esos tres autores (teniendo en cuenta que en este momento trabajábamos sobre veinte problemas, hablamos de un 2% de coincidencia). Tras este paso, ordenamos todos los textos en función del eje Vargas Llosa – Cañeque – Paoletti y borramos aquellos que no abordaran al menos dos de los problemas restantes. Tras esto, volvimos a aplicar nuestro algoritmo sin considerar los parámetros que fueran cero, ya que dada la enorme dispersión del periodo nos encontrábamos ante una enorme cantidad de problemas no abordados que suponían una interferencia a la hora de calcular el grado de coincidencia entre autores. Tras esto, eliminamos los dos problemas menos frecuentes y, una vez redujimos la entropía, volvimos a ejecutar el algoritmo considerando también los ceros y de nuevo borramos los dos problemas menos útiles. Ahora sí, aplicamos el procedimiento de eliminar al autor con menos respuestas y el problema con menos respuestas repetidas veces hasta llegar a seis problemas y trece textos, desempatao como señalábamos más arriba. Por último, ordenamos los textos según las respuestas al problema más abordado (que resultó ser el de la política), y dentro de las posibles respuestas a ese problema, de nuevo según el segundo problema más abordado. El resultado fue el que sigue:

111 Nos referimos al Carlos Cañeque de *Negro sobre Blanco*, y no al de *Conversaciones sobre Borges*.

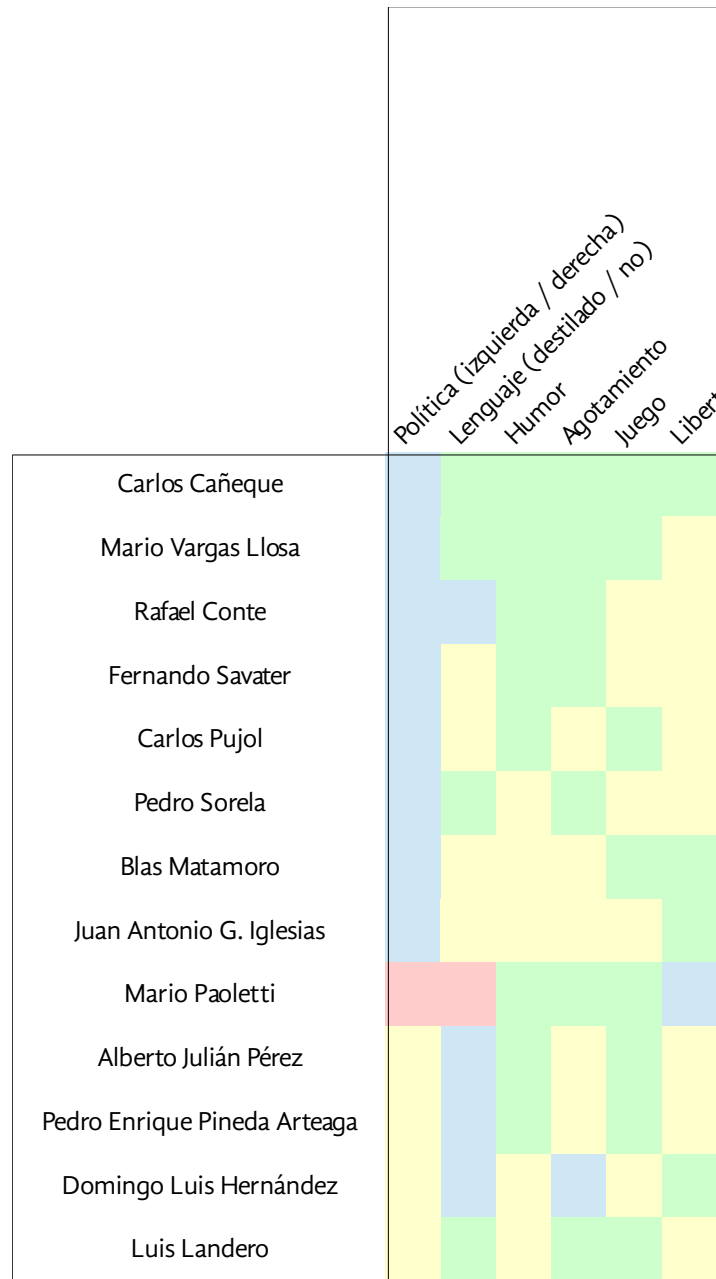


Ilustración 16: Corpus reducido de la tercera época (1999).

Obviemos por ahora las regularidades del diagrama y pasemos a un análisis somero de cada uno de los problemas, según su orden de relevancia.

12.3.3 POLÍTICA.

Dado que consideraremos que el problema de la política en el cambio de siglo es una mutación del problema que ya analizáramos en los sesenta bajo la etiqueta del compromiso, nos centraremos en las diferencias entre éste y aquél que nos permiten tomarlo como una mutación. En la etapa anterior observábamos cómo toda mención a la política venía mediada por la idea del compromiso. En un campo que leía a Borges con los códigos del *boom* y en el que, además, los medios culturales de izquierda sorteaban tímidamente (en especial en la primera mitad de los sesenta) la censura franquista, el argentino aparecía como un autor desideologizado y poco comprometido. En el escenario incipientemente postideológico del fin de siglo, sin embargo, la producción de un objeto Borges que venía acompañado por declaraciones escandalosamente favorables a la dictadura (también por sus posteriores matizaciones) había de ser necesariamente distinta. Es en ese estado de cosas que se fragua la apropiación de Borges por el polo autónomo del campo, el tejido de las tensiones que lo atraen hacia él. Abordaremos estas conclusiones tras el análisis concreto de la producción material del periodo.

El problema de la política se diferencia del del compromiso esencialmente en que, mientras que el compromiso se asocia típicamente con la izquierda, el posicionamiento político puede ser de un lado o de otro del tablero. Consideraremos aquí, por lo tanto, cuatro posiciones. La primera pasaría por la aparición de una asociación de Borges con la izquierda. No hemos encontrado ningún caso de algo así. La segunda pasaría por relacionar a Borges con la derecha o por oponerlo a la izquierda en una lógica bidimensional. Aunque *a priori* imagináramos que éste sería el caso mayoritario, lo cierto es que sólo hemos encontrado un ejemplo de trece (7,7%) del mismo (cuatro de cincuenta y dos (7,7%) si nos referimos al corpus ampliado). La tercera posición se corresponde con cualquier otra solución o con la mera referencia al problema, reconociendo su importancia pero sin tomar partido, y la cuarta en no referirse al problema en modo alguno.

Cabe destacar que hemos tomado tanto la primera posición como la segunda en relación con el eje izquierda / derecha que domina el campo político de la época. No consideramos, por lo tanto, un ejemplo de la segunda posición la

afirmación del antiperonismo de Borges, ya que no apela en modo alguno al campo español, no hace vibrar sus problemas con las homologías entre el campo político y el literario. Así, encontramos pocos posicionamientos explícitos al problema en este periodo, y cuando lo hacemos pueden estar emitidos tanto desde posiciones de izquierda como de derecha, funcionar como reivindicación, es decir, como estrategia de apropiación del polo conservador, o como tenue condena. En este segundo caso, la condena siempre viene seguida casi inmediatamente por una disculpa. Mario Paoletti, por ejemplo, escribe con cierta ironía:

[...]. Es como si Borges dijera: «ya me parecía a mí que esta situación [la Década infame] no poda durar mucho». No hay, pues, negociación posible: Perón representará la sed y el hambre de poder, la prepotencia, el soborno, la corrupción, el mal gusto, el terror. Y él y «Adolfito» [Bioy Casares] representarán la resistencia civil, la cultura, la reserva moral, la independencia cívica. Perón será César y Borges será el conservador de las esencias republicanas. (1999: 21 [los corchetes son nuestros]).

Más allá del tono, encontramos pasajes como el anterior en otros textos del periodo. Lo insólito de Paoletti, en este caso, es que da un paso más y expresa la posición política de Borges en términos de izquierda y derecha.

De estas fechas [principios de los setenta] y de estas circunstancias [el regreso de Perón en el 73] data una nueva tanda de declaraciones escandalosas que reduce [sic.] a Evita a la condición de prostituta y a los negros y a los indios a la condición de etnias menores e inválidas, caracterizando a toda la *izquierda* como totalitaria y a todos los escritores comprometidos como «fabulistas». (1999: 27 [los corchetes son nuestros, así como la cursiva]).

Esta asociación del antiperonismo con posiciones de derecha, o al menos opuestas a las de izquierda, puede resultar inmediatamente evidente para alguien cuya conciencia política se ha conformado en el campo español. En la mayoría de casos faltará ese paso final, y es por eso que las posturas de tercera vía predominan en el periodo. Daremos ejemplos de lo anterior a continuación. Antes, sin embargo, agregaremos uno de José María Álvarez en el que se observa cómo la vinculación de Borges con la derecha también se da cuando se lo quiere reivindicar, precisamente, desde ese polo del campo político español.

Es que además nos está dando una lección de cómo vivir. Esto es muy importante. La lección de libertad. De dignidad. [...]. Mira, con *muy pocos más*, pero con *muy pocos más*... podría ser, como antes hemos citado, Nabokov... *muy pocos más*. Musil, Reyes, etcétera. Me parece alguien de un coraje. De un coraje... [...]. ¿Tú sabes lo que significa en esta época, todos estos años [...] una época arrasada, devastada por la izquierda, en donde la izquierda ha penetrado hasta el último rincón de todas las cabezas, lo que significa enfrentarse en solitario a ese Molloch, ahí, devorador? (Sánchez Dragó 1999: sec. 21:07-22:15).

Frente a estas posiciones, que en cualquier caso son inmensamente minoritarias, y a aquella según la que Borges estaría situado en el polo izquierdo del campo político, que es del todo inexistente, la mayoría de textos del periodo optan por referirse a la politicidad de Borges sin ubicarlo en modo alguno. En muchas ocasiones la referencia se da como si no tuviera nada que ver con el tema del artículo, y sin embargo se menciona la política. Vargas Llosa, por ejemplo, hace la siguiente acotación entre paréntesis: «recuerdo su respuesta a una de mis preguntas: "¿Qué es para usted la política, Borges?": "Una de las formas del tedio"» (1999). Esta forma lateral de referirse a la política como a un problema incómodo pero de obligada mención se encuentra también en Savater (cf. 1999: 5), en Cañeque (cf. 1999: sec. 6:57) y en Carlos Pujol (cf. 1999: 23). De forma similar, otros dejan caer el dato en alguna de las semblanzas biográficas que suelen preceder o jalonar el artículo. Es el caso de Conte (cf. 1999: 15) o de Sorela (cf. 1999: 51). Por último, algunos mencionan al Borges político para ejemplificar una teoría propia (como hace Blas Matamoro en relación a su lectura de «La lotería en Babilonia» (cf. 1999: 73)) o para subrayar una idea muy borgiana: la indistinción entre lo ético y lo político (cf. González Iglesias 1999: 8).

12.3.4 LENGUAJE.

El segundo problema más visitado de este periodo se referiría al lenguaje de Borges. Aunque esto comporta alguna arbitrariedad, consideraremos que este problema sigue la misma línea que el de la «oscuridad» que señalábamos en el primer periodo de nuestro estudio. Si bien es cierto que en la *Discusión de Megáfono* el problema de la oscuridad no era meramente lingüístico, sino que se trataba también de una oscuridad conceptual, había también una crítica a la semántica y al léxico borgianos.

En ese sentido, la principal diferencia con este tercer periodo sería que, mientras en el año 33 Borges era denostado por oscuro, en este caso prevalece la tercera vía, aunque con un margen muy estrecho frente a quienes consideran que el lenguaje de Borges es nítido, trabajado y cristalino¹¹².

Esta consideración, por más que pueda sorprender desde el presente en el que pensamos el caso, es nueva. Si bien casi todos los textos canónicos de Borges ya habían sido publicados antes de 1959 (excepto *El hacedor*, que es del 60, es decir, que también está incluido en nuestro segundo periodo, que abarca desde 1959 a 1973), este problema aparece por primera vez en este tercer periodo. Damos a esto una doble explicación. En primer lugar, la estrategia del propio Borges, a partir de *El informe de Brodie*, para subrayar la idea de que su prosa anterior era excesivamente barroca y que sólo en la madurez habría logrado la ansiada depuración. Dicha estrategia aparece en multitud de entrevistas y declaraciones, y la encontramos ya de forma explícita en el prólogo de *El informe*:

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quiere depurar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa o la de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una oración pesada o mitigar un énfasis. (2004: 400)¹¹³.

El segundo motivo que podríamos alegar es de índole teórica: si el encuentro entre un campo y un cuerpo dado encarna de forma muy leve la problematicidad inherente al campo (y más adelante mostraremos la prueba de que ésta es una época con un bajísimo grado de problematicidad) los enunciados producidos en el campo en torno al cuerpo en cuestión habrán de tender, en su mayoría, a conservar el estado de campo. Dado que un bajo grado de problematicidad conlleva un alto índice de territorialización, el lenguaje tomará la forma de un murmullo constante en el que es el campo el que habla de forma continua pero sin «decir» nada, esto es, sin

112 Aunque en el corpus reducido hay la misma cantidad de textos que afirman esta *claridad* borgeana que los que pasan por el problema sin posicionarse, en todos los casos tomaremos, para los resultados generales, los datos recabados en el corpus ampliado.

113 En el original todo el pasaje citado aparece en cursiva.

producir enunciados que alteren la geometría del poder, y por lo tanto cobrarán importancia central los debates esteticistas o formalistas, que suelen encarnar enunciados poco problemáticos siempre que no se vinculen a una posición política o a un programa literario.

Sea como fuere, el problema del lenguaje en esta época toma, de manera levemente mayoritaria, la forma de una breve mención. Alberto Julián Pérez, por ejemplo, afirma que la prosa de Borges es la de un comentador, «abierta, rica en ideas y sugerencias, un vehículo para el conocimiento y la erudición» (1999: 29). Este tipo de mención se combina con las teorías heterodoxas del estilo en Borges, ya sea para filiarlo con la Cábala (cf. Pineda Arteaga 1998: 28-30), para afirmar que en Borges lo lingüístico se identifica con lo literario (cf. Hernández 1998: 77) o para conducir otras reflexiones. De nuestro corpus reducido destaca el texto de Conte, que escribe que «para llegar a un clasicismo tan puro y duro que a su vez lo niega, tenía que atravesar esos parajes olvidados» (1999: 15), refiriéndose a las primeras etapas de Borges, especialmente a la vanguardista. Aunque Conte ya recoge el lugar común de época según el que el lenguaje en Borges se habría ido depurando, no podemos identificar el clasicismo que señala con la idea de un estilo «inteligente y límpido, de una concisión matemática [...], en el que, como no sobra ni falta nada, rozamos a cada paso ese inquietante misterio que es la perfección» (Vargas Llosa 1999). Luis Landero, que en otros aspectos muestra cierta reticencia a la hora de reconocerle a Borges algunos de los méritos que conformaban la figura de época del argentino, sin embargo no titubea a la hora de afirmar las virtudes de su estilo, y acude incluso a la hipérbole; de sus «páginas perfectas», nos dice, «no se puede cambiar una palabra o una coma sin que el edificio entero se resienta» (1999: 11). Pedro Sorela vincula esa limpidez con la evolución de Borges, según la mitografía que éste desplegara. Refiriéndose a la edición de sus primeros libros, apunta que *El tamaño de mi esperanza* está escrito en un «argentino» forzado y rebuscado en diccionarios, pero al final de esa misma página escribe: «[q]uizá convenga leerlos [*El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos* e *Inquisiciones*] para comprobar el prodigio de la depuración de un autor» (1999: 52 [los corchetes son nuestros]). Particular es el caso de Cañeque, que entra en una larga disputa verbal con María Kodama en torno al estilo de Borges, y no está dispuesto a reconocer el tópico de la

depuración del mismo. En opinión de Cañeque, la prosa de Borges siempre fue cristalina, o al menos desde los cuentos de la época canónica. «No, al contrario», le dice a Kodama, «[y]o creo que a partir del cuarenta él llega a un tipo de escritura muy sencilla» (1999: sec. 13:57-14:01).

12.3.5 EL HUMOR DE BORGES.

Si hay un problema característico de este periodo es el del humor de Borges, que encuentra además una unanimidad casi total entre aquellos que se refieren a él¹¹⁴. En el corpus reducido, de hecho, la unanimidad es total, y en el corpus ampliado sólo hay un posicionamiento de tercera vía; salvo ése, *todos* los textos que se refieren al humor de Borges reconocen la existencia de dicho humor. Podemos, con todo, hacer una distinción, pero ésta en ningún caso resulta polémica o problemática; simplemente dividiría a aquellos que toman el humor de Borges como un gesto de su figura y quienes lo consideran una técnica de su obra. Entre estos últimos se encontraría Carlos Cañeque, que defiende frente a María Kodama y José María Álvarez que en Borges sí hay sentido del humor a la hora de hablar de Cristo, concretamente en «Tres versiones de Judas» (cf. Sánchez Dragó 1999: sec. 5:40). Más adelante, hablando de la figura de Borges y, concretamente, de la forma en que se refería al hecho de que el Nobel nunca le fuera concedido, Kodama admitirá que sí hay humor en él, pero no en su obra. Llevando la afirmación de Cañeque a un término más general, Vargas Llosa escribe que «[e]l juego y el humor rondaron siempre sus textos y sus declaraciones y causaron incontables malentendidos». E incluso sentencia: «Quien carece de sentido del humor no entiende a Borges» (1999). Savater, de modo análogo a lo que Cañeque sólo llega a insinuar, apuntará una breve teoría del humor borgiano que está en varios textos de la época:

la combinación entre un escepticismo radical en la existencia y un idealismo teñido de ironía en lo teórico, una perspectiva de modestia cósmica basada en el sano ejercicio de la risa. (1999: 5).

114 Esto, claro, nos coloca ante una pregunta: ¿es, realmente, un problema? Responderemos a esta pregunta en las conclusiones de este periodo; por ahora mantendremos la designación.

Aunque no llegan a perfilar esa idea del humor como camino de escape a lo paradójico, también se encuentran en este grupo Alberto Julián Pérez, quien afirma que Borges «observa con humor los sistemas filosóficos» y «también se burla de los filósofos y escritores de ficción» (1999: 29). Menos concreto se muestra aún Pineda Arteaga, que desarrolla un argumento similar al de Pérez en el que los sistemas filosóficos son sustituidos por la designación más genérica de «temas serios y respetables» (1998: 22).

Si volvemos a la breve discrepancia entre Cañeque y Kodama nos encontramos con el segundo de los grupos, el que señala que el humor de Borges reside en su figura pública. Si hemos afirmado que esta desavenencia no es problemática es porque ninguno, de hecho, niega que haya humor en la obra (Kodama, en rigor, niega que haya humor en «Tres versiones», no en toda la obra de Borges). Así, el humor se convertiría en una estrategia que «le permitía decir las mayores barbaridades» (Conte 1999: 15) o «enarbolar una modestia de dudosa autenticidad» (Pujol 1999: 23). Paoletti, que no incurre en esa clase de juicios, escribe que «su sentido del humor [de Borges] [...] seguirá engordando un anecdotario apócrifo que de algún modo será cierto, puesto que se le asignan sucesos que son de auténtica prosapia borgeana [...]» (1999: 31).

Constatamos así que el tema del humor en Borges aparece como transversal al campo por vez primera en esta época. No es baladí que *El humor de Borges*, de René de Costa, fuera publicado por primera vez en España en este mismo año, 1999, y que el homónimo *El humor de Borges*, de Roberto Alifano, fuera publicado tres años atrás, en 1996 (y a pesar de un pleito que Kodama inició contra el libro pero que fue desestimado por una corte argentina). También del último año del siglo XX es la compilación de «borgerías» publicada por Pilar Bravo, que sin embargo es mucho menos conocida que los otros dos ejemplos que ofrecemos. No queremos decir con esto, evidentemente, que el tema del humor en Borges no hubiera sido tratado antes, sino que no constituía un eje que atravesara el campo o al menos no lo interpelara profundamente.

De las dos vertientes que hemos señalado para el tema del humor en la época, la que más nos interesa es, sin duda, la primera, según la que Borges utilizaría el

humor para ridiculizar temas de una profundidad que no le resultaba productiva o como una salida de corte irracional a los problemas clásicos de la filosofía. Por primera vez, este humor no era cifrado por el campo como una forma denostable de superficialidad, sino como una técnica literaria legítima que –lo veremos en el análisis del siguiente periodo– se mezclará con el problema del juego para construir un nuevo problema, un enunciado imposible antes del conglomerado de fuerzas posmoderno, la idea de un alegre y despreocupado juego metafísico que ya no sólo no se cifrará como negativo sino que producirá valor al interior del campo literario. Por ahora, sin embargo, continuemos con el siguiente de los problemas de este periodo.

12.3.6 JUEGO.

Como se puede observar en el diagrama del corpus reducido, el tema del juego guarda cierta homología débil con el del humor. Sin embargo, presenta características que nos permiten diferenciarlos. Mientras que el del humor, como hemos señalado, se asocia tanto a la obra de Borges como a su figura, el del juego va siempre relacionado a la producción textual borgiana. Si nos ceñimos a las referencias al humor que atañen a dicha producción, la homología es más fuerte, pero el tema del juego se da, digamos, menos por sentado que el del humor, y por lo tanto suele ir acompañado de una argumentación que, en la mayoría de los casos, sigue la tesis de que el juego en Borges funciona como un procedimiento encaminado a vaciar de una supuesta profundidad al contenido de las ideas teológicas o filosóficas de su obra. Carlos Cañeque, de hecho, acude con determinación a la idea del juego, de lo lúdico, para negar que en Borges haya tesis filosóficas, e identifica lo lúdico con lo puramente literario: «es siempre lúdico, es siempre irónico. Siempre. Es siempre literario» (Sánchez Dragó 1999: sec. 27:30-27:34). El tema adquiere cierto carácter problemático similar al que se le confería al humor, ya que Cañeque se enfrenta a Kodama y a José María Álvarez en torno a la idea de que Borges utilizara la teología de forma lúdica (cf. 1999: sec. 00:50). El carácter lúdico de la prosa borgiana, por lo tanto, se relaciona con cierto esteticismo que vaciaría los grandes temas del pensamiento, y su problematicidad vendría dada por la relación con esos temas. Sin

embargo, como ya hemos señalado, en un campo muy consolidado el consenso es la regla general, e incluso quienes reivindican esa profundidad borgiana aceptan que su producción tiene un carácter eminentemente lúdico. «[E]l carácter lúdico de la escritura de Borges lo es en tanto en cuanto esconde verdades trascendentes» (Pineda Arteaga 1998: 23). El problema, entonces, se acepta, aunque se reivindique desde una apropiación tímida. Un texto de Vidal Peña incluido en nuestro corpus ampliado ilustra bien este tipo de reivindicación y constituye el único caso en el que hemos considerado que se niega el carácter lúdico de Borges¹¹⁵:

Pero el juego literario con la metafísica no es necesariamente frívolo, aunque pueda serlo. La actitud de Borges (tan cuestionada) no tenía por qué ser la del lúdico cinismo, sin más. Aparte de haber escrito «en directo» (no en forma de ficción) sobre metafísica, también sus ficciones podían aludir *al perpetuo drama de los problemas irresolubles*. (1999: 21 [la cursiva es nuestra]).

Como sea, la línea de fuerza general del periodo es otra. Vargas Llosa asocia –casi identifica– juego y humor, como se puede comprobar en el pasaje citado en el anterior epígrafe. Pujol se refiere a «la geometría mental hecha juego metafísico y sugereancia de belleza» (1999: 23). Paoletti enumera, entre aquellos elementos que perdurarán de Borges, los juegos «con el tiempo y con la realidad» (1999: 30). Landero propone que su erudición se construye sobre un juego análogo a la estructura del relato policial, en la que el autor «encuentra o juega a encontrar el resorte que nos franquea la puerta hacia el tesoro» (1999: 11). Alberto Julián Pérez –que, como pronto veremos, titula el último epígrafe de su artículo «Conclusión para posmodernos»– relaciona de forma directa el carácter lúdico con el hedonismo borgiano, y todo ello con la idea de la lectura creativa: «[f]ue un escritor lúdico, que quizá no disfrutó del placer de vivir, pero que ciertamente gozó al máximo el placer de leer» (1999: 29). Blas Matamoro, por último, desarrolla una teoría personal del juego que, sin embargo, es significativa por el modo en que queda encuadrada en el marco delineado por los problemas de la época. Para Matamoro el juego borgiano es, en cierto modo, también una forma de repulsa a la profundidad metafísica, ya que una

115 Aunque somos conscientes de que se podría considerar que acepta la idea de que en Borges hay un juego, o que aborda una tercera vía, es un caso especial cuya estimación no cambia en nada la tónica general del periodo.

de las funciones que le atribuye es la de permitirle apartar la mirada de la muerte (uno de esos, según el lugar común, *grandes temas* del pensamiento universal), o acercarse a ella sin temor. Además, explicita lo que en otros textos quedaba implícito y habla directamente de su función estética.

El duelo borgiano es puro duelo, pura forma de duelo. Examinado kantianamente, su desinterés adquiere un carácter estético. Si subrayamos su falta de trascendencia, su gratuidad, se asemeja al juego. Más aún: tiene del juego la arbitrariedad de la norma, la posibilidad de alterar la regla del juego. Y, como algo lúdico, se parece a la fiesta, a la fecha que marca la excepción dentro del curso del tiempo. En efecto, el duelo no sólo es excepcional, sino único, porque involucra la muerte, que sólo puede ocurrir una vez en la vida, valga la redundancia. (Matamoro 1999: 71).

Si bien el tema del juego podría considerarse una mutación del de la superficialidad, que ya estudiábamos en los dos periodos anteriores, lo cierto es que la superficialidad, como se puede comprobar en el corpus ampliado, es también un problema por derecho propio en el campo del cambio de siglo. Es, de hecho, de los pocos temas que se pueden considerar problemáticos, ya que hay casi los mismos textos que afirman la superficialidad de Borges como aquellos que la niegan. Se percibe en ese problema, sin embargo, un giro que analizaremos más adelante, en las conclusiones. Valga señalar, para terminar, que el juego, si bien toma algunas características de otros problemas, no aparece como tema hasta este periodo y, de hecho, seguirá existiendo en la última de las épocas que analizaremos.

12.3.7 AGOTAMIENTO.

Nos referimos con «agotamiento» a la presentación explícita de Borges como un tema ya agotado, algo de lo que se habla por el ambiente de homenaje que produce la efeméride, pero del que sin embargo ya se ha dicho todo lo que había para decir. Este agotamiento es típico de la actualización de cuerpos que ya habrían «encontrado su lugar» en campos fuertemente territorializados. A pesar de que el campo literario español de fin de siglo ya hubiera producido una apropiación canónica de Borges (que, como veremos en las conclusiones, oscilará entre el polo autónomo y los heterónomos, pero siempre se mantendrá más cerca del primero), los ejes principales de dicho campo debían ser constantemente actualizados en ese murmullo

impersonal que ya hemos señalado, ese indirecto libre al que Deleuze también llamaría «cuarta persona del singular» (cf. Deleuze 1989: 151). Decir lo que ya se sabe para que no se olvide (es decir, para mantener ligadas las relaciones de fuerzas que permiten decirlo) sería, precisamente, una de las formas de producción de enunciados del dispositivo campo, una de sus tareas de conservación y rectificación.

Nos referiremos, entonces, brevemente a este tema. El tópico del agotamiento toma casi siempre la forma de un excursus, inicial o final, muchas veces una suerte de demanda anticipada de perdón por abusar del tiempo del lector o del oyente por parte de quien de algún modo intuye que es la máquina abstracta del campo la que habla en su voz, de que sólo repite lo consabido. Todo el primer párrafo del artículo de Vargas Llosa constituye un buen ejemplo del agotamiento al que nos referimos, especialmente notorio el año del centenario:

Francia ha celebrado el centenario de Borges (1899-1999) por todo lo alto: números monográficos de revistas y suplementos literarios, lluvia de artículos, reediciones de sus libros, y, suprema gloria para un escritor, su ingreso a la *Pléiade*, la Biblioteca de los inmortales, con dos compactos volúmenes y un Álbum especial con imágenes de toda su biografía. En la Academia de Bellas Artes, transformada en laberinto, una vasta exposición preparada por María Kodama y la Fundación Borges documenta cada paso que dio desde su nacimiento hasta su muerte, los libros que leyó y los que escribió, los viajes que hizo y las infinitas condecoraciones y diplomas que le infligieron. (1999).

Savater inicia su artículo sobre Borges y la filosofía de modo similar: «Desde hace unos años se multiplican los artículos, ensayos y tesis atareados en elucidar las relaciones entre la obra de Borges y la filosofía [...]» (1999: 4). Luis Landero ejecuta una operación similar, aunque la adorna con cierta malicia:

Parece que hay unanimidad al respecto: siempre nos gustó Borges, y de él puede decirse lo mismo que él declara de los libros clásicos, que no son necesariamente los mejores sino más bien aquellos que las generaciones han decidido tomar por ejemplares e insondables, de modo que (más por inercia y superstición que por convicción y criterio) acaban por leerse «con previo fervor y con misteriosa lealtad». (1999: 11)

Pedro Sorela arranca su texto con una cita del propio Borges que, en un prólogo a *Retorno a Don Quijote*, de Gerchunoff, lamenta la «triste y glacial» inmortalidad de las efemérides, las estatuas y los diccionarios. Más adelante en la misma página

afirma que «más o menos todo Borges figura ya en algún sitio» (1999: 51). En cuanto a Paoletti, terminará su larga semblanza con un juego *à la* «25 de agosto, 1983», es decir haciendo una suerte de enumeración anticipada del futuro que le imagina a Borges. En Domingo Luis Hernández este agotamiento aparece, pero lo hemos considerado una tercera vía porque lo hace en la voz del propio Borges; el autor del artículo ensaya un breve recorrido por las ideas de Borges sobre la posteridad (cf. 1998: 82). En último lugar, en Conte sí está presente el tema en una variante que encontramos en otros autores del corpus ampliado: la del agotamiento hermenéutico; no ya agotamiento de Borges, sino de las lecturas que se han hecho de su obra. Tras señalar el giro biográfico que, según él, está sufriendo la crítica borgiana, escribe:

Bien es verdad que estas oscilaciones críticas son ya habituales en la historia literaria y que a las sucesivas alternancias entre crítica formalista y de contenidos, entre lo social y lo marxista, lo psicoanalítico o estructuralista, de lo biográfico a lo deconstruccionista, son el pan de cada día, el multiculturalismo ha quebrantado de poderosa manera las grandes fortalezas formalistas anteriores. (1999: 15)

Hemos escrito *según él* porque, a nuestro entender, el giro que Conte señala no es sino otro síntoma del agotamiento que llevaría desbordar la obra canónica de un autor para profundizar en sus inéditos, sus borradores, sus anécdotas, sus declaraciones, en fin, de todo aquello que pueda pasar a engrosar esa obra no escrita o, mejor dicho, (no) obra (no) escrita, *id est*, cualquier cosa susceptible de entrar en una relación dialógica con el canon fundamental de la producción borgiana¹¹⁶.

A pesar de que el agotamiento posee características propias que ya hemos señalado, lo consideraremos una continuación de los *topos* del porvenir (época 1) y de la consagración (época 2). En este sentido, el agotamiento aparece como el *non plus ultra* del ascenso a la fama, el extremo en el que a un objeto autor sólo pueden sucederle dos cosas: que se anquilese o que ceda para entrar en un nuevo devenir de reapropiaciones. Como sea, resulta esencial evitar el dinamismo mental que nos llevaría a considerar que existe una relación de necesidad entre los tres problemas o seudoproblemas sobre los que hemos trazado una estela. En el cuarto momento de nuestro estudio, como veremos pronto, este problema ni siquiera existe; como todo

116 Remitimos de nuevo a la obra de Arfuch que hemos referido en la nota al pie número 92.

enunciado es, por naturaleza, contingente, ya que sólo puede darse en un estado de campo concreto con una distribución particular de las fuerzas al nivel del poder.

12.3.8 CORAJE.

El último tema de este periodo es, quizá, el más interesante, ya que muestra cómo las referencias al Borges político pueden quedar veladas por silencios elocuentes. Es el *topos* del coraje, según el que Borges siempre se habría mantenido fiel a sí mismo. Este tema se encarna en dos formas: la autonomía económica de Borges y su independencia política. Corresponden, respectivamente, a su austero modo de vida y a un hecho clave: la supuesta llamada desde Estocolmo que habría advertido a Borges de que, en caso de que fuera a admitir una medalla o un doctorado *honoris causa* (las versiones difieren en este punto) de manos de Pinochet, el Nobel nunca le sería otorgado. Según esta mitografía, Borges habría respondido que son sólo dos las cosas a las que un hombre no puede rebajarse: sobornar o ser sobornado (cf. Sánchez Dragó 1999: sec. 23:05-24:25 (narrado por María Kodama)). Y después habría acudido a Chile a recoger su distinción.

A pesar de que este tema no ofrezca un carácter problemático si nos atenemos a los datos recabados, lo cierto es que en este caso hay silencios que suponen un posicionamiento. Carlos Cañeque, por ejemplo, no acepta intervenir en el debate sobre el coraje borgiano. En la mesa redonda el tema aparece en sus dos vertientes, tanto la ética como la –lateralmente– política, y en ambos casos Cañeque –que en términos generales es quien más interviene en el debate– es el único que guarda silencio. Considerar que esto es un posicionamiento tensaría nuestro modelo hasta límites insoportables, así que hemos optado por tomarlo como lo que, de hecho, es: una ausencia de referencia explícita. Sin embargo, entendemos que no es casual que la evaluación de las líneas de fuerza del periodo haya arrojado precisamente este problema para nuestro corpus reducido. A pesar de que en dicho corpus el problema tenga sólo cuatro respuestas sobre trece intervenciones, basta una ojeada para constatar una evidente regularidad: aquellos autores que toman una tercera vía en cuanto al problema político y –mayoritariamente– se posicionan en los temas del humor, el juego, el lenguaje y el agotamiento no se refieren a este tema. Por contra,

la mayor densidad la encontramos en aquellos que sí abordan el problema del Borges político pero no se posicionan en el resto (Matamoro e Iglesias), así como en Paoletti, el único que señala el derechismo de Borges.

Podemos comenzar por este último. Paoletti afirma de Borges que «perdurará el ejemplo de su coraje para vencer dificultades y para ser fiel a aquello en lo que creía» (1999: 31), pero lo hace en un segundo grado, en el pasaje al que ya nos hemos referido en el que compone su especulación sobre el futuro de la figura de Borges. Así, no podemos afirmar que Paoletti reivindique el coraje de Borges, y de hecho escribe que «[a] la distancia se lo verá como él quería que se lo viese» (1999: 31). Además, tampoco podemos olvidar el pasaje ya citado en el que Paoletti ponía en entredicho la imagen que Borges y Bioy se habrían formado como intelectuales autónomos que resisten heroicamente ante el peronismo.

El reparto hubiese sido perfecto si, además, Perón pudiese representar la dictadura y Borges la democracia. Pero hete aquí que Perón ha ganado la presidencia legalmente y que será reelegido por mayoría abrumadora. (Paoletti 1999: 21).

En cuanto a Blas Matamoro, de nuevo desarrolla una tercera vía a partir de una teoría personal del coraje en Borges. En el último párrafo de su artículo escribe:

Los individuos son soldados prestos a matar al enemigo, no socios de una tarea pacífica común. En ocasiones, Borges pidió un Estado mínimo, en vías de extinción, para que el individuo tuviera más ancho campo donde hacer jugar su libertad. Pero ese individuo se halló, sin Estado ni ley, ante otro que venía a desafiarlo, alegre y caballeresco, a un duelo a muerte. (1999: 76).

En los otros dos casos en que el problema aparece, el coraje de Borges es claramente reivindicado. Casi tendríamos que reproducir en su totalidad el artículo de González Iglesias, titulado «Un emblema moral», y que está dedicado por entero a este problema. Tal vez la sentencia más representativa sea la que sigue: «No conoció la servidumbre del espacio, ni la del tiempo, y menos aún la de la actualidad literaria, que resulta la más penosa, por ser tan menor» (González Iglesias 1999: 8). Domingo Luis Hernández, por último, equipara a Borges con Dahlmann en un gesto típico y termina de este modo su artículo: «Borges eligió el arrojo sin arrogancia, y sobre

ese filo compuso sus páginas: formas de un laberinto que el tiempo escrutará muchos años» (1998: 84).

Dado que la importancia de este problema, como venimos viendo, surge al ponerlo en relación con los demás del periodo, pasemos directamente a las conclusiones generales.

12.3.9 CONCLUSIONES.

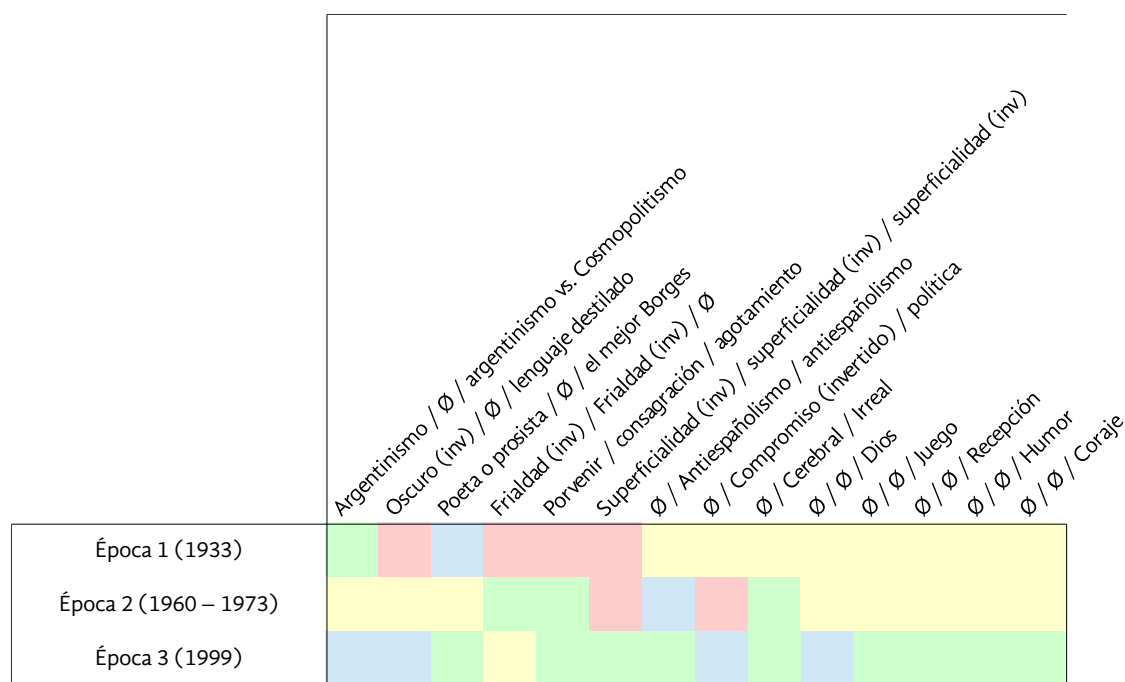


Ilustración 17: Resumen de las épocas 1, 2 y 3.

En la Ilustración 17 tenemos una representación resumida de todos los problemas de la época, tanto los del corpus reducido como los del ampliado. Debemos seguir en este punto una doble metodología: para el corpus reducido trabajaremos sobre las regularidades y sobre todo lo que venimos apuntando. Para el corpus ampliado consideraremos datos de orden más general, como la cantidad de síes, noes, o respuestas inclasificables de cada problema y los resultados que arroja el programa que hemos diseñado para hacer comparaciones en grandes cantidades.

Podemos comenzar por esto último. Los resultados de ejecutar el programa sobre el corpus ampliado son los siguientes: una entropía del 37%, una entropía sin ceros del 96% y una conflictividad del 1%. Observamos, por lo tanto, un bajo nivel de entropía, lo que evidenciaría un conjunto de problemas bien definidos típico de un escenario como el de la primera época, es decir un número de una revista en el que los participantes dialogaban entre sí, y por lo tanto los problemas iban hallando eco de un participante al siguiente. Sin embargo, en este caso la cifra se debe a la enorme cantidad de problemas no abordados: si nadie habla de nada, es evidente que la coincidencia será total. Así, el segundo dato, referente a la entropía restante una vez eliminamos todos los ceros del corpus ampliado, resulta revelador, ya que arroja un nivel de, digamos, caos, enorme, del 96%. Comoquiera que podemos achacar esta dispersión a varios factores (la forma de recabar los datos, la variabilidad en los formatos y la proliferación textual del periodo, por ejemplo) nos interesa más el grado de conflictividad, que ignora de por sí todos los ceros y las respuestas de tercera vía y sólo compara los *síes* y los *noes*. En este caso la conflictividad es del 1%, muy inferior a la del resto de periodos, como ya se podía intuir a simple vista¹¹⁷.

Una vez componemos nuestro corpus reducido, los niveles de entropía se ajustan a lo esperable y a lo observado en otros periodos (68% y 74% respectivamente), pero el grado de conflictividad se mantiene en un bajísimo 3%. Queda demostrada, entonces, la afirmación hasta ahora provisional según la que en este periodo el encuentro entre Borges y el campo literario español era es muy poco problemático. Ya hemos desarrollado los motivos que hacen que esto sea así.

Pasemos ahora a referirnos someramente a los problemas que quedaron fuera del corpus reducido. El primero es el del argentinismo, que resurge tras haber desaparecido en la segunda época. Si en los años treinta este problema aparecía ligado a un autor que se asociaba a la literatura de corte criollista, en el cambio de siglo el problema se refiere más bien al Borges «purgado de toda nacionalidad» de Sarlo. Hallamos, entonces, una leve polémica en torno al argentinismo de Borges, esta vez contrapuesto a su supuesta universalidad, que sintomáticamente se salda

117 En las conclusiones generales de la geoproblemática haremos un análisis comparativo de los datos de las cuatro épocas.

con una inclinación mayoritaria hacia posiciones de tercera vía, seguida muy de cerca por quienes consideran que Borges es más universal que argentino, que doblan a los que opinan lo contrario. El proceso de cribado que despojaría a Borges de cualquier filiación nacional, por lo tanto, ya estaría muy avanzado en el campo español del centenario.

Otro problema que ya hemos señalado brevemente es el de la superficialidad, que continúa en este periodo. Es el problema más persistente, ya que apenas se modula desde que lo encontramos por vez primera en el treinta y tres. Podríamos transformarlo en una pregunta: ¿es Borges un filósofo? Como se puede comprobar, el problema sí ha sufrido cierta mutación, ya que en el primer periodo dimos con la más explícita: ¿hay profundidad metafísica en Borges?, pero con todo es el problema que menos varía. En este caso es más reseñable el cambio en las respuestas, que ahora tienden mayoritariamente hacia la idea de que sí hay una filosofía en Borges, empatadas con las respuestas de tercera vía. Así, el ambiente de *homenaje*, unido al éxito mundial de Borges, impone de nuevo su tendencia al elogio, e incluso quienes nieguen que hay filosofía en Borges lo harán siempre con matices. Un ejemplo:

En Sartre, la literatura es el pretexto, el ropaje para cubrir la expresión pública de ciertas tesis filosóficas. En Borges, a la inversa: el pretexto es la filosofía. En este sentido, tiene plena razón y no es juego de falsa modestia, cuando insiste en que ni hace filosofía ni construye ideas filosóficas. Lo suyo es la creación de estructuras narrativas a partir de ideas filosóficas. Que es muy distinto. (Nuño 1999: 27).

Si seguimos por orden de aparición, el siguiente tema del periodo es el de la irrealidad. Según esta idea, que prolonga una del periodo anterior –la del Borges cerebral– y que, como ya indicáramos, viene a apuntalar la imagen que Premat describiera como la del «ciego célebre», Borges habría vivido en un mundo de símbolos, y esto se vería reflejado en su obra. En un artículo publicado por Tabucchi en diciembre del 99 este tema aparece en los primeros párrafos. Según él, Borges pertenecería

a esa categoría de escritores y poetas que entre un objeto y la idea de un objeto prefieren cantar a esta última. En resumidas cuentas, no a lo real, sino a su conceptualización o a su quintaesencia. (1999).

Podemos comprobar que existe una modulación respecto del periodo anterior, la que separa lo cerebral de lo irreal. Mientras que en la década del sesenta la inteligencia de Borges aparecía como un rasgo de malicia, dibujando la imagen de un genio ligeramente pícaro y malvado, el hecho de que Borges ya no viva permite que en el 99 sea imaginado como un gran ausente, apartado del mundo y, así, inmortalizado. Como hemos señalado en nuestro marco teórico, éste es uno de los efectos de la desaparición física: en cierto modo, Borges deja de ser percibido como depositario de capital, como objeto cuya voluntad puede intervenir en el campo, como productor de enunciados que puede responder a sus contrincantes, y por lo tanto confrontar con él pierde gran parte de su sentido si no es para confrontar con aquellos que se lo han apropiado, es decir para posicionarse frente a la zona del campo en la que Borges aparece. En el epígrafe 3 comprobaremos que esta imagen prevalece en los textos del campo español que presentan a Borges como personaje.

Podemos seguir el consejo de Foucault y buscar nuestro archivo cerca de los centros de poder. En ese sentido, el retrato de Borges que se exhibe en la Biblioteca Nacional de España es extremadamente representativo de esta imagen de autor. Según la descripción de la propia web de la Biblioteca:

Escritor sentado, detrás de una mesa de despacho, con una mano sobre la otra y la mirada al infinito. En primer término una bola del mundo, un reloj de arena, varios libros cerrados, otro abierto y hojas en blanco. Sobre la figura del retratado una rosa, una constelación y la representación de un laberinto. A la izquierda cortinaje rojo, recogido que nos conduce a un fondo abierto. («J. Luis Borges» s. f.).

Este cuadro, que según la propia web de la Biblioteca habría sido pintado en 1999 y colgado en el 2000, acuña buena parte del universo simbólico de Borges.



Ilustración 18: Retrato de Borges en la Biblioteca Nacional de España.

El único de los símbolos que resulta sorprendente en alguna medida es la rosa, que reenvía al relato «La rosa de Paracelso», a «la inmarcesible rosa que no canto» (1998: 25), «The unending rose» (2010: 130) (o, más en general, al volumen *La rosa profunda*), a «esa flor silenciosa, la postrera / rosa que Milton acercó a su cara» (2004: 269) o al parentesco de Borges con Juan Manuel de Rosas. Para el visitante español de la Biblioteca, en cualquier caso, la rosa remite a la flor alquímica de Paracelso o a la inmortal de Milton, ya que está ubicada sobre la bóveda celeste, amén de pintada en un rosa claro que evita las reminiscencias pasionales de la flor. Al mismo tiempo, el cáliz tiene la forma de un laberinto, estableciendo una conexión entre la flor «natural» y la rosa simbólica, que se refleja en el esquema del laberinto (también circular) que encontramos justo encima a la derecha. Borges, por su parte, se halla en una pose de meditación que, si bien sugiere la idea de alguien perdido en sus pensamientos (reforzada por la nube que parece brotar de su sien como un bocadillo de pensamiento de un cómic), no tendría demasiado sentido en un ciego

que, por definición, no necesita mirar a ninguna parte para perder la mirada. Del resto de objetos del cuadro hay poco que decir, por su simbología evidente, pero cabe señalar el globo terráqueo, que remite a una geografía imaginaria, a una posición que no coincide con el eje norte-sur o, en cualquier caso, a una parte del mundo que nos declaramos incapaces de identificar. Este *orbis tertius* subrayaría la idea de un Borges perdido en mundos irreales, y además –incluso si el globo remitiera a nuestra geografía real– es la cifra de un autor que ya ha sido mundializado, un autor cosmopolita que no está anclado en una zona determinada del mundo.

El siguiente tema en cantidad de participantes es del Borges creyente, agnóstico o ateo. Este tema se puede considerar una variación del de la profundidad metafísica, y no reviste mayor interés. La postura mayoritaria del periodo coincide con la que propone Enterría en el último capítulo de su libro: «Borges y Dios, una confrontación memorable» (cf. García de Enterría 1999: 127), según la que Borges sería un agnóstico interesado en la espiritualidad. Sucede algo similar con la discusión sobre el mejor Borges, un debate en torno al carácter canónico de los relatos incluidos en «El Aleph» y «Ficciones». Si bien la postura mayoritaria es aquella que defiende que el *gran Borges* se da en esos dos tomos, es decir, en la década del cuarenta, existe una leve oposición que defiende la poesía de Borges, sus relatos de madurez o que, simplemente, menciona el tema sin tomar posición.

De mayor interés resulta el tema de la recepción, que se referiría a aquellos textos que hacen hincapié en la idea de que Borges propone una forma creativa de lectura, en la que la capacidad productiva se desplaza del autor al receptor. Magdalena Cámpora, en un excelente artículo en el que indaga los motivos por los que Barthes evitaba conscientemente referirse a Borges, establece varias líneas comunes con el francés, y se pregunta: «cómo no ver, en ese lector que de consumidor inerte pasa a productor de texto, un émulo de Menard» (Cámpora 2013: 54). La remisión, en efecto, es casi inevitable. Jauss, por ejemplo, en una charla de 1987 titulada «La teoría de la recepción. Mirada retrospectiva a su prehistoria no reconocida», incluye a Borges entre sus precursores, haciendo también hincapié en «Pierre Menard» (cf. Becker 1990: 151). Entre nuestras cuatro fotografías fijas del campo español encontramos que hasta llegar a ésta –y aun en 1999 sólo de forma tímida– se comienza a hacer hincapié en la importancia que en la obra de Borges tiene el

lector. Como pronto analizaremos (en la introducción del cuarto periodo), esta reivindicación de la concepción borgiana de la recepción será esencial para una lectura posmoderna de Borges, y en el año 2011 ya se habrá separado en problemas como el de la apropiación, la reescritura o el plagio.

El último de los temas que quedaron fuera de nuestro corpus ampliado es el del antiespañolismo. Es uno de los pocos ejes que podemos considerar problemáticos en este periodo, ya que quedó zanjado para siempre a través de una breve polémica que tuvo lugar entre Francisco Umbral y Arturo Pérez-Reverte. Dicha polémica comenzó con unas declaraciones de Reverte en la feria del libro de Buenos Aires en las que, según el diario chileno *Las Últimas Noticias* y el argentino *Página/12*, habría afirmado que Borges era un «concheto gilipollas» en lo que atañe a su relación con el castellano (cf. *Las últimas noticias* 1999: 39; cf. Bembibre 1999: 27). Las declaraciones fueron inmediatamente recibidas en forma metonímica, y se entendió que cuando Reverte hablaba de la relación de Borges con el castellano en realidad estaba hablando de su relación con España. El propio Reverte contribuyó a esta idea al afirmar: «Cuando yo hablo de la España del capitán Alatraste, hablo de la España abyecta y de la maravillosa. Con Borges debería suceder lo mismo» (Bembibre 1999: 27). Esto sucedía en abril de 1999. El ocho de mayo de ese mismo año Francisco Umbral escribiría un artículo titulado «Borges ¿Y gilipollas?» [sic] en la publicación generalista *Tiempo*. En él, Umbral criticaba duramente a Pérez-Reverte, pero reconocía que «efectivamente, [Borges] valoraba en poco la literatura española y a los españoles en general» («Enfrentamiento entre los escritores Francisco Umbral y Arturo Pérez Reverte a raíz de unas descalificaciones de Borges» 1999). Al día siguiente, Reverte, en *El Cultural* (que, recordemos, aún pertenecía a *La Razón*), respondería con un texto no menos agresivo, titulado «Sobre Borges y sobre gilipollas», en el que el escritor murciano ya reconocía como válida la lectura según la que su crítica se centraba en el antiespañolismo de Borges. Así, se refería al «hecho de que hasta que le fue concedido el premio Cervantes [Borges] no tuviera una sola palabra amable para lo español» (Pérez-Reverte 2000).

De la polémica entre Reverte y Umbral destacan dos elementos. El primero, que ya no encontraremos el problema en el futuro. Umbral nunca contrarreplicó a Reverte, con lo que su artículo quedó como una suerte de canto de cisne de quienes

atacaban a Borges por su antiespañolismo, un último agravio tras el cual el argentino podía ser, por fin, perdonado e incluido entre los grandes clásicos de nuestra era¹¹⁸. El propio Reverte, de hecho, insiste en todas sus intervenciones en separar al Borges autor, del que dice que es «inmenso y enorme» (Pérez-Reverte 2000), y a la persona, que es sobre quien vierte sus críticas.

El segundo de los aspectos que nos interesa de esta polémica nos permite a un tiempo zanjar el tema del antiespañolismo y pasar a la conclusión principal del análisis del periodo: el desplazamiento y consolidación de Borges al polo autónomo del campo. En ambos artículos de la polémica, de hecho, el antiespañolismo se trenza de forma directa con la autonomía, sin que este vínculo sea problematizado; aparece, por lo tanto, como una asociación natural. En los párrafos segundo y tercero de su texto, Pérez-Reverte gira suavemente del campo argentino al español, y es justo después cuando aparece la pureza literaria como valor a discutir. Reproducimos de forma íntegra esos párrafos:

En Argentina, donde las declaraciones fueron por lo general recogidas en su contexto, y donde además todo el mundo conoce a Borges perfectamente, casi nadie se rasgó las vestiduras. A Borges ya lo habían llamado otras cosas peores, y lo que hubo fue cierta polémica, unos a favor, y otros en contra; pero sin conmociones y sin ruido excesivo. Hubo quien dijo que el gilipollas era yo, y también quien sostuvo que por fin alguien se atrevía a decir en voz alta lo que muchos argentinos piensan al respecto. Incluso alguien llegó a escribir que lo mío podía considerarse una boutade borgiana que el propio Borges podía haber suscrito; y que donde las dan, las toman. Nada de particular, ninguna crisis. Todos entendieron que mi comentario no pretendía restar un ápice a la talla literaria del viejo genial y malvado. Al fin y al cabo, sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando.

En España, sin embargo -aquí todos somos más borgianos que Borges y más faulknerianos que Faulkner-, la cosa fue diferente. Mi paisano Jaime Campmany me dio un cariñoso y paternal tirón de orejas. Otros, los autoerigidos en guardianes de la memoria borgiana -cosa que uno jamás sospecharía cuando lee lo que escriben- pusieron el grito en el cielo. Luis Antonio de Villena, por ejemplo, escritor imprescindible, en pleno soponcio emocional, le pidió prestado el frasco de las sales al no menos imprescindible Vicente Molina Foix. Y Francisco Umbral, guardián de todos los centenos sembrados por los grandes de la literatura -preferiblemente muertos, que se dejan plagiar sin decir ni pío- me hizo el honor de dedicarme una doble página de revista, aprovechando la coyuntura para hablar de su autor favorito, que es él mismo. El planteamiento era previsible: Pérez-Reverte ataca a Borges. Borges y nosotros estamos en el mismo nivel, Maribel. Luego Pérez-Reverte nos ataca a nosotros. A las perlas del estilo, a los artífices de la prosa pura y exquisita. A los herederos de Valle, Borges, Ramón y Proust. A nosotros, que nos queremos tanto. (Pérez-Reverte 2000).

118 En el epígrafe 15 estudiaremos cómo, sin embargo, el *enunciado* subyacente sí reaparecerá más adelante en la polémica que mantendrán Juan Bonilla y Juan Francisco Ferré.

Más allá del tono irónico queda una idea: la disputa subyacente entre la «prosa pura y exquisita» y el polo heterónimo del campo, en el que se ubicaría Pérez-Reverte. El debate, de hecho, estaba también presente en el artículo de Umbral, cuyo último párrafo decía así:

En una época de pasión por la escritura, de gran vigencia de la literaturidad (los asuntos los cuenta mejor el cine, y hasta la tele), el escritor de acción y asunto se queda para los best sellers, y un best seller no es más que un tumor canceroso que le sale a la literatura. («Enfrentamiento entre los escritores Francisco Umbral y Arturo Pérez Reverte a raíz de unas descalificaciones de Borges» 1999).

Este problema, sin embargo, está por lo demás ausente de los enunciados que sobre Borges encontramos en el campo literario español del centenario. Sí hallamos, en nuestro corpus ampliado, el tema de la pureza o de la autonomía, pero es, de hecho, uno de los menos problemáticos. Sólo lo abordan diez autores de los cincuenta y dos que hemos estudiado (~20%), y de estos diez ocho se limitan a afirmar la autonomía de Borges. Tema problemático en el campo, entonces, e inocuo en Borges, su conflictividad se desactiva al entrar en contacto con la obra del argentino, donde el problema brilla por su ausencia. Es sintomático, sin embargo, que aparezca como tema, y que la postura mayoritaria pase por considerar a Borges en el polo autónomo. Podemos considerar al Savater entrevistado por Cañeque como un representante de esta idea.

–*Nada más lejano de lo doctrinario que Borges.*

–Desde luego, porque la buena literatura no puede ser un instrumento de propaganda ideológica, no puede estancarse en las simplificaciones del *énfasis*, en la «mentira parcial». Recuerda que Borges admiraba y hasta profesaba casi todas las doctrinas sociológicas de Wells, pero deploraba que éste las insertara en sus narraciones. En Borges, todos sus secretos están en la literatura porque de ella obtiene todo lo que le arrebató y le fascina. Borges está realmente poseído por la literatura, sus secretos de otro orden son todos irrelevantes o menores comparados con sus secretos literarios. Además, supo que su destino sería literario antes de haber escrito una sola línea. (1995: 346-47).

La autonomía borgiana se cifraría en la ausencia de la política en sus textos, y no necesariamente en su vida. Esto nos daría un motivo adicional por el que lo político aparecerá en el periodo casi siempre, pero sin que Borges sea ubicado a un lado u otro del tablero. Además, si observamos el corpus reducido (cuyo orden,

recordémoslo, ha sido producido por el análisis de los datos a través del programa anexo), tenemos que casi todos los autores podrían ser adscritos al polo autónomo, con cierta predominancia del polo derecho en los primeros autores de la lista y del izquierdo en los últimos, aquellos que, significativamente, *no tratan* el problema de la política en Borges.

Observamos cómo Borges ya aparece *capturado*, en el cambio de siglo, por el polo autónomo, que en cualquier caso era predominante en la cultura literaria post Transición, un momento en el que resultaba preferible no remover lo que, según la famosa frase pronunciada por Franco a finales de 1969, había quedado «ata-do bien atado». Constatamos también la baja problematicidad producida por el encuentro del campo literario y el *cuervo* Borges, así como su enorme importancia, en ese movimiento prototípico de campos consolidados en el que todos hablan y nadie dice nada. El silencio en el polo social y la referencia breve en el polo autónomo (casi) siempre que se toca el problema del Borges más político es significativo de un *statu quo* poderosamente territorializado, de grandes bloques de fuerzas que mantenían el campo cohesionado y en tensión.

Podemos volver desde aquí al problema de la autenticidad en Borges. Si bien hemos señalado cómo el de la pureza queda confinado al ámbito de su obra, la estrategia del coraje funcionaría como trasunto al nivel de la figura, como modo de producción del objeto Borges en el que lo político se desplaza a lo ético y, así, queda anulado al mismo tiempo que se torna consistente con la exégesis hegemónica de la obra borgiana. En este sentido resulta paradigmático un texto que Roberto Bolaño publicó en el suplemento del diario chileno *El Metropolitano* el 22 de agosto de 1999, titulado «El bibliotecario valiente», y que fue reeditado en la colección *Entre paréntesis*, publicada por Anagrama en 2004. La columna, que escamotea de forma sintomática el nombre de Borges, hace una breve semblanza de su vida en la que la política brilla por su ausencia. En un momento dado, Bolaño escribe que «[e]se no poder evitar un comentario, su permanente disposición para el diálogo, siempre lo perdió ante los imbéciles» (Bolaño 2006b: 291), desplegando de forma implícita una estrategia que veremos repetida durante el periodo (y hasta hoy), y que consiste en quitar hierro o atención de las declaraciones más polémicas de

Borges afirmando que deben entenderse como *boutades* o provocaciones de un ex-vanguardista. Bolaño termina su artículo así:

Y nos da clases de literatura que nadie escucha. Y lecciones de humor que todos creen comprender y que nadie entiende. En los últimos días de su vida pidió perdón y confesó que le gustaba viajar. Admiraba el valor y la inteligencia. (Bolaño 2006b: 291).

Desaparecidas la persona y el nombre propio, parece decirnos Bolaño, quedan el valor y la inteligencia, atribuibles a Borges a través del título de la columna. Pidió perdón en sus últimos días, nos dice, y así lo perdonamos y rescatamos lo memorable: su literatura. Esta posición bolañesca es consistente con la identificación de Borges con Dahlmann que ya hemos señalado en el artículo de Domingo Luis Hernández, y que Bolaño también practica. Lo hace en dos ocasiones. En primer lugar, en el último capítulo de *La literatura nazi en América*, a través del personaje de Martín García, del que Bolaño nos cuenta que «lo mataron, pero esa historia no tiene nada que ver con esta historia» (Bolaño 2010: 192). En efecto, la historia se cuenta en otra parte, concretamente en *Estrella distante*, donde el personaje pasa a llamarse Diego Soto y se convierte en un homenaje más o menos velado a Borges. Aunque no es pertinente que desgranemos aquí la analogía en toda su complejidad, referiremos que Diego Soto es compañero de otro hombre, Juan Stein, cifra del *boom* y de parte de las vanguardias latinoamericanas; un personaje que termina por arrojar más sombras que luces. El compromiso de Juan Stein con la izquierda latinoamericana es férreo, y el protagonista, *alter ego* de Bolaño, lo admirará profundamente hasta que sepa que tal vez estuvo involucrado en el asesinato de Roque Dalton. O tal vez no, porque otra versión de la historia nos cuenta que Stein terminó sus días arreglando «motores, de tractores, de cosechadoras, de pozos, de lo que fuera» (2011: 72). De Soto, Bolaño escribe que sus enemigos supieron perdonarle todo salvo dos cosas: «[s]u indiferencia y su inteligencia» (2011: 75). Como Borges, Soto es medio europeo y termina por morir en un país de habla francesa: lo que en la vida de Borges fue Argentina, en la de Soto es Chile; lo que en Borges fue Ginebra, en Soto es Perpiñán. La identificación, como se ve, dista de ser absoluta. Antes que Borges, Soto es *un* Borges, uno que Bolaño quiso escribir y en el que cabía mucho

más que un *alter ego* del argentino. Su muerte, sin embargo, es simbólica por las similitudes que guarda con la de Dahlmann:

Soto, no se sabe cómo, tal vez atraído por las voces, llega a una sala apartada. Allí descubre a tres jóvenes neonazis y un bulto en el suelo. Los jóvenes patean el bulto con aplicación. Soto se queda detenido en el umbral hasta que descubre que el bulto se mueve, que de entre los harapos sale una mano, un brazo increíblemente sucio. La vagabunda, pues es una mujer, grita no me peguen más. El grito no lo escucha absolutamente nadie, sólo el escritor chileno. Tal vez a Soto se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha hallado su destino. [...] deja caer en el umbral su bolso de viaje, los libros, y avanza hacia los jóvenes. Antes de trabarse en combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen. (2011: 80).

Así, Bolaño le regala a Borges el final de Dahlmann. Si aceptamos la identificación de Borges con Soto en lo que ésta tiene de cierta, damos con un escritor latinoamericano inteligentísimo, ignorado por todos y que sin embargo siempre supo que podía fracasar, modesto, vagamente izquierdista en su juventud (recordemos *Los ritmos rojos* de Borges y su apoyo a Yrigoyen) pero apolítico más adelante, dedicado a escribir y, nos dice Bolaño, «feliz» (Bolaño 2011: 78). También sabemos que Soto no se aburguesó en Europa, «sino que siempre había sido así» (2011: 77). Cuando se enfrenta a la muerte, sin embargo, Soto/Borges sale a dar la batalla; encuentra, podemos aventurar, su «destino sudamericano» (Borges 2004: 245). Y eso en la obra de Bolaño, se identifica con la auténtica literatura. «Tener el valor», escribe el chileno, «sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura» (Bolaño 2006a: 90)).

No pretendemos con esto agotar la lectura bolañesca de Borges (no nos hemos referido, por ejemplo, a *El gaucho insufrible*), sino más bien recortarla por la línea de puntos que nos permite delimitar la medida en que es un símbolo de la lectura generalizada en el periodo. Así, el tema de la irrealidad pasa a trenzarse con los del coraje, la política o el cosmopolitismo en una figura sólida, una figura que se construye y se reafirma en cada enunciado que la actualiza en el campo literario español. Esta figura, además, no encuentra oposición¹¹⁹. Como podemos observar en el corpus resumido, no hay crítica política de Borges en el cambio de siglo desde la

119 Al menos en prensa. En la siguiente sección veremos que sí lo hace en textos que pueden enmarcarse dentro del rubro de lo literario.

izquierda ya que, de hecho, *no hay izquierda* en lo que a Borges se refiere, sino una sola posición, geológicamente cohesionada, que empieza y termina en el polo autónomo del campo literario. Podemos resumir así esta imagen: lúdico, ético, orfebre del lenguaje, valiente al tiempo que apolítico, comprometido con el único compromiso que cabe en él (el literario), humorístico, irreal (al fin, vivir fuera del mundo consiste también vivir fuera del polo heterónimo, en tanto éste se constituye por homología con el eje izquierda / derecha), cosmopolita, profundo, agnóstico, puro.

12.4 CUARTO MOMENTO: *EL HACEDOR (DE BORGES)*. REMAKE.

12.4.1 INTRODUCCIÓN: BORGES ¿POSMODERNO?

La pregunta cuenta ya con un largo recorrido y parece que viniera a justificar la afirmación deleuziana según la que los problemas, antes que resolverse, se disuelven: ¿fue Borges un posmoderno *avant la lettre*? El dilema, una vez más, carece de solución, pero si esta vez vale la pena que lo subrayemos es porque, en cierto modo, aún nos apela, por más que hace veinte años Robin Lefere ya lo planteara en términos de agotamiento (cf. Lefere 2000: 211). Y en cierto modo tenía razón, porque a día de hoy el problema sólo se reactiva como un débil eco, no tiene plena vigencia, actúa como si sobre él ya se hubiera dicho todo lo que había que decir. Como sea, nuestra labor no consistirá en tomar partido por una u otra postura de las que, como veremos a continuación, existen, ni en proponer una nueva, sino en cartografiar el debate de modo que podamos ponerlo en relación con los textos que analizaremos en esta cuarta etapa. Además, utilizaremos este análisis para definir lo que hemos llamado el «uso posmoderno» en el epígrafe 13.1.

Las posturas posibles ante este problema quedan bien resumidas en una serie de cuatro artículos. El primero es de Jaime Alazraki, que plantea una salida al debate según la que ambas partes tendrían algo de razón: Borges sería un posmoderno si tomamos la posmodernidad como una forma de *hipermodernidad*, y dejaría de serlo si la tomamos como *antimodernidad*. El artículo es de 1988. El segundo es de Alfonso de Toro, data del año 1995, y se posiciona radicalmente a favor de la idea de que Borges es un autor posmoderno. El tercero, de Cristina Piña, es de 1999

e introduce una paráfrasis: la pregunta ya no sería por si Borges fue o no un posmoderno sino por si se anticipó a dicha corriente. El último, de Robin Lefere, es del año 2000 y, aunque acepta algunos argumentos de la parte contraria, viene a posicionarse en contra de la idea de que Borges sea un autor posmoderno.

Puede sorprender que el primer artículo sea tan temprano. Lo cierto es que este debate comenzó ya en 1984, con un texto de Douwe W. Fokkema. Lefere elabora la genealogía:

En 1984, Douwe W. Fokkema sitúa a Borges en el «hard core of Postmodernism» y declara: «It can be argued that Postmodernism is the first literary code that originated in America and influenced European literature, with the possibility that the writer who contributed more than anyone else to the invention and acceptance of the new code is Jorge Luis Borges» (37 y 38). (Lefere 2000: 211).

En su artículo de 1988, Alazraki dialoga con Fokkema y ubica a Borges en una constelación de posmodernos junto a «Cortázar, García Márquez, John Barth, Barthelme, Coover, Pynchon, Fowles, Butor, Robbe-Grillet, Calvino, Handke, y otros» (1988: 175). El hecho de que a finales de los ochenta el concepto de posmodernismo aún estuviera en liza explica por qué en este texto los rasgos que harían que Borges perteneciera a esa escuela aparecían de forma más difusa que en los periodos subsiguientes. El propio Alazraki pone a dialogar concepciones diferentes de lo posmoderno, como la de Sontag y la de Spanos (cf. Alazraki 1988: 177), y no elabora una prescripción clara de lo que esperaríamos encontrar en ese supuesto Borges posmoderno. Sí establece, sin embargo, tres «rasgos del código modernista» que serían «inmediatamente reconocibles dentro de la poética borgeana» (1988: 176):

1) La preferencia [...] por hipótesis que nieguen toda validez a aquellas explicaciones de la conducta humana con pretensiones de objetividad como era común durante el realismo. [...]. 2) El empleo de comentarios metalingüísticos en las relaciones entre texto y código. [...]. 3) El papel que los modernistas asignaron al lector. [...]. (1988: 176).

Como pronto señalaremos, todos éstos son rasgos que en otros textos se atribuirán a una concepción posmoderna del mundo. Los traemos a colación ahora porque entendemos que dan buena cuenta de un debate cuyos términos aún tardarían mucho

en quedar establecidos de forma clara (si es que alguna vez llegaron a estarlo), un diálogo en el que nunca podemos determinar si los hablantes conversan en la misma lengua. El artículo de Alazraki inaugura el problema en el ámbito hispánico y su objeto principal es, precisamente, delinear en alguna medida (es un artículo breve, de tan solo cinco páginas) un marco común para el debate. Concretamente, trata de mostrar las diferencias que existirían entre un autor como Borges y otros como García Márquez y Cortázar, estableciendo por el camino dos formas diferenciadas de posmodernidad.

Ihab Hassan subraya dos elementos más del código postmodernista –un «mundo descentrado» y el principio de indeterminación de la física moderna– que califican más la visión de Cortázar que la de Borges. Al escepticismo esencial de Borges, Cortázar opone una duda epistemológica y ontológica por la que pasa, como por el ojo de una aguja, gran parte de la literatura postmoderna. El resumen que propone Hans Bertens para caracterizar las dos caras del postmodernismo puede ayudarnos a alcanzar algunas conclusiones. (1988: 178).

Habría, entonces, dos tipos de posmodernidad: una continuista y una rupturista, y Alazraki ubica a Borges en la primera y a Cortázar y a García Márquez en la segunda (cf. 1988: 178-79). Cifra las diferencias entre el primero y los segundos en los siguientes rasgos: «anti-intelectualismo, [...] vitalismo, erotismo, cultura popular, apertura al mundo» (1988: 177), y en su relación con la realidad y con la historia.

Tras un salto de siete años encontramos el artículo de Alfonso de Toro, cuyo título no deja dudas sobre su contenido: «El productor “rizomórfico” y el lector como “detective literario”: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-deconstrucción-rizoma)». En él de Toro se posiciona de forma clara: Borges es un autor posmoderno. Enumera una serie de características para apuntalar ese posicionamiento que, en general, prevalecerán en el campo literario español de 2011, es decir en el límite superior del periodo que analizaremos. Hemos de reconocer que algunas de sus argumentaciones nos resultan indescifrables, pero lo cierto es que eso sólo importaría si pretendiéramos intervenir en el debate, cosa que –como ya hemos apuntado– no es nuestra intención.

De Toro parte, en el año 1995, de la idea de que la obra de Borges ya es considerada una obra posmoderna de forma mayoritaria. Escribe:

Desde los años 60 en adelante, se le dedicó a Borges gran atención de parte de los postestructuralistas y del grupo Tel Quel. En el momento actual, se tiende a clasificar su obra narrativa como 'postmoderna'. (de Toro 1995: 133).

Esto, además de porque da cuenta del estado del debate a mediados de los noventa, es relevante otro motivo. Como pudimos comprobar en el último periodo analizado, en el cambio de milenio (es decir: cinco años después de que se publicara el artículo de de Toro) el problema del Borges posmoderno era casi inexistente en el campo español. *Casi*, decimos, porque lo cierto es que encontramos algunas apariciones marginales (que señalaremos en la introducción al siguiente periodo). Sabremos, una vez comprobemos que éste es el problema que mueve el debate a propósito del secuestro de *El Hacedor Remake*, que ha aparecido, si no en ese mismo momento, al menos durante los once o doce años que median entre el cambio de siglo y la polémica del *Remake*.

Continuemos con el texto de de Toro. En la segunda página, el autor hace una apreciación que nos resulta de enorme interés:

En todo caso, lo que más atrajo en Europa y más rechazo produjo en ciertos círculos latinoamericanos fue el marcado empleo de diversos códigos y el no siempre bien entendido juego metatextual del discurso borgesiano, que forman la parte central de su obra, según nuestro parecer. En general se ha descuidado el análisis de la 'literariedad' en su obra, y por decenios era casi un sacrilegio el describir el "juego literario" o aquél de su nivel significante, sin atribuirle a éste un "sentido profundo"⁵. (de Toro 1995: 133-34).

Sobresalen dos elementos de la cita anterior. El primero, el hecho de que de Toro privilegie de forma clara los textos de Borges que se consideran canónicos, es decir, *grosso modo*, *Ficciones* y *El Aleph*. Curiosamente, de hecho, la última sección del artículo de de Toro (que precede al resumen final) comienza así: «A continuación, en base a algunos ejemplos, demostrar que una gran cantidad de textos de Borges, y *no solamente aquéllos reunidos en Ficciones y El Aleph [...]*» (1995: 157 [el subrayado es nuestro]). Prosigue con un breve análisis de tres cuentos: «El inmortal», «Los

teólogos» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Como el lector no habrá dejado de apreciar, son tres relatos que pertenecen a las dos colecciones que de Toro se había propuesto abandonar.

El segundo elemento que nos interesa tiene que ver con el juego y con la superficialidad. Como bien señala de Toro, en la lectura posmoderna de Borges la superficialidad deja de ser problemática: en relación al «nuevo» plano del pensamiento la pregunta por la profundidad de Borges ya no tiene sentido, mientras que la del juego sí. Por primera vez, el juego borgiano no se pondrá en relación con una profundidad que supuestamente deja de lado, sino que será valorado en sí mismo, en tanto procedimiento que no remite (ni puede remitir) a un sentido último que, de hecho, no existe en el nuevo plano. Podemos, por lo tanto, aventurar que, mientras que seguiremos encontrando el problema del juego, en el cuarto periodo desaparecerán el de la superficialidad y el que hemos llamado «el mejor Borges». La insistencia de de Toro por apuntalar sus propuestas tomadas de textos no canónicos –unida a la incapacidad no manifestada de cumplir con ese propósito– da sobrada cuenta de ello. Además, estas ideas son consistentes con lo ya observado, a saber: que en el tercer periodo aparece por vez primera el problema del juego, sin que aún haya desaparecido el de la superficialidad.

Un último pasaje que nos interesa comentar –antes de reproducir la lista de lo que él considera rasgos posmodernos en Borges– del artículo de de Toro atañe a la confusión que ya hemos señalado en los términos del debate que aún se daba en el año 1995.

Otros teóricos definen la obra de Borges como postmoderna, partiendo de la forma de representación mimética (¡cómo si la postmodernidad realmente se pudiese explicar *pars pro toto* a través del "redescubrimiento de la mimesis narrativa"!) o tomando en especial como base su pluralidad discursiva. Desgraciadamente no se reflexiona, que la postmodernidad es, en su comienzo, un fenómeno cultural norteamericano a partir de los años 60, el cual incluye una vasta y diversa gama de productos culturales tales como *Pop Art*, *Western* y pornografía⁶. Además no se medita sobre las categorías desarrolladas hasta la fecha de lo que es o se puede denominar postmodernidad, diferenciándola del postmodernismo iberoamericano postulado en los años 30 por Federico de Onís. (de Toro 1995: 134).

Mediante la técnica de la generalización («otros teóricos...»), de Toro pone sobre la mesa las carencias del debate del momento. El mero hecho de que aún no se diferenciara de forma clara entre el postmodernismo de de Onís y el hoy archiconocido fenómeno de la posmodernidad da buena cuenta de la confusión entonces reinante.

Tras varias páginas en las que de Toro señala cada uno de los rasgos que, según él, demuestran que Borges es un autor posmoderno, los resume –ampliándolos– al final del artículo¹²⁰.

[C]aracterísticas de sus procedimientos textuales postmodernos en base a sus tipos de discursos y de narración: / a) El discurso literario: juego intertextual deconstruccionista, cita de otros autores de literatura ficcional y de textos ficcionales anónimos [...] tanto de la cultura occidental como de otros sistemas; / b) El discurso literario ficcional fantástico [...]; / c) El discurso filosófico, metafísico, teoría de la ciencia, lógica [...]; / d) El discurso teológico [...]; / e) El discurso religioso/místico [...]; / f) El discurso filológico [...]; / g) El discurso genérico: ensayo, análisis literario [...]; / h) El discurso detectivesco [...]; / i) El discurso de aventuras [...]; / j) El discurso (pseudo) realista [...]; / k) El discurso (pseudo) cotidiano [...]; / l) El meta-discurso [...]; / m) El discurso narrativo paródico, humoricidad; / n) El discurso histórico;

Al nivel de la narración: / a) Tono científico (mímesis científica, mas aquí como juego: superación del realismo decimonónico que era una mímesis científica mas tomada en serio): citas de revistas filológicas, textos y autores existentes y no existentes; / b) Autor omnisciente; / c) Fábula consistente, con una acción, lugares tiempos y personajes bien delineados, mas luego deconstrucción, máscara, disolución, difusidad; / d) Ambigüedad, resistencia a la interpretación; / e) Alusión, sin solución; / f) Deconstrucción de lo dicho, constitución de significados y su deconstrucción; / g) Alusión autobiográfica; / h) Mezcla absoluta de realidad y ficción, sin implicaciones ontológicas; / i) Reflexión sobre la escritura y lo narrado; / j) Pseudo-localismo (pseudo-neocostumbrismo/pseudo-realismo); / k) Mito entre historia y lenguaje: semiotización, disgregación, diseminación del mito; / l) Disolución del narrador en tercera persona que se pierde a través de las contradicciones en su discurso, en primera persona: tiene muchas identidades y ninguna, es narrador y personaje a la vez, en relación consigo mismo o disociado; / m) Colectividad y repetición: la disolución del creador y del mito del genio; el texto como origen de la productividad; / n) Lector como activo co-autor: descodificación, deconstrucción de segundo grado. (de Toro 1995: 163-64).

Saltan a la vista algunas leves contradicciones que el autor no se ocupa en solventar. Por ejemplo, la del punto c) de la segunda lista. También llama la atención el hecho de que aparezcan problemas que observábamos en el cambio de siglo, lo que viene a apuntalar la idea de que estamos ante un periodo de transición. Nos referimos,

120 En la cita que sigue, los saltos de línea han sido modificados por el signo ortográfico «/» para evitar una extensión innecesaria.

por ejemplo, a la consideración de la teoría borgiana del lector, que ya aparecía en la tercera época, como un rasgo posmoderno, desplazamiento que en dicha época no se señalaba. Al mismo tiempo, encontramos rasgos que desde nuestro presente es difícil considerar posmodernos, como el narrador omnisciente, y otros que requieren de una mayor elucidación, como «el juego ecléctico rizomórfico» (de Toro 1995: 164), señalado a continuación y que a nuestro entender está justificado de forma muy débil y sólo a través de un cuento, «El jardín de senderos que se bifurcan», cuya estructura además se aviene mucho mejor a la imagen de un árbol o de lo que en informática se denomina un *fork*: una bifurcación lógica. En cualquier caso, no es nuestra intención intervenir en el debate, sino más bien señalar ciertas inconsistencias y excesos (en el momento en que la máquina de la recepción posmoderna –como cualquier otra– se pone en marcha, todo es susceptible de ser procesado por ella) de un problema cuyos términos no terminan de quedar definidos. Así, podemos utilizar la larga lista de de Toro (sobre todo la segunda parte) como factor de contraste con lo que encontraremos en el último de los periodos a analizar, pero siempre sin olvidar el desborde y la inexactitud que la caracterizan (no sólo al artículo, sino a todo el debate). Cabe indicar, antes de acometer esa tarea, algunos detalles más. Por ejemplo, el hecho de que en los cuentos que de Toro pone como ejemplo para cada uno de los rasgos que apunta, casi ninguno se corresponda a los que suelen denominarse *de cuchilleros*¹²¹, y de que todos pertenezcan a *Ficciones* o *El Aleph*. El tema argentino también aparece desdibujado, y de Toro sólo nos habla de un «pseudo-localismo» que lo ubicaría en el plano en el que aparecen los elementos de la primera lista, es decir en el de aquellos corpus sacralizados con los que Borges, según la lectura posmoderna (aunque, claro, *no sólo* en dicha lectura), se habría atrevido a *jugar* de forma libérrima, tomando elementos aislados sin cargar por ello con la tradición que los acompaña.

Podemos considerar que la asunción sin atenuantes de la identificación de Borges como un autor posmoderno supone un punto de inflexión tras el que sólo habremos de encontrar añadidos, matizaciones o contraargumentos. Así, el artículo

121 Podemos señalar que «La otra muerte» es susceptible de considerarse en esta línea, y la hibridación de los dos grandes registros borgianos que encontramos en «El Sur». Los ejemplos a los que nos referimos se corresponden con la elipsis de la larga cita de la enumeración de de Toro. Para cotejar nuestra afirmación, remitimos al lector a las páginas referidas.

de Cristina Piña, posterior en cuatro años al de de Toro, supone una matización pero también una decantación de los postulados de éste. En efecto, en Piña encontramos una serie de características que ya estaban en el estudio de de Toro, pero desaparecen otras, las que aquí hemos llamado inconsistentes o excesivas, de modo que quedan nueve elementos de los veintiocho que ya hemos enumerado. Estos elementos coinciden en mucha mayor medida con los que encontraremos en el cuarto periodo. Podemos enumerarlos: hibridación y subversión genérica (cf. Piña 1999: 277-78), la disolución de las diferencias entre alta y baja cultura (cf. Piña 1999: 279), la consideración de la metafísica como una rama de la literatura fantástica (cf. Piña 1999: 280), la desdiferenciación entre las categorías de autor, narrador y personaje y la estrechamente relacionada disolución de la identidad individual (cf. Piña 1999: 281), una suerte de nomadismo *à la Mil mesetas* (cf. Piña 1999: 281), la revisitación lúdica del pasado y la tradición (Piña 1999: 282-83), la ruptura de la concepción lineal del tiempo (cf. Piña 1999: 283) y, por último, la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de lo real (cf. Piña 1999: 284)¹²².

Si bien se podría aducir, de nuevo, que la inclusión de Borges en algunas de esas categorías –o la consideración de que éstas son propias exclusivamente de un pensamiento posmoderno– peca de inconsistencia (especialmente la tercera y la última, típicamente moderna) o de exceso (la adscripción de la literatura borgiana a un supuesto nomadismo deleuziano), nos encontramos ya ante una lista de categorías más sólida que la anterior. Por lo demás, la postura de Piña es similar a la de de Toro:

[s]in duda habría muchos otros elementos que citar en la riquísima obra borgiana como ejemplo del carácter de posmoderno *avant la lettre* de nuestro mayor narrador, pero creo que esta recorrida justifica que lo considere como tal. (Piña 1999: 284).

El artículo de Lefere, que resumiremos de forma lo más breve posible, nos interesa porque da buena cuenta del estado del debate a principios de los 2000. Comienza con la siguiente afirmación a propósito de la cuestión de la adscripción de Borges a la posmodernidad: «me parece mal resuelta: observo un consenso acerca de

¹²² Esta lista de elementos, junto a la desdiferenciación de las categorías de original y plagio, supondrán las líneas maestras de lo que en el epígrafe 3 llamamos «uso posmoderno» de Borges.

la –o en todo caso, de cierta– posmodernidad de Borges, que me resulta discutible. Por lo tanto, propongo que volvamos a plantear el tema» (Lefere 2000: 211). No proclama tanto su intención de abanderar las posturas a la contra sino de *discutir* las que están a favor, lo que muestra que éstas gozaban de un claro predominio en el campo académico de la época. Al mismo tiempo se percibe un evidente agotamiento del tema. Mencionaremos brevemente las objeciones que hace porque son similares a las que hemos presentado aquí. Primera, la duda de que «los términos en presencia estén bien definidos» (2000: 211). Segunda, la acotación de la obra borgiana: «la obra, ¿pero la de juventud, de madurez, la tardía?; ¿la poesía, los cuentos, los ensayos?» (2000: 211). Tercera, la pluralidad semántica de palabras como modernidad, modernismo, posmodernidad y posmodernismo: «al usar esos conceptos, ¿estamos pensando en categorías históricas o metahistóricas, culturales [...] o estético-literarias [...]?» (2000: 211-12). A continuación deja de lado los términos del debate para plantear dos objeciones a los razonamientos de quienes consideran a Borges un posmoderno. La primera, que «[l]a comparación es parcial [...]: se toman en cuenta unos rasgos, que se suelen sobrevalorar, olvidándose de los demás» (2000: 212). La segunda, que «[l]os rasgos están descontextualizados» (2000: 212). Lefere, entonces, considera que se han extraído algunos elementos de forma parcial de la obra de Borges y se han reunido en un plano fuera de contexto para *hacerlos decir*, digamos, aquello que autores como Piña y de Toro querían que dijeran.

Tras esta crítica de los términos del debate, Lefere pasa a definir algunos de los elementos que habrían quedado en el aire, y de paso da algunos argumentos que indican cuál es su posición en la disputa. A continuación procede a admitir algunos de los rasgos que permiten afirmar que Borges es posmoderno y a negar otros, o a desplegar argumentos en contra. Acepta, por ejemplo, la «deconstrucción propiamente dicha del código realista» (Lefere 2000: 216), pero sólo para objetar que Borges defendía «la fábula en su forma más genuina» (2000: 217) y que, por lo tanto, no rechazaba la teleología, lo que sería una «característica esencial de la narración posmodernista» (2000: 217). En segundo lugar, Lefere señala que en Borges existe «una actitud crítica hacia el lenguaje» (2000: 217), pero según él esto «no desemboca claramente en la crítica de una metafísica de la verdad» (2000: 217). Sigue: «Tampoco coincide Borges con el concepto barthesiano y posmoderno de la

“muerte del autor”» (2000: 217) ya que, aunque de joven «proclamó la “nadería de la personalidad”» (Lefere 2000: 217), «nadie tanto como Borges [ha] vinculado al autor con su obra» (2000: 217). Continúa:

Llegamos a la famosa intertextualidad borgesiana, que es el rasgo más recalado por quien identifica a Borges como posmoderno. No se basa tanto en un sentimiento de «*exhaustion*» (o «*exhausted possibilities*») ¹⁶ como en esa crítica religiosa del sujeto y en un concepto de la literatura que es entre panteísta [...] y mítico. (Lefere 2000: 218).

Y termina con un último rasgo: «Borges tiene con respecto a las “grandes narraciones” [...] una actitud por lo menos ambigua» (2000: 219) En el último párrafo de su artículo Lefere, al fin, se posiciona de forma clara:

En conclusión, no se puede sencillamente adscribir a Borges al posmodernismo o a la posmodernidad. No cabe duda de que Borges fue y sigue siendo un moderno, en el sentido de que ha coincidido con varias generaciones de «modernistas» (*lato sensu*), inclusive con los últimos —o penúltimos ya— que son los llamados posmodernos, pero esa coincidencia resulta en todos los casos parcial, y no debe disimular divergencias esenciales; en especial porque Borges era tanto un antiguo como un moderno. (Lefere 2000: 219).

¿Qué aspectos del artículo de Lefere resultan productivos para nuestro estudio? Sin duda, no tanto su posición como el hecho de que acepte los términos establecidos para el debate. Por más que al comienzo de su artículo señale algunas de las limitaciones de éste, lo cierto es que no sólo se adscribe a dichas limitaciones sino que acepta muchos de los postulados de los partidarios de incluir a Borges en el marco de la posmodernidad. Interesa, en fin, el hecho de que Lefere no sólo no impugne los razonamientos de sus, digamos, oponentes en el campo académico, sino que incluso los admita, y se limite a dar, con argumentos similares, las conclusiones contrarias.

Esa forma de agotamiento da buena cuenta del estado de cosas en el campo teórico al final del milenio. Si el poder es aquello que hace decir, el hecho de que los cuatro autores que hemos estudiado digan, en el fondo, casi lo mismo, o al menos lo digan utilizando las mismas palabras, rondando los mismos problemas, nos habla de que piensan a partir de estados de fuerzas análogos (de forma más

particular: homólogos). Sin duda, el debate en el que participan estos cuatro autores tiene poco que ver con el que hemos estudiado en el campo *literario* español del final del milenio. Subrayamos la palabra «literario» porque somos conscientes de que estamos comparando el estado de una parcela del campo académico con el campo literario español de la misma época. Con todo, hemos postergado hasta ahora algunas consideraciones sobre textos del periodo que sí tratan el tema de la supuesta posmodernidad de Borges.

Son dos los autores que lo hacen. Sintomáticamente, los textos de ambos aparecen en *Ínsula*, es decir, en una revista especializada. Ya nos hemos referido a uno de ellos, Alberto Julián Pérez, incluido en el corpus reducido. El otro es Enrique Santos Unamuno. El primero cierra con una brevísima «conclusión para posmodernos» de la que nos interesa el siguiente fragmento:

La creación borgeana de una literatura *intertextual* crítica, que *privilegia la lectura* por encima de la escritura y busca maneras *lúdicas* de aproximarse a la expresión literaria; una literatura formalizante, que hunde sus raíces en el pasado literario, *autorreflexiva* y analítica; una literatura de ideas, satírica, que *sabe reír*; una literatura que *disloca los géneros establecidos* y yuxtapone la *seriedad metafísica* a la comedia de las aventuras fantásticas, ha abierto avenidas para los escritores jóvenes y ha creado en todo el mundo formas nuevas de aproximarse a la creación literaria. (Pérez 1999: 30).

Los énfasis corresponden a aquellos rasgos que ya observábamos en los artículos anteriores. El hecho de que poco antes del párrafo que hemos transcrito el autor cite a de Toro es representativo de una posición cuyos términos ya estarían establecidos de forma casi definitiva, al menos en el ámbito académico. Es significativo que tanto Pérez como Santos Unamuno firmen añadiendo el nombre de las universidades a las que están adscritos: si bien están interviniendo en el campo literario, lo hacen homológicamente desde una posición externa o liminar. En el caso del segundo, un año antes del centenario, en 1998, había defendido su tesis doctoral, titulada «Jorge Luis Borges e Italo Calvino: poética de la totalidad y paradigma informático», y elaborada al auspicio de la Universidad de Salamanca. A pesar de que hace girar su reflexión alrededor de un concepto que él mismo habría elaborado, el de «totalidad centrípeta» (Santos Unamuno 1999: 34), las categorías que maneja son, en buena medida, conocidos ya para nosotros: «ontología poco

seria”» (Rodríguez Carranza cit. en Santos Unamuno 1999: 32), «“la liquidación de los referentes y la reconstrucción artificial de los mismos en el interior de los sistemas de signos”» (Young cit. en Santos Unamuno 1999: 33). «la existencia de una utopía textual no totalizante» y el

análisis comparativo entre algunas características de las nuevas ciencias de la complejidad y del hipertexto informático y la poética intertextual de Borges y Calvino, haciendo hincapié en rasgos posmodernos e hipertextuales como la falta de linealidad, la multiplicidad y el caos [...]. (Merrell cit. en Santos Unamuno 1999: 33).

Uniendo a Borges y a Calvino, como podemos leer, Santos Unamuno reúne y de algún modo sanciona los rasgos que venimos señalando, elaborando de paso una lista de los que para él serían legítimos y haciendo especial hincapié en las supuestas anticipaciones borgeanas a los hallazgos del paradigma científico de la segunda mitad del siglo xx. Añade que tanto Borges como Calvino están a medio camino entre una obra-mundo y una concepción posmoderna basada en el fragmento y la interconexión rizomática (cf. Santos Unamuno 1999: 33), abriendo la posibilidad de considerarlos autores *cuasi* posmodernos o precursores de la posmodernidad más que posmodernos *avant la lettre*.

El último artículo también está escrito por un académico (Luis Izquierdo, catedrático de la Universidad de Barcelona que se jubilaría en el año 2000), pero en este caso lo encontramos en una revista de difusión general, y de hecho es el que abre el homenaje a Borges en el número que *ABC Cultural* le dedicó al centenario. Probablemente es en esa conjunción que debamos entender la ausencia de referencias a la posmodernidad. Sin embargo, por más que Izquierdo prefiera no poner a Borges directamente en relación con la posmodernidad, en este texto ya encontramos algunos rasgos que escasean en el resto de los que hemos analizado en el periodo. De hecho, el carácter metaliterario de la obra borgeana es el hilo conductor del artículo, y aparecen elementos como la adscripción al género de la ciencia ficción, la importancia de la elaboración de la autoimagen y la naturaleza central de la recepción en Borges (cf. Izquierdo 1999: 6-7).

Tenemos, por lo tanto, indicios suficientes para pensar que, según nuestro marco teórico, nos encontramos ante un cambio de diagrama (recordando siempre que consideramos la existencia de subdiagramas en los que se vertebra el gran diagrama de época). Ya detectamos, en el análisis de los problemas del tercer periodo, una mutación esencialmente continuista que, sin embargo, presenta algunos problemas nuevos, entre los que destaca el del Borges lúdico, punto de articulación entre lo emergente y lo que está por desaparecer. Remitimos a la Ilustración 17, en la que se observa con claridad la tensión fuerza-fuga que desborda el primer periodo hacia el segundo y el segundo hacia el tercero en lo que sería la estructura esperable de mutación gradual de los diagramas. La noción de juego, sin embargo, combinada con los análisis que hemos realizado de textos contemporáneos del campo académico, nos permiten conjeturar la pronta existencia de una crisis que redistribuirá los problemas sobre los que se enuncia el objeto Borges.

Antes de abordar el análisis concreto del último periodo podemos señalar tres motivos que, a nuestro entender, delatan cambios en el diagrama que hacen que el objeto Borges tienda a ser apropiado por el polo autónomo del campo literario de la época (la tendencia ya está bastante consolidada en el año del centenario). El primero es la pérdida de vigencia de los grandes relatos, que se combina con la ausencia explícita no ya de posicionamientos sino de meras referencias políticas en los textos canónicos de Borges. El segundo es el dispositivo de la fama, que arrastra al objeto Borges hacia un perdón generalizado que lo *canoniza* en el sentido más literal de la palabra: subrayando los aspectos que son legibles por el campo y subsumiendo el resto a ese Borges desterritorializado del que ya hemos hablado. El tercero es la lectura que hacen de Borges varios de los representantes del estructuralismo y del postestructuralismo francés y que se disemina, poniendo «en hora» el resto de campos, sobre todo a partir de la *crisis* (en los términos en que hemos definido las crisis) que estalla en mayo de 1968.

Por supuesto, el caso español tiene sus particularidades; particularidades que, como todo lo que ocurriera desde 1936 hasta, quizá, hoy, tienen que ver con los casi cuarenta años de dictadura franquista. En lo que toca al campo literario, y a pesar de que en la siguiente sección trabajaremos varias obras que nos permitirán una visión de conjunto del periodo, vale la pena esbozar ahora, siguiendo el trabajo

de María del Pilar Lozano Mijares, cuatro momentos que definen el desarrollo de la posmodernidad en el campo literario español en lo que atañe a la narrativa. Como ya señalábamos al justificar las ausencias que resuenan de fondo en esta tesis doctoral, no nos referiremos al subcampo poético, que en este punto se rige por una temporalidad propia.

El primer momento que define Lozano Mijares es el de los precursores. No sorprenderá que se refiera a Gonzalo Torrente Ballester, autor del primer texto «borgiano» que hemos sido capaces de encontrar.

Cronológicamente, debo señalar que el año 1975 no marca un cambio radical con respecto a la evolución del género en España. La primera novela que podemos identificar como posmoderna surge ya a principios de los años setenta: son los últimos coletazos de la narrativa experimental, la deconstrucción de los procedimientos experimentales y el inicio del retorno a técnicas narrativas convencionales. Son las novelas, básicamente, de Gonzalo Torrente Ballester, vinculado con el fin de la novela experimental y del reinado de la metaficción, y con el regreso a unos modos de narrar aparentemente más tradicionales, pero sólo aparentemente, pues media siempre el procedimiento de la parodia: véase *La saga/fuga de J.B.* a este respecto. (Lozano Mijares 2007: 216).

De nuevo, tendríamos que hacer varias matizaciones al párrafo anterior, pero (también de nuevo) no estamos analizando tanto el fenómeno de la posmodernidad en el campo narrativo español como el modo en que la posmodernidad funcionó como enunciado, y en ese sentido las afirmaciones que citamos son un buen reflejo del estado del problema. Por ejemplo, se observa la confusión a la hora de determinar qué cosa sea una literatura posmoderna. ¿Es *posmoderno* todo lo experimental? ¿No se podrían entender las novelas «raras» de Torrente Ballester como una suerte de vanguardia tardía antes que como un fenómeno netamente posmoderno? ¿Por qué, entonces, no considerar posmoderna una novela como *Tiempo de silencio* o incluso algunos de los experimentos más radicales de Valle-Inclán? Si el debate se dispone, como veíamos al analizar el artículo de de Toro, en términos poco claros, en el caso del campo español esta indefinición se exagera debido, esencialmente, a que el pensamiento posmoderno tiene mucho que ver con la caída de los grandes relatos cuyo símbolo definitivo son los campos de concentración nazis y los gulags stalinistas, es decir, con dispositivos que se extendieron de un Estado-nación a

otro dejando muchas veces de lado a un régimen autárquico que seguía funcionando en buena medida al margen de la historia o que escribía la suya propia.

No es extraño, entonces, que Lozano Mijares sitúe el momento de plena inclusión del campo español en la ola posmoderna en 1975, tras la muerte de Franco, la Transición y la enorme crisis que tales acontecimientos supusieron para los campos o protocampos ligados al territorio del Estado español. Leemos que «1975 es clave para la novela española posmoderna, del mismo modo que 1968 lo era para el inicio de la posmodernidad en el mundo occidental» [146, p. 216]. La autora conviene con la tradición según la que *La verdad sobre el caso Savolta*, novela publicada en 1975 por Eduardo Mendoza, sería «la primera novela española plenamente posmoderna» (2007: 216). La importancia de esta novela es tal que su publicación constituiría por sí misma el segundo de los momentos, debido a que

aúna la problematización de la representación de la historia –y, por tanto, la asunción del pasado como metarrelato y la consiguiente desestabilización ontológica del mundo representado–, el retorno a la narratividad y el pacto con el lector, la apropiación y el pastiche como macroestructuras narrativas, el *desencanto* radical y la desconfianza hacia la utopía revolucionaria y, en fin, la hibridación de géneros (policiaco, espionaje, rosa, folletín y picaresca). (2007: 216).

En este punto es esencial que hagamos una brevísima digresión para determinar que no hemos encontrado estudio o declaración alguna que filie esta novela con la obra de Borges, que aún vivía en el año 1975 y cuya carrera estaba lejos de haber terminado. Apenas algunas enumeraciones en las que el autor argentino aparece como una de las cuentas de un largo rosario de nombres o alguna mención de pasada a que Borges también ensayó el género policial. Más adelante veremos por qué esto tiene importancia.

Mijares casi enlaza este segundo momento con el tercero, que podemos considerar central: el desencanto. Toma el título del famoso «documental» de Jaime Chávarri en el que la viuda y los tres hijos del poeta Leopoldo Panero (conocido falangista) narran partes de sus vidas y de la convivencia familiar. *El desencanto* ha sido leído de forma casi unilateral como una cifra de la Transición, un conjunto de relatos cruzados – en los que nunca quedó (hasta nuestros días) instituida una versión consensuada de lo que había ocurrido desde, al menos, 1936 ni de lo que en

aquel momento ocurría— entre los que se trasluce constantemente la emoción que da título al film: el desencanto.

Si bien la película es del año 1976, Mijares traduce ese desencanto inmediatamente postfranquista al desencanto post-Transición, sobre todo al referente a la victoria del Partido Socialista Obrero Español, con Felipe González a la cabeza, en 1982, y a la intentona de golpe de Estado del 23 de febrero del año anterior. Durante el franquismo, podríamos afirmar, se imaginaba su final como un horizonte utópico. Tras la muerte del dictador, sin embargo, se constató el continuo encarnado en el régimen monárquico y, sobre todo, en la inserción en el capitalismo global, simbolizada sobre todo por la «traición» que Felipe González habría perpetrado contra sus votantes al aceptar la inclusión española en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). Según Mijares, el desencanto propio de la situación española se habría unido al desencanto general de la «episteme» posmoderna (cf. 2007: 217).

En el ámbito temático, este desencanto se traduce en decepción o desengaño ante la realidad política de la democracia española; amnesia histórica ante la Guerra civil; vida no realizada; relación humana difícil o fallida; deseos individuales inconexos y sin lógica; nostalgia de antiguas seguridades; angustia ante la responsabilidad de la democracia; autocompasión, autoindulgencia e insolidaridad; escapismo. Y en el ámbito formal: niveles múltiples de diégesis (texto «muñeca rusa»); hibridación paródica de escrituras canónicas y marginales; esquemas argumentales de misterio e intriga; desrealización [sic] del espacio; pastiche. (2007: 218).

Sorprende, ante esta lista de elementos, que Borges aún no sea omnipresente en el campo literario español, ya que cumple *todos* los rasgos formales enumerados (por más que los dos últimos merecieran alguna elucidación ulterior y podrían ser sometidos a debate). De nuevo, nos vemos al mismo tiempo obligados a señalar esta ausencia y a postergar su explicación hasta el final de nuestro análisis.

De este tercer momento podemos citar, además, la lista de nombres que da Mijares, para cotejarla más adelante con las obras en las que hemos podido rastrear una clara influencia borgiana:

[...] Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Bernardo Atxaga, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Manuel Vázquez Montalbán, José M.^a Guelbenzu, José M.^a Merino, Soledad Puértolas, Ana María Moix, Rosa Montero, Laura Freixas, Esther Tusquets,

Javier Marías, Alejandro Gándara, Javier Tomeo, Manuel Talens, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Prieto y Álvaro Pombo. [...] Luis Mateo Díez, Lourdes Ortiz, Clara Janés, Jesús Ferrero, Ignacio Martínez de Pisón, marina Mayoral, Almudena Grandes, Javier García Sánchez, Julio Llamazares, Justo Navarro, Mercedes Soriano, Gustavo Martín Garzo, Paloma Díaz-Mas, Adelaida García Morales, Manuel Vicent, Manuel de Lope. (2007: 219).

Por sorprendente que pueda resultar, Mijares considera que *todos* los autores anteriores pertenecen a la posmodernidad, al menos en lo tocante a los libros que publicaron durante los ochenta. Afirmamos que puede sorprender porque cualquier persona que tenga algún conocimiento de la literatura española del periodo percibirá inmediatamente que en esa lista hay autores del todo antagónicos, y cuyas obras difícilmente se pueden considerar posmodernas. Sin embargo, sí hay una poderosa línea de fuerza que los atraviesa: todos, o casi todos, se situaban durante el periodo en el polo autónomo, con una ligerísima tendencia hacia el polo de la literatura social.

Por último, Mijares señala un cuarto momento, casi post-posmoderno, al que podríamos llamar el giro *mercantil*. Lo fecha en 1995.

Es entonces cuando los críticos se unen en una queja común: los nuevos narradores han disminuido la exigencia cualitativa de sus obras, se han *doblegado al mercado*. Es, en palabras del profesor Ángel García Galiano, el giro neocostumbrista y políticamente correcto: «la literatura [...] de la última década ha dado un giro neorrealista, costumbrista, en el que los hallazgos e innovaciones (y excesos) de las dos décadas anteriores han sido sustituidos [...] por narraciones febles, *comerciales*, epidérmicamente sentimentales, políticamente correctas, digeribles, en fin» [...]. (2007: 224).

La autora toma partido sin dudarle por la corriente crítica que habría divulgado esa «advertencia» según la que se trataría de autores de escasa calidad literaria y que conformarían una suerte de realismo sucio a la española, muy orientado a la cultura estadounidense (cf. 2007: 225-26)¹²³.

123 Más adelante veremos cómo esta crítica se aplica directamente a la Generación Nocilla, cuyo representante involuntario sería Fernández Mallo, e incluso llega a cristalizar en una tesis doctoral titulada *La despolitización de la narrativa española postmoderna: El ejercicio estético de los principios neoliberales de la generación Nocilla* (cf. Pretak 2019).

[...] su representante más puntero es Ray Loriga. [...]. Son, entre otros, José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria, Francisco Casavella, Félix Romeo Pescador, José Machado, Eduardo Iglesias, Pedro Maestre, Gabriela Bustelo y Violeta Hernando, y su estética bien puede resumirse, como indica Eva Navarro Martínez (2001: 9), en la frase de José Ángel Mañas: «ESKRIBE KOMO TE SALGA DE LOS OBARIOS». (2007: 226).

Frente a este grupo de autores estrechamente ligados al polo heterónimo del campo (Lozano Mijares también fecha en esta época el comienzo de la perversión del sistema de premios que caracteriza al campo literario español hasta nuestros días¹²⁴¹²⁵ (cf. 2007: 225-26)), la autora rescata a otro.

Por otro lado, han aparecido también en los años noventa otros escritores jóvenes que no siguen esta línea [...] y cuya calidad literaria es considerablemente mayor. La nómina sería la siguiente: Luis Magrinyá, Juana Salabert, Belén Gopegui, Eloy Tizón, Lorenzo Silva, Andrés Ibáñez, Antonio Orejudo, Martín Casariego, Antonio Soler, Javier Cercas, Felipe Benítez Reyes, Francisco Solano, Anjel Lertxundi, Rafael Chirbes, Benjamín Prado, Fernando Aramburu, Laura Espido Freire y Juan Manuel de Prada [...]. (2007: 227-28).

Además del de valor, Lozano expresa otro juicio que caracterizaría a este grupo: el abandono del desengaño y del agotamiento radical y la vuelta a tomas de postura éticas que aquí podríamos denominar, separándonos del texto de Mijares, micropolíticas, es decir: la defensa de posturas políticas como el ecologismo o el antiespismo que, en principio, no remiten a un ideal utópico concreto.

Para terminar esta semblanza y pasar al análisis del periodo, podemos subrayar los puntos tres y cinco de la recapitulación final de Mijares.

124 Dicha «perversión» aparece percibida como tal al interior del campo (cf. Olmos 2013; cf. C. Prieto 2014), en especial tras la dimisión del escritor Juan Marsé del jurado del premio Planeta (cf. *Faro de Vigo* 2005). Incluso se creó el colectivo Addison de Witt, cuyos integrantes fueron anónimos, dedicado por entero a denunciar las connivencias entre los premios del panorama español y los intereses de los grandes grupos editoriales. A pesar de que el colectivo se disolvió, su página web aún puede consultarse [criticadepoesia.blogspot.com].

125 Amén de este movimiento existe otro, también relacionado con el mercado editorial, que Ana Gallego ha dado en llamar «alfaguarización» (cf. Gallego Cuiñas 2018a) y que pasaría por el interés (sobre todo en el caso de los grandes conglomerados españoles) por la literatura latinoamericana que habría llevado –junto a los factores que venimos mencionando– al hecho de que el campo español entrara en la posmodernidad siguiendo a los autores latinoamericanos.

3. No toda novela española posterior a 1975 es posmoderna. Existe una *gran parte* que pertenece a la episteme moderna en el sentido de aceptación, continuidad e, incluso, exaltación de sus principios [...]. Ni, tampoco, todos los escritores que hayan publicado posteriormente a la Transición son posmodernistas, *pero ninguno de ellos puede evitar que er, en tanto que persona, posmoderno, esté a favor o en contra del fenómeno de la posmodernidad.* [...].

5. No existe una novela española posmoderna, sino una serie de *estrategias narrativas* que son consecuencia de la episteme posmoderna en España». (Lozano Mijares 2007: 232; el énfasis largo es nuestro).

12.4.2 EL ARCHIVO.

El último de los análisis de época que haremos se centrará en una polémica, una breve crisis que, como mostraremos, retemporaliza el objeto Borges en el campo español, sedimentándolo con fuerza hasta la siguiente crisis epocal (que en el momento de redacción de esta tesis aún está por llegar). Es en este sentido que podemos hablar de una crisis *posmoderna*. Como más adelante veremos, sin embargo, se tratará más una crisis de campo que de diagrama (seguimos en este sentido a Eduardo Becerra y a Rodríguez Balbontín, cuyos artículos pronto analizaremos), es decir, una variación de las relaciones de poder y del modo en que éstas se codifican que producirá nuevos enunciados y nuevas visibilidades al interior del campo literario.

Tomamos, por lo tanto, todas las publicaciones que hemos podido encontrar a tenor del «caso Kodama – Fernández Mallo». Antes de abordar el sistema de selección que hemos seguido, detengámonos un instante a resumir la polémica, que Becerra ya desgrana en su «Kodama versus Fernández Mallo»:

Los hechos y su desarrollo resultan a estas alturas suficientemente conocidos, pero conviene recordarlos brevemente. En febrero de 2011 se publica la obra de Agustín Fernández Mallo, que ya desde el título evidencia su carácter de homenaje explícito al libro homónimo de Borges para someterlo a un proceso de reelaboración pero que, no obstante, calca su estructura: repite las secciones y los títulos de cada uno de los textos del original. También el prólogo y el epílogo reproducen casi literalmente los de *El hacedor* de Borges. Más allá de esas equivalencias, el resto del libro somete a transformaciones notorias los textos originales a partir de estrategias múltiples. Siete meses después, cuando el libro de Fernández Mallo ha sido largamente publicitado, frecuentemente reseñado, profusamente distribuido y su circulación por el mercado editorial ha cumplido casi por completo su ciclo «vital», María Kodama —a través de sus abogados o tal vez del agente encargado de velar por

los derechos de autor de Jorge Luis Borges— y, como ella misma parece haber reconocido, «sin haber leído» el nuevo *Hacedor*, exige su retirada de las librerías. De inmediato, Alfaguara accede a esa solicitud, lo que revela la evidente «torpeza» cometida por una editorial de su experiencia: la de no haber pedido a la albacea de las obras de Borges permiso previo para la publicación, difusión y venta de la versión de Mallo. (2012: 198-99).

Podemos añadir algunos detalles a este resumen. El primero, que Becerra señalará unos párrafos más adelante, referido al hecho de que en ningún momento hubo un pleito, es decir, que Alfaguara retiró el libro *motu proprio* tras el requerimiento de Kodama¹²⁶. Esto dio lugar a la teoría (poco difundida) de que todo había sido desde el principio un arreglo –cuyos términos no estarían del todo claros– entre Kodama (o el agente que lleva los derechos de Borges, Andrew Wylie) y Alfaguara (cf. Reig 2011). Para nuestro estudio, además, son relevantes las fechas exactas de los hechos, sobre todo la del «secuestro». El libro, como señala Becerra, se publicó en febrero de 2011, concretamente el 23 (cf. Fernández Mallo 2011c), y anduvo circulando hasta –ésta es la fecha que más importa fijar– el 29 de septiembre del mismo año (cf. Caballero 2011b). Por último, resulta también destacable el carácter explícitamente innovador de la propuesta, que se promocionó a través de la publicación de vídeos en YouTube antes del lanzamiento definitivo del libro. En la línea ultramoderna de su *Nocilla Project*, además, Fernández Mallo incluyó varios hiperenlaces en la versión en papel del libro, e incluso se lanzó «una versión “alternativa” del libro especialmente diseñada para iPad y otras tabletas» (Martín Rodrigo 2011).

Bajo estas premisas decidimos elaborar un corpus en el que incluíamos cualquier texto cuyo tema principal fuera el libro (no específicamente la polémica, pues nos interesaba observar cómo mutaba la problematización tras su estallido) y que hubiera sido publicado entre 2011 y 2012¹²⁷. Desestimamos aquellos que ofrecían poco o casi ningún contenido (sobre todo notas de prensa o artículos que se

126 La aclaración es pertinente porque aun hoy prevalece la idea de que Alfaguara fue obligada a retirar el libro por instancias judiciales.

127 Incluimos un solo texto de 2013 –una entrevista a María Kodama en la Revista Orsai– por el interés que reviste para este estudio la participación directa de uno de los dos, digamos, «bandos» en liza. Durante el año de la polémica y el siguiente María Kodama se abstuvo de referirse al caso *Remake*, o lo hizo de forma muy lateral, por lo que la espera hasta 2013 queda justificada.

hacían eco de otros), así como los comentarios de blogs o páginas web que, por más que nos interesen como expresión de un «sentir general» que se atreve a expresar desde el anonimato aquellos enunciados que el dispositivo del nombre propio rectificaría y haría imposibles, al no estar adscritos a una persona concreta – muchas veces ni siquiera a un perfil de internet– no nos permitían ubicarlos en el campo literario.

El resultado, tras la selección y el análisis previo, fue el siguiente¹²⁸:

128 A riesgo de resultar repetitivos, volvemos a subrayar que este corpus es el fruto de una lectura no del todo profunda de los textos que aparecen, por lo que puede contener algún error. El corpus reducido sí ha sido cuidadosamente revisado.

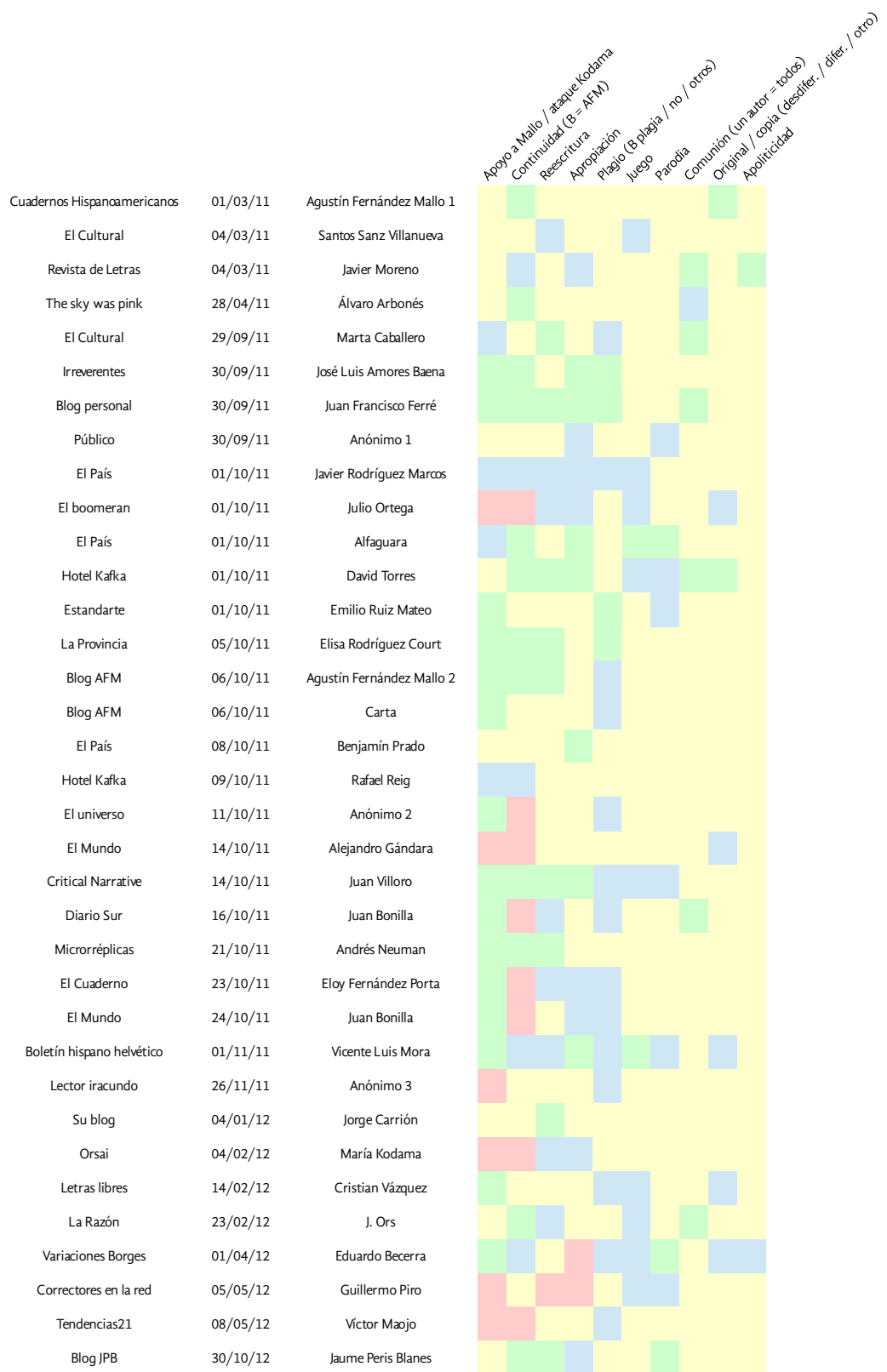


Ilustración 19: corpus ampliado de la cuarta época (2011).

Del esquema superior sólo haremos notar que, si obviamos el primer problema (el apoyo a Fernández Mallo en la lógica binaria que impone la polémica), que obviamente no podía existir antes de la retirada del libro, no se observa un cambio radical en los problemas abordados, sólo una intensificación en el grado de conflictividad (posturas encontradas) y, en general, en la participación. Esto nos habla, precisamente, de la inexistencia de una ruptura en el diagrama derivada de la polémica concreta y de la adecuación de dispositivos preexistentes al nuevo estado de las fuerzas.

A pesar de que en este caso la cantidad de elementos del corpus era notablemente menor que la recabada en la época tres, seguimos de nuevo el método de cribado que ya desarrolláramos en 12.3.2, el epígrafe dedicado al archivo de la tercera época. Tras este proceso quedaron un conjunto de trece autores y seis problemas, que reproducimos sin añadir en esta ocasión los medios en los que apareció cada texto ni las fechas (que ahora, por motivos evidentes, aparecen desordenadas).

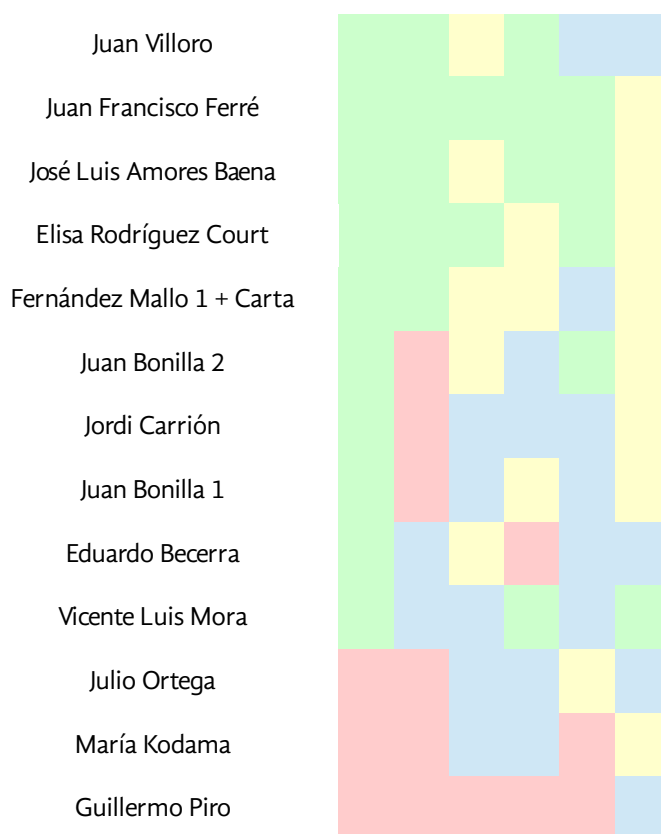


Ilustración 20: corpus reducido del cuarto periodo (2011).

Se observan tres grupos claramente diferenciados. El primero, que podríamos catalogar como el de los defensores a ultranza de Fernández Mallo, engloba a quienes lo apoyan, que en todos los casos afirman que existe una continuidad entre los presupuestos literarios borgianos y el quehacer de Mallo, es decir que éste sería un heredero de aquél. También hay una clarísima tendencia a afirmar que Borges practicaba la reescritura, es decir, a intervenir de un lado de un problema estético que según una concepción clásica del hecho literario no tendría nada que ver con la respuesta a la polémica concreta. Lo mismo sucede con la afirmación de que Borges habría practicado el arte del plagio.

El segundo grupo, que al mismo tiempo podemos dividir en dos, es el de aquellos que no se sienten apelados por el problema de la continuidad Borges – Mallo pero cuya postura ética es situarse del lado de éste en lo que habría sido un atropello a sus derechos. Este grupo se posiciona, como pronto detallaremos, en zonas del campo desde las que se defiende explícitamente la autonomía de lo literario. Al

menos la primera subdivisión, compuesta por quienes defienden a Mallo, niegan que haya continuidad y mencionan el resto de problemas sin posicionarse. El segundo subgrupo de este grupo está compuesto por Eduardo Becerra (cuyo artículo, además de utilizarlo como bibliografía con la que dialogaremos, hemos analizado, ya que vio la luz en 2012) y Vicente Luis Mora, es decir: por posicionamientos emanados de la intersección entre el campo literario y el académico. No en vano ambos publican sus artículos en revistas como *Variaciones Borges* o el *Boletín Hispánico Helvético, id est*, publicaciones académicas. Lo que los diferencia del primer subgrupo son tres elementos: el primero, que no se posicionan de forma clara en la polémica sobre la continuidad entre Borges y Mallo, por más que muestren no desconocer el problema; el segundo, que tratan el problema del *juego* en Borges, cosa que en el primer subgrupo no sucedía; el tercero, que sí toman partido a la hora de evaluar la idea de que Borges practicaba eso que Fernández Mallo llamaba «apropiacionismo». En este caso, Becerra se posiciona en contra y Mora a favor.

Por último, tenemos a los que podríamos llamar *kodamistas*, un grupo compuesto por la propia María Kodama, por Julio Ortega (que publicó un artículo titulado «Una defensa de María Kodama», en el que trataba de hacer ver que todo había sido un malentendido y buscaba acercar posiciones¹²⁹) y por Guillermo Pino, que más que a favor de Kodama se posiciona en contra de Fernández Mallo, y cuya postura, como se observa en el gráfico es, por ende, diferente.

En cuanto a los problemas que quedan fuera del corpus reducido –y que de nuevo serán incluidos en el balance general por épocas–, en este caso bastará con mencionarlos, ya que son problemas generales de lo que Mijares llamara la *episteme* posmoderna. Si quedan fuera es, simplemente, porque en el marco de la polémica cobran menos importancia que el plagio, la reescritura o la apropiación, que vendrían a ser o bien el núcleo de la demanda de Kodama (el plagio) o parte de la defensa de Mallo (la reescritura, la apropiación). Tenemos, por un lado, tres problemas que aparecen en esta época por primera vez, a saber: el de la parodia, el de la comunión y el de la indistinción entre el original y la copia. Si bien el primero y el

129 En 2013, dos años después de la polémica, Julio Ortega escribiría el epílogo para la edición consolidada de la trilogía más conocida de Fernández Mallo, titulada *Proyecto Nocilla* (cf. Ortega 2013), lo que subraya su papel de mediador en el debate.

tercero son lugares comunes y no necesitan mayor explicación, el segundo es propio de esta polémica, y se refiere a la idea borgiana de que no existen los autores individuales, sino un solo autor que habría escrito todas las obras. Este elemento, que aparece de forma recurrente en Borges, lo encontramos en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» asociado explícitamente a la palabra *plagio*.

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo» (1998: 439).

Si bien éste sería un «problema» (entrecorramos porque realmente no entrañaría problematicidad alguna, pero lo sería por frecuencia de aparición) si nos atuviéramos a los textos anteriores a la polémica, después el propio debate actúa como línea de fuerza que lo suprime. En cualquier caso nos resulta de sumo interés el modo en que el *topos* del autor inmortal y anónimo sirve como puente entre lo estético y, digamos, lo *polémico* a la hora de posicionarse a un lado u otro de la disputa.

Debido a la fuerte carga polémica de muchos de los textos del corpus, en no pocas ocasiones todos los problemas aparecen en uno o dos párrafos, a modo de apertura o, con más frecuencia, de cierre. Por eso, hemos optado por hacer un breve resumen de cada texto, señalando los problemas y el modo en que aparecen, en lugar de seguir el orden de las épocas anteriores, es decir, elaborando cada problema por separado. De este modo hemos podido dedicar menos espacio a cada análisis. Antes de comenzar sólo resta hacer una apreciación. En este caso, dado que los textos escogidos no versan necesariamente sobre Borges sino que pueden hacerlo sobre el *remake* de Mallo, o sobre el de Mallo y otros (Katchadjian, Fogwill...), consideraremos que el problema aparece aunque no lo haga explícitamente referido a Borges. Si esto ocurre, en lo tocante al esquema lo consideraremos una opción de tercera vía. Somos conscientes de la inexactitud que esto comporta, pero una reducción a cuatro opciones conlleva necesariamente algún grado de nivelación, y por lo tanto de imprecisión, y entendemos que la decisión que hemos tomado es mejor que la contraria: considerar que el tema o problema no aparece en los textos. Al fin y al cabo, el hecho de que se esté hablando de una polémica suscitada por un

presunto plagio de Borges significa que, de algún modo, se está hablando también de Borges.

Señalemos, entonces, ahora –y de forma brevísima, ya que los vamos a ejemplificar por extenso– los seis problemas que restan tras la criba de nuestro algoritmo. El primero es sencillo y esperable: se refiere al apoyo a Mallo o a Kodama en el binarismo producido por la disputa entre ambos. No existen, en el corpus reducido, posiciones intermedias. El segundo se refiere a una supuesta continuidad entre Borges y Fernández Mallo, según la que éste no haría más que insertarse en una tradición borgiana, y por lo tanto un ataque a su obra sería, de algún modo, un ataque a Borges. El tercero es el problema de la reescritura, el cuarto el de la apropiación, y el quinto el del plagio. El último –que es el único que ya encontrábamos en el periodo anterior– se refiere al juego, y se plantea en términos muy similares a los que ya hemos analizado.

12.4.3 «LA TERCERA MANO», POR JUAN VILLORO.

Este artículo, que según el propio Fernández Mallo fue publicado en «La Reforma (México)» (2011a) (entendemos que se refiere al diario mexicano *Reforma*¹³⁰) el 14 de octubre de 2011, es decir unos quince días después de que el *remake* fuera retirado de las librerías, constituye una defensa férrea de Fernández Mallo. En términos estratégicos dispone esta defensa en la forma de un ruego o una petición a María Kodama, línea que se repetirá en los textos de las semanas siguientes a la retirada del libro. Villoro termina su artículo de la siguiente manera:

Borges no cambió la literatura: cambió el mundo. Los espejos, los laberintos y los tigres tendrían que pagarle copyright. Si los abogados y la heredera se desisten de su querrela, no sólo permitirán que circule un libro: rendirán homenaje al inimitable Hacedor. (Villoro 2011).

130 Aquí citamos de la reproducción del artículo en el blog *Critical Narratives*, ya que no hemos podido dar con el original. En la entrada del blog –no sabemos si en el artículo de *Reforma*– no aparece ninguna cursiva, así que nos abstendremos de señalar las que faltarían en cada ocasión mediante la marca «[sic]».

Además, Villoro defiende la idea de que Mallo no estaría sino recogiendo el testigo que dejara Borges, considerando de paso que el de la apropiación es el tema más borgiano posible, es decir, posicionándose de golpe a favor en los problemas dos y tres:

No hay tema más borgiano que el de la *apropiación creativa* de un texto ajeno. En rigurosa observancia de esta lógica, Agustín Fernández Mallo escribió *El hacedor* (de Borges), *Remake*. (Villoro 2011 [las cursivas son nuestras]).

El único problema que Villoro no trata es el de la reescritura. En cuanto al plagio, lo menciona de pasada, siempre en defensa de Mallo, pero no lo asocia directamente a Borges: «No se trata de una copia ni de un plagio, sino de un desprendimiento» (2011). Lo mismo sucede con el del juego: «Fernández Mallo hace explícito su juego. El sistema operativo de su libro, su código genético, comienza con otro libro: *El Hacedor*» (2011).

12.4.4 «CARTA A MARÍA KODAMA», POR JUAN FRANCISCO FERRÉ.

A diferencia del texto de Villoro, el de Ferré, a pesar de ser del mismo día que estalló la polémica, no busca ninguna forma de conciliación con María Kodama. Es probablemente la pieza más beligerante de nuestro corpus, y quizá fuera esta beligerancia, rayana en el ataque personal, lo que hiciera que Ferré la borrara de su blog¹³¹. Inicia con la siguiente frase: «Es triste tener que escribir en su contra [de Kodama] en nombre de Borges, en favor de la literatura» (2011). Los argumentos concretos que esgrime contra Kodama resultan de gran interés para este estudio; los analizaremos en las conclusiones de este periodo. En cuanto a la problematicidad, la siguiente cita nos servirá para empezar a pensar, y es representativa del tono general de la carta:

Tal como están las cosas, usted cometerá el error de darle la razón a su abogado y quitársela a Borges. Con su traición al espíritu de Borges, todos saldremos perdiendo, desde luego, y el mundo tomará el derrotero de lo peor. Prepárese, porque entonces ni usted ni Borges estarán a salvo. (2011).

131 La hemos encontrado –y hemos logrado reproducirla– mediante la herramienta llamada Way-back Machine, ofrecida por *The Internet Archive* (archive.org/web).

Sin abandonar el tono apocalíptico, Ferré aborda también los problemas de la reescritura y de la apropiación, afirmando que Borges también frecuentaba esos recursos literarios:

Sí, no se escandalice, la grandeza de Borges, ese capital que usted pretende explotar en su único beneficio, tiene sus raíces también en *apropiaciones* y préstamos de otros autores. En esto no se distinguía de Shakespeare, desde luego, otro devoto del latrocinio y el saqueo de fuentes *con fines creativos*. La única diferencia con el gesto de Fernández Mallo, fíjese bien, radica en la modestia, el respeto y la admiración con que éste se aproxima a la obra de Borges. (2011 [las cursivas son nuestras]).

Al mismo tiempo, Ferré ubica a Fernández Mallo sobre una línea que uniría a Borges con el presente desde el que escribe, tomándolo incluso por un heredero que ennoblecería al original al tiempo que le añadiría «la modestia, el respeto y la admiración». En efecto, para Ferré Borges habría sido un plagiario, sin que esto supusiera ningún tipo de desmedro:

Usted no ha leído «La biblioteca de Babel», es evidente, si no ha entendido esta ficción como un reconocimiento de culpa y una justificación artística del plagio, una apertura de puertas al libertinaje y la promiscuidad creativa de todas las obras y los autores de la historia. (2011).

Por último, el tema del juego, como ocurre con todos los autores del primer y del segundo subgrupos (excepto Villoro), no aparece en Ferré.

12.4.5 DERECHO(S) SOBRE BO®GES, POR JOSÉ LUIS AMORES BAENA.

Sólo este texto de Amores Baena, publicado en su blog «Bolmangani» el treinta de septiembre de 2011, justifica el uso del adverbio *probablemente* al calificar la carta de Ferré como la más beligerante de las intervenciones del periodo. Amores, sin embargo, jamás borró la entrada de su blog¹³². Tras comenzar su texto afirmando que Kodama sólo ha conseguido que prolifere la versión descargable del libro de Mallo en internet, amonesta así a la viuda de Borges: «No podrá impedir [...] que su nombre, María Kodama, sea recordado sin ser inmediatamente asociado a los

132 Aventura que esto tal vez se deba a que su nombre es mucho menos conocido en el campo que el de Ferré).

adjetivos inculca, soberbia y codiciosa» (2011). Si bien una afirmación así no deja lugar a dudas sobre el posicionamiento de Amores Baena, continúa afirmando lo siguiente de los lectores de Borges, especialmente de Fernández Mallo: «Ellos y no usted son los verdaderos legatarios de la obra de Bo@ges» (2011). El carácter de auténtico heredero de Mallo queda sentenciado: «le recomiendo que haga como Fernández Mallo y lea su obra más a menudo». (2011).

Amores Baena invierte la continuidad Borges → Mallo proponiendo una continuidad entre el acto de Kodama y el suyo propio, que consistiría en demandar a Borges por apropiación y plagio:

Señora María, ya puede ir usted preparando un batallón de abogados para defenderse de las demandas que vamos a poner contra la obra de su fallecido consorte en nombre de, por citar sólo algunos, Cervantes, Swedenborg, Shakespeare y Thomas Browne. Pues, aunque seguramente sus voraces consejeros le dirán que no se preocupe ya que la producción de tales muertos está libre de derechos, lo cierto es que precisamente por ello —y aprovechándonos de las arteras artes que usted ha puesto en juego; fíjese que incluso a usted vamos a plagiarle aunque sean los métodos, señora— no puede venir cualquiera y apropiársela del modo en que lo hizo Mr. Borges, so pena de tener que responder ante la eterna fiduciaria de esa herencia: **la Humanidad**. ¿O sí? (Amores Baena 2011 [negrita en el original]).

El autor no se refiere a los problemas del juego ni de la reescritura.

12.4.6 «EL ARTE DEL PLAGIO», POR ELISA RODRÍGUEZ COURT.

Este texto, publicado en *La Provincia*, un diario de Las Palmas de Gran Canaria, consiste en una breve nota de dos párrafos que, sin embargo, trata cuatro de los seis problemas de nuestro corpus reducido. Es un texto más templado que los anteriores, a los que sigue en seis días (data del cinco de octubre), y se posiciona en contra de Kodama utilizando un argumento que más adelante veremos también en Bonilla: el de que la viuda subestima la inteligencia de los lectores de su marido. «¿O acaso nos considera Kodama, tal y como habla su insólito comportamiento, lectores estúpidos incapaces de descubrir las fuentes de las que se nutren los escritores?» (2011). Así, conviene explícitamente con la editorial del *remake* a la hora de considerar a Mallo un heredero directo de Borges: «es indudable, tal y como apunta la editorial, Alfaguara, que "si Borges no hubiera existido, Agustín Fernández Mallo

jamás habría podido escribir un libro como su ‘Remake’ [sic]» (Rodríguez Court 2011).

Rodríguez Court también se posiciona frente a los problemas de la apropiación y del plagio, que aparecen en el propio título de su artículo. Utilizará para defender a Mallo un argumento que más adelante otros –especialmente Becerra– criticarán: la identificación de Borges con Pierre Menard.

[Borges c]oncibió la repetición en literatura como un modo de crear algo diferente. Una nueva obra con su propio sello. Conocido es su relato «Pierre Menard, autor del Quijote», que cuenta la reescritura literal de la novela de Cervantes. Una coronación del arte del plagio, que sabe copiar textualmente el original, pero con un resultado distinto. Es lo que se propuso, bajo otra variante, Agustín Fernández Mallo en el libro que lleva el título «El hacedor (de Borges), “Remake”». (2011).

12.4.7 «CARTA POR LA RETIRADA DE “EL HACEDOR REMAKE”» Y COMENTARIO DE FERNÁNDEZ MALLO.

Este texto, que justifica su unidad en una forma literaria, a saber, la entrada del blog de un escritor, recoge la carta que firmaron una gran cantidad de «escritores, profesores de literatura, críticos y estudiantes -entre otras profesiones-» (V.V.A.A. 2011b). Si nos atenemos a las firmas que Mallo recoge en su blog, hablaríamos de 166 firmantes. Además, Mallo añade un comentario propio, muy breve, en el que apenas se posiciona. En general, ésta es una de las particularidades de esa polémica: que ninguno de los afectados toma posición de forma beligerante, y el debate tiene lugar entre los paladines de ambos. Si bien esto es poco sorprendente para el caso de Kodama, quien nunca necesitó reivindicar ninguna razón más allá de la legal, resulta insólito en el caso de Mallo, que sólo se expresa dando voz a otros (en su blog) o repitiendo generalidades y remitiendo al comunicado de Alfaguara (en entrevistas).

Habría poco que demostrar sobre el posicionamiento de una carta que, por definición, se sitúa en uno de los dos extremos de la polémica. Comienza así:

LOS ABAJO FIRMANTES,
hoy queremos manifestar nuestro frontal rechazo ante un hecho insólito. María Kodama, heredera de los derechos de autor de Jorge Luis Borges, ha obligado a la

editorial Alfaguara a retirar del mercado *El Hacedor (de Borges), Remake*, la última novela de Agustín Fernández Mallo, bajo amenaza de denuncias. (V.V.A.A. 2011b).

En la carta –esto es una apreciación personal– casi se saborea la tensión entre quienes están radicalmente a favor de Fernández Mallo, considerándolo un heredero de la verdadera lectura de Borges (según la que habría sido el primer exponente de una corriente llamada «apropiacionismo» (Becerra 2012: 202)) y quienes sólo quieren manifestar su apoyo ante un acto genérico de censura. Debemos atribuir a los primeros ese curioso desliz, ese «ha obligado» que no podemos dejar de señalar como inexacto, ya que Alfaguara decidió retirar la novela *motu proprio*.

Del comentario de Mallo, que precede a la carta, podemos rescatar sólo un párrafo, en el que tímidamente se refiere al problema de la reescritura:

Como he escrito en otras ocasiones, a mi modo de ver, lo que se está debatiendo ya no es sólo la retirada o no de un libro, sino toda una técnica –por lo demás, anti-quisima, y de la que el propio Borges fue un gran exponente–, de crear objetos y conceptos estéticos. Se entronca a sí mismo en la estela borgiana, de la que la carta sintomáticamente lo deja fuera. (V.V.A.A. 2011b).

En cuanto al problema del plagio, aparece mencionado en la carta:

A *El Hacedor (de Borges), Remake* no se le acusa de plagio. Se le acusa de insertar unos materiales protegidos por derechos de autor dentro de una obra original, sin contar con el debido consentimiento de su propietaria. (2011b).

Es todo. Ni Mallo ni los «abajo firmantes» toman partido por ninguno de los demás temas, en un gesto que sólo podemos entender como la contención propia de una enunciación colectiva (en el caso de la carta) y como una estrategia pactada con Alfaguara (en el caso del autor).

12.4.8 «PERSEGUIR A BORGES» Y «BORGES PROHIBIDO», POR JUAN BONILLA.

De los dos artículos de Bonilla¹³³ que, según el procedimiento algorítmico que ya hemos desgranado, quedan en el corpus reducido, lo cierto es que podemos decir casi lo mismo. No sorprende, dado que uno está fechado el 24 de octubre y el otro el 16 del mismo mes, en *El Mundo* y *Diario Sur* respectivamente. Sólo se diferencian en el trato del problema de la reescritura y de la apropiación, que aparecen respectivamente en uno o en otro, y en el del plagio, ya que en uno Bonilla considera que Borges lo practicaba y en el otro sólo menciona el problema. Por eso hemos decidido dedicar un solo epígrafe a ambos textos.

En cuanto al posicionamiento de Bonilla, es claro: en contra de Kodama. Como ya hemos señalado, el argumento que lo distingue consiste en afirmar que la actitud de la viuda del argentino es un insulto a la inteligencia de los borgianos:

Sus razones: el autor del libro, con la coartada del «remake», se apropiaba de textos de Borges sin señalar que eran de Borges, incurriendo en plagio. ¿Cómo puede haber plagio en un libro que lleva a Borges en el título? No lo sé. Aparte de eso, mala imagen de los borgianos debe de tener María Kodama para pensar que no íbamos a darnos cuenta de que Fernández Mallo transcribía algunos, no muchos por otra parte, párrafos de «El hacedor» de Borges. (Bonilla 2011b).

Mediante esa pregunta implícita (¿cómo puede haber plagio en un libro que lleva a Borges en el título?) Bonilla afirma la idea de que Borges practicó el plagio, y al mismo tiempo reivindica el procedimiento –y menciona el problema de la apropiación– y lo libera de su carga negativa. Así, Mallo plagia en tanto Borges plagiaba, pero ese plagio no es malintencionado en tanto cita explícitamente el original.

Si en el tono de Bonilla no se percibe la ira que caracteriza a textos como el de Ferré o el de Amores Baena, el contenido es igualmente claro. Por ejemplo, es el único de los autores trabajados que compara el acto de Kodama con los «censores» o con una actitud «policial» (2011a). Con todo, la oposición frontal a una de las partes no significa en Bonilla un apoyo ciego a la otra. Esto lo observaremos en más textos, y sin duda tiene que ver con dinámicas propias del campo literario que se-

¹³³ Cabe destacar que Juan Bonilla escribió el prólogo para la primera edición de *Nocilla Dream*, el libro que abre la trilogía que hizo que Fernández Mallo saltara a la fama.

rán analizadas en el epígrafe dedicado a las conclusiones de este periodo. Por ahora podemos subrayar el tono irónico del siguiente pasaje, al mismo tiempo que una particularidad de Bonilla que nos sitúa ya en el segundo subgrupo que hemos definido anteriormente: el de quienes no aceptan el linaje Borges – Fernández Mallo.

Como Fernández Mallo no es autor que pase desapercibido y **cuando saca libro lo entrevistan hasta en la hoja parroquial de mi barrio**, le dio tiempo al autor a decir en una respuesta sí y en la siguiente también que su «Remake» era un homenaje a un libro que le había impresionado, y que a la manera de los cineastas que toman una obra clásica para hacer su propia versión, había tomado el libro de Borges para, sin dejar de ser él, efectuar un «remake» que, a todas luces, es más «malliano» que «borgiano». (2011b).

En el artículo de *Diario Sur* Bonilla es, si cabe, más directo:

Basta ojear apresuradamente el libro de Fernández Mallo para darse cuenta de que lo único borgiano que hay en su libro son sus ganas de rendir homenaje a un libro que, según confiesa, le marcó. (Bonilla 2011a).

En cuanto al problema de la reescritura, Bonilla acudirá, igual que Fernández Court, a Pierre Menard para atacar a Kodama.

Pero aunque no le cambiara ni una sola palabra a esos textos, no estaría más que llevando a cabo un experimento que hace referencia a otro personaje de Borges: Pierre Menard, autor de 'El Quijote', que como saben se propuso escribir 'El Quijote', no otro Quijote, sino el de Cervantes, no transcribirlo meramente, sino escribirlo él, palabra por palabra, porque un mismo texto, en dos épocas diferentes de la historia y con dos firmas distintas, son ya dos textos distintos. (2011a).

12.4.9 «ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL REMAKE», POR JORDI CARRIÓN.

El texto de Jordi Carrión apareció el 23 de octubre de 2011 en un suplemento cultural llamado *El Cuaderno*, que había nacido a mediados de ese mismo mes y que sólo duraría hasta mediados de abril del año siguiente. Este texto es notablemente menos beligerante que otros que hemos comentado. De hecho, de su frase final podríamos deducir que no se posiciona de un lado ni de otro: «Larga vida al *remake* y a las polémicas que lo revitalizan» (2011: 2). Sin embargo, consideramos que se posiciona a favor de Mallo (aunque no *en contra* de Kodama) por la combinación de

esa frase con la valoración positiva del gesto malliano: «Por supuesto, en ese movimiento de ida y vuelta hemos variado nuestra percepción de ambos textos y de lo que entendemos por tradición: eso es justamente lo que tiene que provocar la literatura» (2011: 2).

Como Bonilla, Carrión niega que Mallo sea un heredero de Borges. Escribe, de hecho, que debe «atravesarlo o sortearlo de un modo u otro para poder seguir creando, enfrentándose a los mecanismos creativos y a sus contextos legales» (2011: 2), estableciendo una relación más negativa que agónica entre ambos.

En la propuestas de Kadchadjian y de Fernández Mallo lo que puede semejar lúdico es finalmente crítico. Sus obras son tests de resistencia a Borges. Pruebas de fuerza. Duras máquinas de la verdad. (2011: 2).

En cuanto al problema de la reescritura, aparece mencionado en numerosas ocasiones, pero Carrión no lo atribuye en ningún momento a Borges. Lo mismo sucede con el de la apropiación: «Por supuesto, entramos entonces en el terreno de la intertextualidad: en los cambios mínimos del léxico, la declinación o la sintaxis tendríamos la apropiación debida y legítima del texto ajeno» (Carrión 2011: 2). También con el del plagio, que sólo menciona en relación a los «experimentos piglianos de desplazamiento de Borges del centro del canon» (2011: 2).

12.4.10 «KODAMA VERSUS FERNÁNDEZ MALLO», POR EDUARDO BECERRA.

El artículo de Eduardo Becerra fue publicado en el número de abril de 2012 de *Variaciones Borges* y funciona como *summa* de los anteriores al mismo tiempo que elabora un minucioso análisis de la polémica que más adelante retomaremos. Es, entonces, tanto objeto de estudio como interlocutor en este análisis.

En lo que toca a los problemas mayoritarios del periodo, el artículo de Becerra, de corte académico, señala casi todos los problemas, aunque sólo se posiciona en dos. El primero es el más general, el que divide el campo y da título a su texto. Es sintomático que Becerra tome partido por Mallo en una nota al pie, dando a entender que esa toma de posición es un paratexto de su artículo, es decir, que éste se puede comprender sin aquélla. Dice así:

Antes de pasar a otras consideraciones, y para evitar cualquier tipo de equívoco, quiero dejar claro mi desacuerdo con la retirada del libro; ante todo porque, a pesar de la razón legal que parece asistir a María Kodama, no deja de ser un acto de censura exagerado que impide el acceso a la lectura de un texto escrito con intenciones para nada cuestionables. (2012: 200 [en nota al pie]).

El otro problema frente al que Becerra toma posición es el del supuesto apropiacionismo borgiano, que en este artículo es negado. Para comprender la argumentación del autor, es interesante que comentemos antes el problema de la supuesta herencia de Borges a Mallo. Becerra lo detecta con lucidez y lo aborda en varios pasajes. Tal vez el que sigue sea el más significativo:

La propuesta de Mallo experimentaría con las posibilidades de su traslado a la esfera literaria: ¿sigue la estela de Borges con este planteamiento? Para el autor del remake, como hemos visto, indudablemente sí, y también para muchos de los que han criticado la retirada del libro. En mi opinión, aunque la cercanía existe, habría que matizar esta identificación total entre los procedimientos de ambos. (2012: 202).

Tenemos, por lo tanto, que toma una posición de tercera vía, recapitulando los argumentos a favor y en contra como es propio del género académico. Es a tenor de este discurrir que se refiere al problema de la apropiación en Borges:

La diferencia de estos ejercicios literarios con las propuestas apropiacionistas se encuentra en la literalidad de la que parten las segundas; como ocurre con el juego de Fernández Mallo, que arranca de la copia idéntica de un marco (título, autor, índice), o casi idéntica de algunos textos (prólogo, epílogo y alguno más), para a partir de ahí desplegar su reescritura (que en otros textos del libro sí supone un desplazamiento y una descontextualización radicales respecto al original). Es la misma, o muy parecida, distancia que hay entre el *remake* y la parodia: el primero parte de la repetición del modelo, en la segunda hay ya desde el origen una interpretación creadora de ese mismo paradigma (en la raíz del primero está la copia, la segunda surge ya de una lectura creadora del antecedente).⁴ El libro de Mallo remite más a Pierre Menard que al propio Borges, pero Pierre Menard es el protagonista de una fábula sobre el plagio, la imitación o la lectura y sus efectos a través del tiempo, no un caso real de apropiación de una obra o de parte de ella. (Becerra 2012: 203-4).

Becerra detecta y desmenuza los problemas que vertebran la polémica. Así, sólo toma posición para señalar como ilegítima la identificación entre Borges y uno de sus personajes, que permitiría ubicar al primero como un adalid del apropiacionismo. A nuestro entender, Becerra estaría afirmando que Borges sí practicó alguna

suerte de apropiacionismo, pero no de plagiarismo, y que en eso estribaría tanto su similitud con Mallo como la imposibilidad de identificar a ambos. En cualquier caso, dado que Becerra se refiere también de forma explícita al problema del plagio (cf. 2012: 199), es decir, que utiliza explícitamente ambos términos, desplazar sus significados supondría una forma de sobreinterpretación, y los mantenemos como están enunciados en su artículo a la hora de hacer nuestro esquema. Comoquiera que la confusión terminológica es consustancial a esta polémica, que se da –como podemos ver en las intervenciones de Becerra y de Vicente Luis Mora, que al mismo tiempo que académicos son, respectivamente, editor y escritor– en el vértice entre el campo literario y el académico, eso no supone ningún problema para nuestro análisis.

El problema de la reescritura no aparece como tal en el artículo de Becerra. El del juego se menciona en varias ocasiones (cd., por ejemplo, Becerra 2012: 203), pero sin relacionarlo en ningún momento con Borges de forma directa.

12.4.11 «EL METAREMAKE» DE VICENTE LUIS MORA.

Si el artículo de Eduardo Becerra reflexiona sobre la polémica en términos de campo (recordemos que su subtítulo es «del capital simbólico al precio de las obras»), el de Mora¹³⁴ se centra en los aspectos formales, sobre todo a través de conceptos recurrentes en su producción académica, todos ellos pertenecientes al campo de los estudios sobre la transmedialidad. Además, Mora analiza también –aunque más someramente– los casos de *Help a él*, de Fogwill, y *El Aleph engordado* de Katchadjian¹³⁵. En lo tocante a Fernández Mallo, Mora, como Becerra, se posiciona también a pie de página:

134 Como en el caso del artículo de Eduardo Becerra, el de Mora nos servirá tanto de objeto de estudio como de texto con el que dialogar cuando analicemos el *Remake* en el epígrafe 13.3.35.

135 El primer texto, de 1982, jamás encontró oposición legal. El segundo, publicado en 2009 en una edición de pocos ejemplares, sí hizo que Kodama se querellara contra él, también en 2011. La demanda fue desestimada, pero se reactivó tras una apelación de Kodama, que fue definitivamente sobreseída en 2016.

El libro de Fernández Mallo fue retirado de las librerías en otoño de 2011, tras la amenaza de demanda judicial por parte de María Kodama, la heredera de Borges. Esa retirada me parece uno de los actos culturales más tristes y lamentables a los que hemos asistido en los últimos años, y demuestra el grave anacronismo de la legislación vigente de propiedad intelectual. (2011: 275 [nota al pie]).

En el caso de este artículo, que trata todos los problemas del corpus reducido, Mora se posiciona también frente a los temas de la apropiación y el juego. A la reescritura le dedica una página entera, en la que hace una lista de «Tipos de reescritura» (2011: 260) à la Genette, pero no opina sobre si Borges practicaba o no este procedimiento. Del mismo modo, diserta sobre el plagio sin tomar partido (cf. 2011: 262).

En cuanto a la apropiación, Mora escribe lo siguiente:

En el prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935), Jorge Luis Borges decía que las historias incluidas en el libro "son el irresponsable juego de un tímido que [...] se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias" 3 . Que un practicante confeso del juego de reapropiación acabe siendo, a su vez, objeto de muchas y variadas tergiversaciones textuales, que luego examinaremos, no debe extrañarnos. (2011: 259-60).

Como se puede notar, Mora traza una línea entre el quehacer literario borgiano y el *remake* de Mallo, pero no menciona al segundo, por lo que no lo podemos considerar un defensor explícito del problema de la herencia borgiana. Sí defiende de forma clara la idea de que Borges practicó (de forma, nos dice, *confesa*), la apropiación, diferenciándose en eso de la posición de Becerra, y él mismo toma las palabras de Borges para incardinarlo en ese «juego» de un tímido que consistiría en «falsear y tergiversar ajenas historias» (cf. Mora 2011: 259-60; cf. Borges 1998: 291).

12.4.12 «UNA DEFENSA DE MARÍA KODAMA», POR JULIO ORTEGA.

Ingresamos con este artículo en el segundo grupo, el de aquellos que apoyan a Kodama en la partición binaria impuesta por la polémica. Tanto este artículo como la entrevista que sigue se limitan prácticamente a dar la razón a Kodama en su pleito y a negar el linaje Borges → Mallo, y son –probablemente por la alta exposición mediática de ambos personajes– más tibios a la hora de tomar posición frente a los demás problemas.

Ortega, quien hace ver que comprende a quienes invocan el derecho propio de lo literario sobre el derecho de autor, se posiciona, si no en contra de Mallo, sí a favor de Kodama. «Espero que María me excuse el énfasis, pero estoy rompiendo una lanza», escribe, y seguidamente:

No, de ninguna manera el celo de María Kodama se debe a los derechos de autor, lo que sería de justicia, sino a una causa más noble. Borges le dedicó sus años más felices, ella le dedicó la vida. Uno no puede menos que agradecersele. (2011).

Así, en ese equilibrio entre lo legal y lo literario, Ortega también se posiciona en contra de la idea de una continuidad entre Borges y Mallo, y al mismo tiempo se refiere, en un solo párrafo, a los problemas del juego, la reescritura y la apropiación, que volverá a mencionar en el resto del artículo pero frente a los que no llegará a posicionarse.

El juego de reescritura que plantea AFM es intrigante porque de antemano está condenado al fracaso: es improbable hacer otro *El hacedor* y, en efecto, él no lo pretende sino que ensaya lo que va del original a la copia, pasando por la glosa, la reescritura, la intervención, la reapropiación, operaciones todas que privilegian el artificio. (Ortega 2011).

12.4.13 MARÍA KODAMA: «BIOY CASARES ES UN TRAIADOR».

Éste es, probablemente, el texto más arriesgado de nuestro corpus. Casi sólo podemos extraer un párrafo útil del mismo, e incluso se podría poner en duda su inclusión en el archivo que hemos elaborado, ya que es una entrevista genérica, y sólo en parte de ella Kodama o la entrevistadora se refieren al *affaire* Fernández Mallo. Hemos decidido incluirlo porque entendemos que en el encuentro de Kodama con *Orsai*, una revista que había de serle hostil (la entrevista, de hecho, viene precedida por un largo encabezado justificatorio en el que se afirma: «Nunca creímos que Kodama nos fuera a abrir la puerta de su casa, pero lo hizo» (2013)) los silencios se vuelven elocuentes, así como las preguntas sin respuesta. En cualquier caso, bien se podría sustituir este texto por otros del corpus ampliado, como los de Víctor Maojo o Alejandro Gándara, si se prefieren declaraciones más explícitas. Aquí

hemos optado por mantener el de María Kodama para contar con la voz de la parte demandante en la polémica.

El pasaje crucial de la entrevista es éste:

Le pregunto a Kodama por el libro del español Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges) Remake*, editado por Alfaguara, y su reciente retiro del mercado, bajo amenaza de acciones legales.

—A mí me lo detectaron los abogados en España: había copiado epílogo, prólogo, había cambiado tres palabras y lo firmaba él.

Argumento sobre operaciones intertextuales.

—Allí no hay intertextualidad— contesta María. —Intertextualidad es lo que hacen Borges y Joyce. Borges en Pierre Menard, donde no copia a Cervantes y Joyce en el Ulises, donde no copia a Homero. Una cosa interesante es que este señor había pedido antes permiso a Nocilla para usar su nombre, es decir que sabe muy bien qué pasos seguir.

Me comunico con Fernández Mallo, quien prefiere no hacer declaraciones y me remite al comunicado que sacó Alfaguara en septiembre de 2011 y al que todavía suscribe: siente mucho el enfado de Kodama, no pensó que debiera pedir permiso para homenajear a uno de sus grandes maestros y defiende su operación literaria: «Borges fue el primero en usar las mismas técnicas de apropiación y reescritura que yo».

—No es un capricho mío. La ley es así para todo el mundo. Sea Borges, sea quien sea —concluye María, a quien estas discusiones parecen exasperar. (2013).

Sobre el posicionamiento de Kodama a favor de sí misma hay poco que argumentar. En el confuso contexto de la polémica, valdría la pena debatir qué significa *intertextualidad* para María Kodama, e incluso podríamos considerar que en ese término reúne las estrategias de «“apropiación y reescritura”» (Mallo cit. en Kodama 2013) que invoca la entrevistadora, pero preferimos ceñirnos a las palabras de Kodama. Más legítimo nos parece traducir «copia» por «plagio». A través de esa negación, entonces, Kodama está refutando la línea literaria que une a Borges con Mallo: para ella, las operaciones de Joyce y de su deudo son de una naturaleza del todo distinta a las del gallego.

12.4.14 «LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS», POR GUILLERMO PIRO.

El último artículo del corpus reducido resulta de enorme interés por varios motivos. En primer lugar, porque es de un periodista argentino (se publicó originalmente en *La Nación* y fue reproducido por varios portales web más adelante) que se opone diametralmente a Mallo sin por ello apoyar a Kodama, y siempre dando argumentos que pertenecen al ámbito de lo literario. Así, casi conforma un subgrupo dentro del grupo de los *kodamistas*. Este posicionamiento, digamos, lateral al campo español, hace además que sea bastante más claro que Ortega y que la propia Kodama a la hora de opinar sobre el *affaire*.

Su posicionamiento se desprende de forma clara del siguiente párrafo:

En el peor de los casos, si fuera verdad que María Kodama no leyó el libro del español, la decisión puede ser interpretada de otro modo: si ante la vista de tu libro un abogado corre presuroso a bocharlo es porque es probable que algo ilegal estés haciendo. (2012).

Piro se está haciendo cargo de unas palabras de la propia Kodama, que habría declarado, en los primeros compases de la polémica, que no había leído el *remake* de Mallo (cf. Rodríguez Marcos 2011). A continuación, en un párrafo que resume todos o casi todos los problemas del corpus reducido, afirma:

Fernández Mallo aduce que “Borges fue el primero en usar las mismas técnicas de apropiación y reescritura que yo”, sin especificar dónde Borges habría usado esa técnica. Técnica que sí, en cambio, usó Miguel de Cervantes en la segunda parte del Quijote a comienzos del siglo XVII, cuando copió de cabo a rabo una de las historias de santos incluidas en La leyenda dorada de Jacopo della Voragine y la aplicó, cambiándole alguna que otra palabra, a Sancho Panza impartiendo justicia salomónica en la ínsula firme de Barataria. ¿Pero Borges? ¿Cuándo? ¿Dónde? (Piro 2012).

Si parece que Piro ha olvidado referirse al problema del plagio, es sólo porque lo hará de forma explícita un poco más adelante:

Amplieemos el razonamiento. Supongamos que efectivamente Borges hubiera usado el procedimiento del *remake* entendido en modo peninsular. ¿Habilitaría del mismo modo al plagio el hecho de que Cervantes plagia a un obispo genovés de fines del siglo XIII? (2012).

Curiosamente, como se puede observar, Piro rehabilita el problema del españolismo o argentinismo de una forma inédita: reivindicando a Borges como un producto netamente argentino y tratando de incardinar a Mallo en una tradición española que vendría de Cervantes y del falso *Quijote* de Avellaneda. Esto se debe comprender en términos de un fenómeno de lucha entre campos por la apropiación de un objeto que se construye en ambos y que a ambos ha sido escamoteado por el campo de la literatura mundial. Al fin, no debe pasarnos por alto que sólo uno de los participantes del primer grupo que hemos detectado sea latinoamericano (Villoro), y que en cambio en el segundo ninguno sea español. Por supuesto, esto no quiere decir que las estrategias de Ortega sean idénticas a las de Piro por un motivo de origen; sin embargo, su posición lateral al campo español le permite no verse arrastrado por una posición mayoritaria, ni amenazado por el triunfo de la presunta censura judicial de Kodama; dicho de otra manera, las homologías no son lo bastante fuertes en ningún caso como para orientar la posición.

Para terminar, Piro se refiere al problema del juego:

El comunicado de Alfaguara está tan lleno de imprecisiones que parece escrito por el propio Fernández Mallo. Hay que repetir la misma pregunta hecha al principio: ¿dónde, cuándo usó Borges el procedimiento del llamado remake? Se habla de juego por primera vez en todo este affaire. Un juego lleva implícito la aceptación de ciertas reglas. Como pedir autorización para reproducir fragmentos de un libro. Más siendo de Borges. Más aun siendo María Kodama la heredera. ¿Cómo es posible que a nadie en la editorial Alfaguara en España se le haya cruzado por la cabeza pedir autorización para reproducir un prólogo y un epílogo enteros? (2012).

12.4.15 CONCLUSIONES.

Abordaremos en este epígrafe solo las conclusiones particulares de este periodo, y dejaremos para un breve epígrafe de cierre de esta segunda sección las conclusiones de orden diacrónico.

Lo primero que se observa de los textos reunidos es que la polémica, lejos de partir el campo por la mitad, reúne y *polariza* a los autores en torno a la dimensión autónoma del campo. Podemos afirmar, por lo tanto, que el objeto Borges es producido en 2011 mayoritariamente por el polo autónomo, porque lo que de

hecho observamos en el análisis es el devenir de dicha producción. Cualquier problema con visos políticos desaparece, e incluso cuando un autor de izquierda, como puede ser Rafael Reig, que se ubica en posiciones cercanas al polo social, toma partido, no lo hace negando las premisas fundamentales, sino evitando posicionarse, lo que –combinado con la ausencia de otros autores con una clara participación política– denota que, en el sentido más lato, desde el polo heterónomo no *hay nada que decir* de esta polémica. Así, como venimos apuntando, todos los defensores de Mallo toman partido reivindicando la, digamos, *literaturidad* del problema frente a instancias extraliterarias, como serían las judiciales. En este sentido es paradigmática la intervención de Andrés Neuman, titulada «La deshacedora», que apareció en su blog el 21 de octubre de 2011, es decir unos veinte días después de que estallara la polémica. El párrafo que nos interesa es el que sigue:

Lo que se dirime aquí por tanto es la *libertad de un procedimiento narrativo*, no la legítima defensa de unos derechos de autor. Aunque la carta (que firmé sin dudarlo) insista en lo «actual» y «digital» del caso, la creación a partir de obras anteriores *nació con el arte mismo*, es parte de él. Está en los palimpsestos grecolatinos, el arte barroco, el teatro clásico, la novela negra, la poesía en general, la obra de Borges. No estamos ante un mero acto de incompreensión hacia el arte posmoderno. Sino, peor aún, ante un acto de incultura general. Este incidente daña a todas las partes. *Los únicos que ganan son un par de abogados*, convertidos en grotescos árbitros literarios. (2011 [las cursivas son nuestras]).

Todos los artículos que apoyan a Mallo elaboran reivindicaciones similares a las de Neuman. En primer lugar, Neuman se refiere a la *libertad* del procedimiento narrativo de Mallo, y la opone a la *legítima* defensa de los derechos de autor de Borges. Si la defensa de la libertad creativa es un *topos* propio del polo autónomo, en este caso dicha libertad se reivindica frente a la heteronomía que constituye la incursión de la lógica propia de otro campo –el jurídico– cuyas formas de capital prácticamente carecen de valor una vez puestas en relación con el campo literario. Además, Neuman afirma que el procedimiento de Mallo no es contingente, que no está circunscrito a la lógica epocal de lo posmoderno, sino que es propio de lo literario, y por lo tanto tan antiguo como ese valor reivindicado por encima de los demás: la literatura. Si autores como Reig no se posicionan claramente del lado de Mallo, o si autores como Becerra lo hacen sin desmedro de un análisis más fino del valor, es precisamente porque toman en consideración lógicas heterónomas al campo literario. En

el caso de Becerra esto es casi una obligación de investigador (que Mora, en su doble condición de escritor, no cumplirá); en el de Reig, sin embargo, es una posibilidad de lectura determinada por su posición en el campo. Así, Reig quitará la razón a Kodama no por afinidad a Mallo, sino porque su posición es homológicamente contraria a la de ella en una lógica heterónoma. Escribe Reig, respondiendo a un artículo de Benjamín Prado:

Si la retirada del libro la hubiera exigido Borges, ¿sería muy diferente?

No lo veo, la verdad. Las mismas razones que se usan contra el derecho de María Kodama se podrían usar contra el de Borges, ¿o no?

Se puede estar en contra de la propiedad privada, lo que no me parece razonable es estar en contra de la propiedad privada de Borges, pero no de la de Nutrepa. O al contrario: de la de María Kodama, pero no de la de Borges. (2011).

Así, Reig se declara a favor de Mallo, pero sólo en tanto éste está «en contra de la propiedad privada». Neuman, en cambio, apela a la razón autónoma del campo para apoyar a Mallo y a su diferenciación respecto del campo jurídico. Dirá, literalmente, que sólo los abogados «ganan» algo con el secuestro del *remake*.

Esta operación, se aducirá, podría ser ajena a Borges, es decir: el hecho de que se defienda a Mallo desde una lógica autónoma no significa necesariamente que Borges aparezca en ese polo del campo. A esto podríamos responder con el argumento de que la mayoría de textos del archivo proceden del polo autónomo, pero aún se argumentaría en nuestra contra que el auge de la posmodernidad produjo (mediante la superación de la lógica de bloques) un desplazamiento masivo hacia el polo autónomo¹³⁶. Entonces, ¿cómo ligar a Borges con la reivindicación de la autonomía de lo literario que salvaría a Mallo frente a Kodama?

Los propios textos ejecutan esta operación. Típicamente serán los autores que aceptan el linaje Borges → Mallo quienes la seguirán. Podemos recordar, por ejemplo, el inicio de la carta de Ferré: «Es triste tener que escribir en su contra en nombre de Borges, *en favor de la literatura*» (2011). Poco después denuncia explícitamente la imposición de una lógica heterónoma al campo:

136 Con todo, esta afirmación es hartamente discutible, pero nos sirve para problematizar nuestra propia postura.

Usted impone las leyes del capitalismo, las leyes de la propiedad privada y el código civil, ese aliado mezquino de todo lo que no funciona en nuestra sociedad, para transformar a Borges en convidado de piedra de la libertad creativa y las aventuras más audaces de la literatura. (2011).

Tomemos otro ejemplo. El comienzo del texto de Villoro es el que sigue: «Un nuevo proceso judicial *empaña* la literatura [...]» (2011). Lo literario, por lo tanto, puede mantener cierta pureza mientras se constriña al campo del que emana su valor, pero una vez se confunde con capitales heterónomos aparecería *empañado*. Si recordamos el final de su artículo, encontramos una lógica análoga y atribuida a Borges. Villoro afirma que Borges cambió el mundo, y que «[s]i los abogados y la heredera se desisten de su querrela, no sólo permitirán que circule un libro: rendirán homenaje al inimitable Hacedor» (2011). El tema, como apuntamos, es recurrente. Podemos dar un último ejemplo:

No sé qué hubiera dicho Borges a todo esto, pero me temo que hubiera desaprobado con su singular humor la aparición de los abogados en la escena. Hubiera hecho que le leyeran algunos textos y muy probablemente hubiese afilado la navaja de su humor con **un chiste suave o mortífero**, dependiendo de su inspiración. Pero hubiera dejado en paz al libro. [...]. Así pues, nada menos borgiano que la actitud de la Fundación Borges que, como suele ocurrir cuando un autor se convierte en marca registrada, olvida el propio nombre al que se consagra para cometer dislates tan inaceptables como éste [...]. (Bonilla 2011b).

El *affaire*, entonces, funciona como crisis que viene a poner en hora el campo literario. Por supuesto, esto no significa que cambie *todo* el campo (para afirmar tal cosa habría que hacer un estudio más exhaustivo, y no centrado en Borges), sino que supone precisamente eso, una crisis, un cambio *crítico* e irreversible de las lecturas posibles de Borges desde el campo literario español, que vendría a añadir a las ya disponibles la lectura posmoderna. Si esta hipótesis es cierta, habremos de ser capaces de confirmarla en la siguiente y última parte de la tesis, en la que analizaremos las obras, digamos, *borgianas* producidas por el campo.

Antes de pasar a la sección 3 cabe que nos preguntemos por el alcance de esta crisis. Si bien hemos afirmado que no podemos saber, con el archivo que manejamos, hasta dónde llegó de forma extensiva, podemos preguntarnos por su alcance intensivo, por el límite con que se encontró al nivel de las fuerzas a la hora de

efectuarse, si es que hubo tal límite. En su artículo, Becerra –a quien a partir de ahora tomamos como interlocutor, y no ya como objeto de estudio–, tras un análisis minucioso de las propuestas de Fernández Mallo en *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, escribe lo siguiente.

Salgo de mi ensimismamiento y releo los textos que me ayudan a repasar lo ocurrido: nada que cuestione en lo más mínimo el estado de cosas. La editorial admite su error y la obra se retira de inmediato, el autor guarda silencio y los escritores que protestan se quejan de lo ocurrido pero desde el reconocimiento de que la razón legal asiste a la albacea. El aparente gesto radical se queda en travesura cuya única falta fue el olvido de pedir permiso para emprender el juego. Esta aceptación de las reglas estaba ya en la reflexión sobre el mercado de Fernández Mallo recogida anteriormente, y de forma mucho más clara en lo expuesto en los agradecimientos de su libro anterior al *remake* de Borges, *Nocilla Lab*, última entrega de su trilogía Proyecto Nocilla: “Gracias a las editoriales que han creído en mí, y al Grupo Nutexpa por permitirme usar la palabra Nocilla con propósitos creativos. También gracias a la comprensión de los autores de cuyos textos me he valido para componer estos libros; sin ella nunca podrían haber llegado al público” (*Nocilla* 179). Apropiacionismo sí, pero siempre dentro de un orden, orden que guardó escrupulosamente en sus obras narrativas anteriores pero cuyos requerimientos en esta ocasión olvidó atender. Esta inocuidad ¿no convierte en mucho más absurda y excesiva la demanda de María Kodama? (2012: 208).

Si bien aquí analizaremos la propia estructura interna de esta crisis, el razonamiento de Becerra, en términos de subversión del orden establecido, nos interesa en tanto que es ese orden el que cambiará en mayor o menor medida según el grado de efectuación de la crisis. En este sentido, tomamos un interesantísimo artículo de Pablo Rodríguez Balbontín que piensa el *affaire* en términos similares, añadiendo la idea de crisis (el título, de hecho, es «El caso Mallo: crisis de la autoría en la sociedad de la información»). Publicado en 2014, este artículo ya no siente la necesidad de ubicarse a uno u otro lado de una polémica ya amortizada. Escribe Balbontín que

[e]l objetivo de este ensayo es una invitación a la reflexión sobre la noción de autoría literaria bajo dichos parámetros, a partir de [...] la controvertida retirada de las librerías de *El hacedor (de Borges)*, *Remake*». (2014: 256).

Los parámetros a los que se refiere son los referentes a la esquizofrenia de la Aldea Global diagnosticada por Manuel Castells (cf. Rodríguez Balbontín 2014: 255). Lo reseñable es que este artículo utilizará la polémica como pretexto para hablar de

modo más general de la crisis de la autoría, es decir, que la polémica en 2014 ya no es un centro alrededor del que debatir sino un objeto de estudio.

Balbontín partirá de las conclusiones de Becerra para elaborar una reflexión sobre el estado del campo en el momento de la polémica. Escribe que «[l]o único que Alfaguara disputa [...] es el derecho a la ironía. Derecho estético e intelectual, en todo caso; no legal» (2014: 258). A partir de esa idea, Balbontín propone que el problema último al que apela la polémica es que a Alfaguara no «le interese plantear discusión alguna sobre la Ley de Propiedad Intelectual» (2014: 259). Si bien esta explicación es, finalmente, tan válida como la teoría de la conspiración o como la mera idea de que a Alfaguara no le interesaba entrar en una disputa legal por un libro ya amortizado, gana enteros si consideramos la actitud de Fernández Mallo, de quien tanto Becerra como Balbontín afirman que es un autor que carece de toda pretensión contestataria. En una actitud convencional de la izquierda, ambos autores identifican el polo autónomo con alguna forma del conservadurismo, o al menos de la inoperancia. Así, «la obra de Agustín Fernández Mallo [sería] una solución de compromiso, un placebo, para paliar la ansiedad que la transformación anunciada por McLuhan genera en el mercado del libro» (Rodríguez Balbontín 2014: 259). A esta incapacidad de la obra de Mallo (mejor: del tándem Mallo – Alfaguara, ya que Balbontín toma el *remake* en su materialidad concreta) para subvertir los códigos tradicionales del objeto libro, Balbontín agrega la imposibilidad de trascender el marco autorial de la modernidad desde lugares como un gran grupo editorial o un autor consagrado que, además, firma su libro.

Según estos parámetros [los de Bourdieu y Foucault], la marca Mallo reafirma así su valor simbólico dentro del campo literario como *enfant terrible*, escritor experimental, vanguardista o, como se promociona en su momento, *indie*. [...]. La discusión estética distingue así a Mallo y, de paso, hace lo posible por reciclar una transgresión ilegítima en una transgresión legítima *à la* Foucault. (2014: 264).

Entendemos que el verbo *distinguir* tiene en ese párrafo el sentido que le da Bourdieu. Por lo demás, si bien consideramos que la reflexión de Balbontín es lúcida, aquí debemos despegarnos de ella. Como se puede notar en el párrafo citado, él hace una doble crítica: por un lado a Mallo, que no habría hecho más que acumular valor simbólico, y por otro al gesto transgresor, que para él habría sido desactivado

o adocenado por medio de la *función autor* foucaultiana (cf. Rodríguez Balbontín 2014: 262-63). Si bien la primera nos parece impecable, consideramos que la segunda es fruto de una lectura común de la obra foucaultiana que simplifica lo propuesto por éste. En efecto, en un momento dado de su artículo, Balbontín, refiriéndose a «¿Qué es un autor?», escribe que «[d]esgraciadamente, Foucault nunca especifica en su conferencia qué se restaura exactamente, más allá de una transgresión legítima, acotada dentro del sistema de la propiedad intelectual» (2014: 263). Desde nuestra definición de dispositivo, que –como hemos demostrado– es consistente con la foucaultiana, lo que se restituye –siempre que no olvidemos el carácter *poiético* del poder– es, precisamente, aquello «extrañamente semejante» (Foucault 2002a: 147), es decir la rectificación del poder en el saber.

Recapitulemos brevemente. Podemos afirmar que son tres las fracturas que hemos señalado y que impedirían la ruptura total que se habría propuesto el gesto de Fernández Mallo: una fractura legal, cuyo límite sería la ley del *copyright*; una fractura formal, cuyo límite sería el objeto libro; una fractura individual, cuyo límite sería el dispositivo autorial. La primera fue señalada por Becerra; la segunda y la tercera, por Balbontín. En nuestro marco teórico, partiendo de las afirmaciones de ambos, aparece ahora como evidente el límite intensivo de esta crisis provocada por el *affaire* Kodama – Mallo. Operarían aquí tres dispositivos: uno legal, el autorial y el dispositivo libro, que habrían rectificado el intento de ruptura de Mallo impidiendo que fuera más lejos de lo que la estructura geológica del campo permitía en ese momento. Podemos agregar, además, el dispositivo editorial, que habría operado a través del objeto Alfaguara imponiendo límites y funcionando como dispositivo liminar entre el campo literario y el conjunto de los dispositivos jurídicos. Así, ya no importa qué quiso o qué pudo hacer Mallo como individuo, sino cómo fue contenida una onda expansiva que, lejos de ser un fracaso –y aquí nos separamos de Balbontín– cumplió con su función y puso en hora el objeto Borges en el campo literario español respecto al que ya se disputaba en el campo de la literatura mundial.

Podríamos preguntarnos si esa ampliación de las posibilidades de lectura de Borges fue causa o consecuencia de la crisis Kodama – Mallo. Lo cierto es que la pregunta no es pertinente. Si bien tenemos evidencias de que *algo* ocurría en el

campo literario español, no es hasta el estallido de esta pequeña crisis que cambian los términos en los que se piensa lo literario, es decir, que aparecen ciertas emergencias que buscan dar cuenta de cambios al nivel del poder. Con todo, en un campo tan territorializado como el español, la razón legal –o la económica, según la teoría de la teoría que afirma que todo fue planeado por Alfaguara, pero siempre una razón heterónoma– termina por imponerse sobre la razón estética. Lo cierto es que esto no se debe a que un campo esté más o menos intelectualizado, como se podría desprender del artículo de Balbontín, sino del grado en que efectúa el diagrama, *id est*, de los intersticios que deja para nuevas territorializaciones capaces de dar cuenta rápida y profundamente de la problematicidad geológica del poder. Así, podemos afirmar que esta pequeña crisis no habría podido convertirse en ningún caso en una crisis mayor, una crisis del sujeto autorial, es decir, que esa potencialidad no estaba contenida en el abanico de los posibles debido al solapamiento del campo español con el diagrama de fuerzas. Mientras existan el resto de dispositivos de la red, el autorial no puede desaparecer sin provocar no ya una crisis sino una auténtica explosión en los cimientos del campo literario; en el caso del campo español de 2011, ni siquiera podía ser cuestionado en profundidad. Podemos compararlo con el caso de Katchadjian que, en un campo asociado a otro Estado-nación y a una editorial minúscula (es decir, en un marco menos territorializado) pudo seguir adelante con su *Aleph engordado*, pero tampoco, claro, quebró la noción occidental del sujeto autorial, que evidentemente sigue operando en la Argentina a día de hoy. En ambos casos la crisis sucedió, y en ambos casos se expandió hasta los límites impuestos por las condiciones inmanentes al campo al nivel del poder, es decir, por las relaciones de fuerzas preexistentes.

Según todo lo expuesto anteriormente, la carta de Ferré a Kodama es una metáfora perfecta de esta brevísima crisis, que se desarrolló en el minúsculo espacio de indeterminación que se insertaba en el espacio de los posibles del encuentro, en el campo literario, entre las posiciones de Mallo y de Alfaguara. Fue, de hecho, un éxito efímero, tan efímero como la publicación del blog de Ferré. De alguna manera, y aunque desconozcamos los motivos por los que la carta fue eliminada (hemos comprobado que las entradas anteriores y posteriores siguen siendo accesibles), Ferré se lanzó a luchar una batalla que en realidad no existió. Donde él, en

nombre de lo literario, libraba un encuentro que sólo era posible desde el lugar del campo en que se ubicaba, Mallo claudicaba antes siquiera del primer choque, y el gesto bélico de aquél desaparecía ante la imposibilidad de causar una auténtica crisis en el campo, es decir, de ahondar en los espacios de indeterminación para producir nuevas disposiciones desde las que actualizar lo nuevo, ver lo invisible, decir lo indecible y pensar por primera vez lo impensado.

12.5 CONCLUSIONES GENERALES.

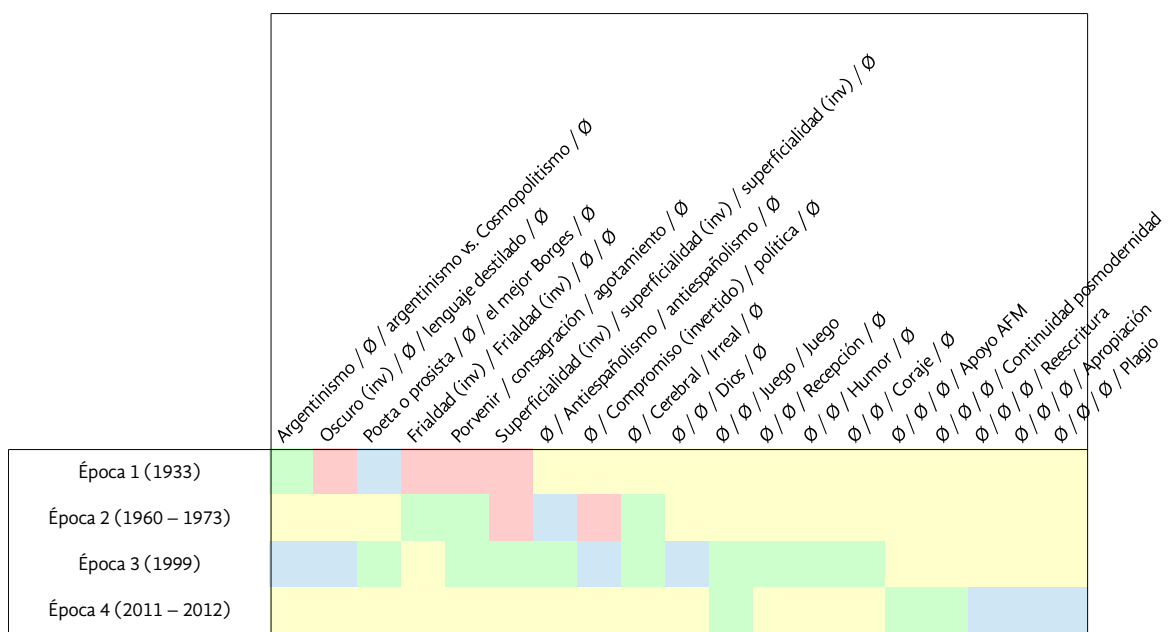


Ilustración 21: geoproblemática 1933 - 2012

Llegados a este punto, es probable que sea más adecuado hablar de recapitulación que de conclusiones. Con todo, podemos aventurar algunas.

Comencemos por analizar la entropía y la conflictividad en términos comparativos.

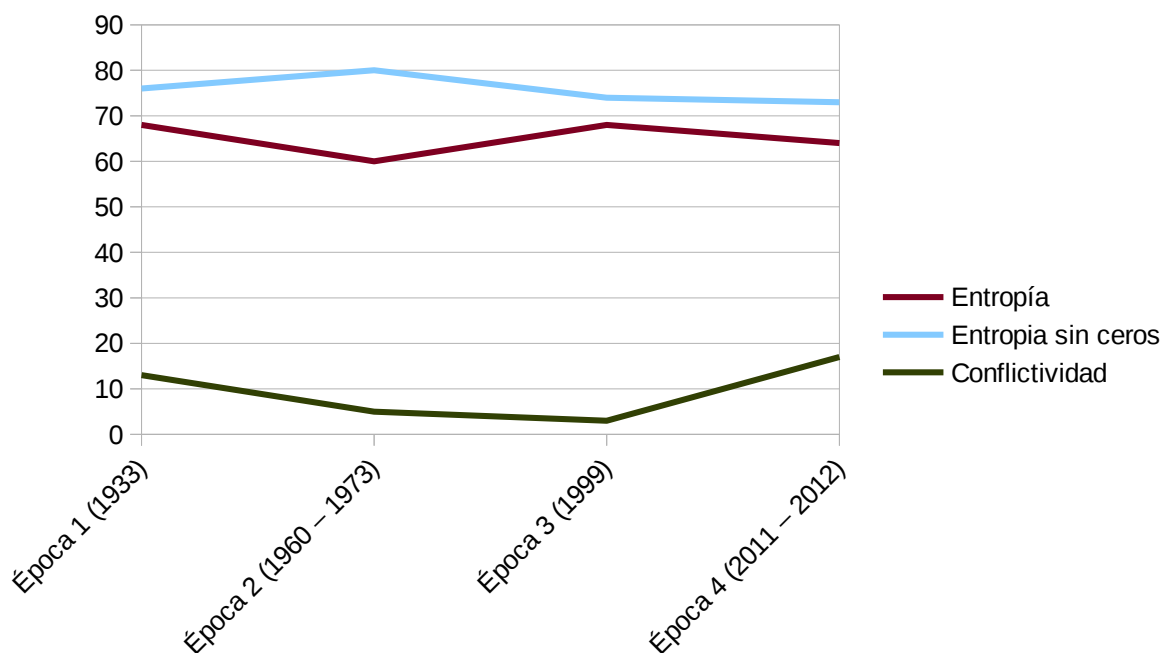


Ilustración 22: Gráfico comparativo de la entropía y la conflictividad de las cuatro épocas.

Lo cierto es que los datos de la primera época no resultan demasiado útiles, sobre todo porque se enmarcan en un contexto muy concreto que, además, es más o menos ajeno al campo español del mismo periodo. Con todo, si ya afirmamos que en términos sintéticos lo utilizábamos como punto de partida para saber qué problemas aparecían en un momento que podemos considerar fundacional de la figura transatlántica de Borges, en términos analíticos nos sirve también porque aporta datos de contraste. A saber: en un formato que imita al diálogo y en un campo nacional de principios de siglo, la entropía era algo menor del 80 % y la conflictividad rondaba el 12 %.

Es necesario hacer dos apuntes. En primer lugar, la entropía que nos interesa para el análisis diacrónico es la que no tiene en cuenta los ceros. En segundo lugar, no tomamos los corpus ampliados de los periodos tres y cuatro porque impedirían la comparación: para un cotejo mejor, es preferible que haya el mismo número de problemas en todos los archivos, es decir, seis.

Observamos cómo no hay concomitancia entre las variaciones en la entropía y la conflictividad, es decir que son valores relativamente independientes. En efecto, la entropía, que vendría a dar cuenta (de forma inversa) de lo ordenado que

está un debate, es muy alta en el segundo periodo, que abarca catorce años, y muy baja en el último, donde la polémica Mallo – Kodama sirve como eje vertebrador de los enunciados. En el tercer periodo, la línea de fuerza del homenaje también tiene un gran poder rectificador; incluso más que el formato del número once de *Megáfono*.

Sin embargo, sabemos que una serie de artículos independientes y publicados en prensa a lo largo de todo un año han de mostrar, necesariamente, una entropía mayor que los de un número concreto de una revista particular. Si esto choca con lo que observamos en la gráfica es, simplemente, porque en el año 1999 el objeto Borges mostraba un grado de territorialización mucho mayor que en 1933, es decir, aparecía sobre posiciones del campo mucho más sedimentadas. Tal cosa no es extraña en un autor muerto y de éxito, es decir: poco susceptible a reapropiaciones ulteriores. Además, el hecho de que Borges ya hubiera sido asimilado al polo autónomo del campo español, mientras que en 1933 (y en 1960) seguía en disputa, es otro factor a tener en cuenta a la hora de explicar la entropía observada.

En cuanto a los datos de conflictividad, también resultan reveladores. Tomamos como referencia el de *Megáfono*, cuyo propósito, recordemos, «no es de homenaje» (1933: 28 [nota al pie]), y que es aproximadamente de un 12%. Desciende en el segundo periodo hasta un cinco, lo que supone una disminución muy considerable si tenemos en cuenta el modo en que calculamos la conflictividad que, como ya hemos señalado en el epígrafe 11.1, muy difícilmente arrojará resultados superiores a un 20%. La disminución se explica por el poco conocimiento de la obra de Borges, que apenas podía ser polémica en relación a Sabato o al *boom*. En este periodo Borges apenas aparece como una rareza de ultramar que, si bien encuentra lectores muy devotos, no está muy extendida por el campo.

En el tercer momento, el del centenario, la conflictividad desciende hasta un bajísimo 3%. El consenso es, por ende, casi absoluto: todos dicen algo sobre Borges utilizando las mismas palabras o, por enunciarlo de otra manera, nadie dice nada sobre Borges. Por último, en el marco de la polémica Kodama – Mallo este dato repunta hasta un 17%, incluso más alta que la de *Megáfono*, es decir: los problemas que Borges plantea en relación al campo español de 2011 –siempre en el

marco de la polémica estudiada— resultan más acuciantes que los que planteaba en relación al campo argentino de 1933. La obra de Borges es —junto a su figura— capaz de la «plástica ambigüedad» que él mismo pregonaba y de producir disputas, es decir, de resultar de interés en términos de lucha por los capitales de un campo, tanto en un contexto vertebrado sobre un eje nacional como en uno que se define a partir de las coordenadas de la posmodernidad. Si aún está por provocar otra crisis, por volver a estallar en el campo español es algo que no nos es dado saber.

Pasemos ahora a estudiar la evolución de los problemas. Es importante señalar que una preeminencia de los colores verde o rojo no tiene por qué corresponder a un mayor grado de problematicidad. Es precisamente por eso que decidimos elaborar nuestro programa informático: necesitábamos una herramienta que pudiera ver más allá de un consenso por el sí o por el no en un problema dado.

Desde el primer periodo al tercero observamos una evolución que podríamos calificar de *natural*. Entre cada dos periodos hay, más o menos, 33 años (sin tener en cuenta que el tercero comprende más de una década, por eso *más o menos*). Así, observamos que, en ausencia de una crisis en la relación entre Borges y el campo español, aproximadamente la mitad de los problemas siguen operando y la otra mitad son nuevos. En el ambiente del centenario se retoman problemas que no encontrábamos en el segundo periodo; esto se debe a la tendencia, propia de los homenajes, de agotar a Borges, de decir de él todo lo que es *decible* en un estado de fuerzas determinado. Pero algunos problemas aún no eran decibles y no lo serían hasta la crisis de 2011. El carácter de ruptura de esta crisis, de reformulación de lo visible y lo enunciable de Borges en el campo literario español, se ve bien reflejado en nuestro diagrama: sólo el problema del juego se mantiene, y todos los demás desaparecen, dejando lugar a cinco problemas nuevos.

¿Cómo es posible que sólo haya una crisis radical en la relación entre Borges y el campo? ¿Cómo puede ser que la llegada, el primer desembarco en los sesenta, no tenga también un carácter *crítico*? Nuestra respuesta es: porque Borges ya estaba aquí mucho antes de llegar.

Se podría afirmar que nuestra respuesta es análoga a la de Bourdieu, pero lo cierto es que en relación a un marco conceptual distinto significa necesariamente

otra cosa. ¿Qué queremos decir con que Borges llegó antes de llegar? En nuestro marco teórico, como hemos desarrollado por extenso, no podemos hablar de un objeto (en este caso: de un autor) en el vacío, sino en relación a un campo, a un estado de fuerzas que se actualiza en ciertos modos prototípicos. En este sentido, Borges no es Borges sino «Borges + el campo sobre el que se actualiza». Sin dejar atrás esta idea crucial, podemos considerar que la intersección entre Borges y el campo español sólo diferirá en gran medida de su intersección con el campo argentino de treinta años atrás en tanto ambos campos difieran en gran medida, y no sólo en tanto Borges o su figura lo hagan. Si el estado de fuerzas determina qué es visible y enunciable, por mucho que el cuerpo Borges haya cambiado, su actualización en los campos (al menos la general, la que estudiamos en su geoproblematicidad), no puede diferir tanto, ya que siempre será leído en unos marcos similares. Y en tanto los marcos de lectura de la Argentina de los treinta y los del campo español de los sesenta se incardinaban del mismo modo en cierta modernidad hispánica de posguerra(s), observamos cómo –si bien la mitad de los problemas cambian– no estamos ante una crisis sino ante una bienvenida natural de un objeto que, en el más literal de los sentidos, es *adecuado* al campo.

Vale la pena dedicar unas palabras también a los posicionamientos genéricos, por más que seamos conscientes de que en algún caso puntual pueden ser imprecisos. Al cabo, si las respuestas nos interesaran más que las preguntas habría sido interesante utilizar gradaciones de color para determinar cuán a favor o en contra de un problema se está en un momento concreto.

Lo primero que sorprende es la cantidad de rojo que observamos en la primera época (recordemos que hemos modificado la enunciación de los problemas para que el rojo implique siempre connotaciones negativas hacia Borges). Es propio de la hostilidad que recibe un *raro* en un campo que ya de por sí es muy conflictivo, y que guarda una homología relativamente fuerte con el campo político, es decir que no goza de un alto grado de autonomía. En la segunda época sólo dos problemas reciben una respuesta general negativa: el de la superficialidad, que ya estaba muy polarizado en el primer periodo, y el del compromiso, sin que la ausencia de compromiso de Borges tenga en este caso connotaciones propiamente negativas.

A partir del tercer periodo, el dispositivo de la fama comienza a funcionar, y dispone nuevas rectificaciones, formas de resignificación que hacen que las mayores barbaridades, atribuidas a Borges, se conviertan en inocentes *boutades* que merecen el perdón no ya del público sino, en general, del campo literario (y que, por ende, no le restarán capital al objeto Borges).

Hemos afirmado implícitamente que los problemas del cuarto periodo serían indecibles en el tercero, y eso en rigor es del todo incorrecto. Si podemos afirmar algo así es porque estamos trabajando en términos de geoproblematicidad, como definíamos en nuestro marco teórico; en términos netos, lo cierto es que – como nosotros mismos nos hemos encargado de señalar– ya había textos (sus autores serían los llamados *visionarios*) que, producidos en una encrucijada de fuerzas que hacía ver y decir los problemas que sólo serían propios del campo doce años después, ya los apuntaban antes de que fuera su tiempo. El encuentro de un binarismo con un campo sólo constituirá un problema en tanto venga precedido por una adecuación de dicho binarismo al estado de fuerzas inmanente al campo; de nuevo, sólo en la relación con la fuerza se da el sentido, sólo cuando el campo está preparado pueden emerger nuevos problemas y –como ya hemos analizado en el *affaire del remake*– éstos sólo se expandirán hasta donde el estado de fuerzas lo haga posible.

13 LOS USOS DE BORGES.

Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas.

JORGE LUIS BORGES.

13.1 INTRODUCCIÓN.

El nombre de esta tercera sección de nuestra tesis doctoral proviene de una entrevista con Ricardo Piglia que se tituló precisamente así, «Los usos de Borges», y que comenzaba con la siguiente sentencia: «Mi relación con Borges es una relación de usos» (1997: 17). Piglia empleaba esa palabra para designar una relación particular del escritor con aquello que lee, el modo en que lo *usa* para resolver los problemas de su propia obra. Aquí nos atreveremos a *usar* –valga la redundancia– el sintagma pigliano para referirnos al envés de esa clase de operaciones, a su parte pública: los diferentes *usos* que se hicieron –desde un punto de vista estratégico y de campo– de Borges en el campo español hasta 2011.

Para ello analizaremos treinta y cuatro obras de narrativa¹³⁷ escritas entre 1977 y 2011. A pesar de que nuestro estudio se centra en la etapa que media entre el año 1989 y el 2011, consideramos que ésta no puede entenderse sin su genealogía, y por eso incluimos cinco textos anteriores en el tiempo, de los cuales dos, de finales de los setenta, resultan del todo indispensables para comprender los primeros modos de inscripción de Borges en el campo literario español. Nos referimos a *Fragmentos de Apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester y a *La asesina ilustrada*, de Enrique Vila-Matas.

137 Nos referimos a treinta y cuatro volúmenes, ya que en algunos epígrafes analizaremos más de un relato.

Hemos dividido las estrategias de apropiación o de confrontación de Borges en cuatro grandes líneas de fuerza que coinciden con los cuatro usos sobre los que trabajaremos, a saber: el esteticista, el posmoderno, el estético y el paródico. No nos proponemos una lectura meramente interpretativa de las obras analizadas, sino un estudio del modo en que cada una de ellas dialoga con el corpus textual borgeano o con su figura de autor. Lo que sigue no es, por lo tanto, un compendio de treinta y cuatro estudios sobre treinta y cuatro autores; sólo analizaremos, en cada caso, la inscripción de los textos en el campo español en su relación con Borges, y el modo estratégico en que lo usan para practicar dicha inscripción. Muchas de las obras que analizaremos han carecido hasta la fecha de atención crítica; otras cuentan con su propia bibliografía.

Cabe señalar, además, que seguiremos aquí nuestro marco teórico en lo que se refiere a los dispositivos *autor* y *obra*. Nos despegamos así de la crítica tradicional y no privilegiamos una categoría sobre la otra, sino que trataremos de hacer aflorar aquellos procedimientos que atraviesan a ambas instancias. Así, en algunos casos un autor aparecerá dos veces (Vila-Matas en 1977 y 2002, por ejemplo) y en otros una entrada recogerá piezas de épocas diversas y que fueron publicadas por separado pero que, sin embargo, son coherentes por su función en el campo (son, como veremos, casos como los de Juan Goytisolo o Juan Francisco Ferré). Seguiremos, eso sí, un orden cronológico que nos permitirá comparar, finalmente, la evolución de los usos con los problemas de cada estado de campo.

Los cuatro usos que hemos definido son el resultado del siguiente método: tras una primera lectura de las treinta y cuatro obras, diagramamos los procedimientos que encontramos en los modos en que éstas dialogan con Borges. Algunas de las obras, por ejemplo, lo representan como personaje. Otras lo utilizan para reflexionar sobre el presente en que se escriben. Otras lo ridiculizan. En otras se reescribe un relato del argentino. Tras ese primer diagramado, organizamos la información y encontramos que todas se podían agrupar en los cuatro grandes bloques, que definimos a continuación y que hemos llamado los cuatro usos de Borges.

Comencemos por el esteticista. Hay una frase de Rodrigo Fresán que da buena cuenta de este uso: «Borges es un virus» (Fresán 2005). Desde los años no-

venta el argentino se vuelve casi omnipresente en el campo español. Vicente Luis Mora escribe:

Del magisterio de Borges, a mi juicio, vienen directamente muchos relatos y poemas escritos en España durante los últimos 30 años, sobre todo aquellos que tienen como temas el doble, las paradojas temporales, el ajedrez, los mapas, el espejo o aquellos en los que aparece, de forma más o menos velada, el miedo al azogue. (2010: 267-68)

Seguir el procedimiento que Mora propone nos llevaría a un callejón sin salida: todos –o casi todos– los textos se pueden leer como borgianos. A la hora de encontrar los modos de producción del objeto Borges en un campo concreto no damos con un problema de carencia sino de exceso e incluso de desborde. La metáfora de Fresán es perfecta porque un virus es invisible a simple vista y sin embargo puede ser casi omnipresente.

Es por ese motivo que planteamos la existencia de un uso esteticista. Nos proponemos con ello detectar dos tipos de obra: aquéllas en las que Borges sólo –o principalmente– es usado para producir valor en el campo y aquéllas en las que se lo menciona lateralmente, creando un efecto propiamente esteticista que no orienta la lectura en modo alguno. Ejemplos del primer caso serán *La sombra del viento* o *El sueño de Borges*; del segundo, *Gasolina* o *La escala de los mapas*. De nuevo, Mora ya había señalado la existencia de la primera variante de este uso:

Quando la editorial, por lo común con la conformidad orgullosa del autor, opta por declarar la «borgianidad» o «borgesianidad» del lanzamiento, conoce a la perfección los efectos inconscientes que producirá en su público lector: esa rúbrica presentará al joven autor como un buen conocedor de la tradición en la propia lengua, como un aspirante que demuestra su *sprezzatura* técnica o su virtuosismo (según el grado de retórica comercial) prosístico, como un enamorado de la literatura (en parcial detrimento de la preocupación por la realidad social –repito que todas estas consideraciones son injustas y relacionadas con el mercado y no con la cultura ni con Borges–), y como un precoz conocedor de las bondades de la metanarración y el «escapismo» histórico o fantástico. (2010: 269)

A pesar de que desde nuestro marco de pensamiento las categorías de lo «justo» o «injusto» resultan inoperantes, veremos en el epígrafe 15, dedicado a las conclusiones, que los planteamientos de Mora se cumplen en el análisis de nuestro corpus

textual, es decir, que las referencias a Borges atraviesan multitud de enunciados y producen, así, valor en el polo heterónimo del campo.

El uso esteticista es el único que se define antes por la ausencia de procedimientos borgianos que por su presencia. Además, es el único del que no analizaremos todos los ejemplos que hemos podido encontrar, que se cuentan por decenas, sino sólo los que nos parecen significativos. Si esto es así es porque a partir de un momento dado, como plantea Mora, se puede llegar a la aporía según la que cualquier texto que contuviera un tigre, un espejo, un cuchillo o un laberinto sería «borgiano». Sin embargo, no debe entenderse este uso como un cajón de sastre en el que hemos incluido todos aquellos textos que no encajaban en las otras tres categorías definidas; lo cierto es que algunas obras no se avienen a ninguno de los cuatro usos que proponemos y han quedado, por ende, fuera de nuestro corpus. El uso estético funciona en el campo de un modo muy concreto, como veremos en el análisis de cada texto y en las conclusiones finales.

El resto de usos se definen mejor de forma operacional, en el estudio de cada caso. Sin embargo, podemos apuntar aquí algunas de sus líneas maestras a modo de introducción.

Llamamos «uso estético» a aquel en el que se propone una forma concreta de leer a Borges en la que, además, el propio autor se inscribe; «posmoderno» a aquel que privilegia una lectura posmoderna de Borges y «paródico» a aquel en el que se parodia a Borges. Todos los ejemplos que hemos encontrado de esto último parodian la figura del argentino, y no necesariamente su escritura.

Las definiciones que acabamos de enumerar, por parcas que resulten, son el resultado del esquema que obtuvimos de la primera lectura de las treinta y cuatro piezas de nuestro corpus. Son, de hecho, insuficientes, ya que no agotan cada uno de los usos, pero al mismo tiempo diferenciales, ya que apuntan a los procedimientos que sirven para trazar con claridad las fronteras entre uno y otro. Una vez trazadas, podemos detenernos en los territorios que delimitan.

El uso paródico se define con claridad por la aparición de un Borges personaje que es objeto de burla en cada uno de los textos de este uso. Cabe destacar que muchos de los autores –más adelante los enumeraremos– llegan a producir líneas

de fuerza en este ámbito, como serían las referencias a la homosexualidad de Borges, a su presunta obesidad, a su supuesta virginidad o al igualmente hipotético síndrome de Edipo que habría padecido. Cabe que destaquemos que dentro de este uso se englobaría otro, que sin embargo no hemos incluido como un quinto uso por derecho propio porque sólo aparecerá en dos de los textos analizados: el uso político, que buscaría atacar la posición estética de Borges desde una fuerte homología con el campo político (y, por lo tanto, con el eje izquierda-derecha). Como veremos en el epígrafe dedicado a las conclusiones, semejante escasez del uso político resulta sintomática.

El uso posmoderno se define por una especialización de los procedimientos que enumerábamos en el epígrafe 12.4.1 siguiendo a Cristina Piña y Alfonso de Toro¹³⁸. En el caso concreto de Borges este uso pasa casi siempre por la negación de las categorías tradicionales de original y copia. Dicha negación deviene un rasgo diferencial, pero podemos añadir otros que se presentan menos a menudo. Nos referimos, por ejemplo, a la vinculación entre Borges y las nuevas tecnologías; a la consideración de Borges como un precursor de teorías propias de mediados o finales del siglo xx (por ejemplo la física cuántica) e incluso de avances técnicos como internet; al desplazamiento de la atención lectora a la parte de su producción en la que Borges niega la existencia del individuo¹³⁹; a la presencia del discurso científico; a las citas recurrentes a teóricos de la posmodernidad; al juego entre la figura del argentino y otras de la cultura popular del siglo xx, casi siempre estadounidenses; a la purga de nacionalidad que plantea Sarlo; a una preeminencia casi absoluta de las referencias a la parte más canónica de la obra de Borges; a los procedimientos metaficcionales y al borrado de la separación entre lo real y lo ficcional.

138 Sin embargo, este uso no se corresponde con el ambiguo rubro de «literatura española posmoderna», que funciona como concepto líquido que termina por abarcar casi cualquier manifestación literaria del campo español. De nuevo, desde nuestro marco teórico nos centraremos en las intensidades que recorren cada texto, y no trataremos de englobar a autores o a generaciones enteras en un movimiento concreto.

139 Como señalábamos en 12.4.1, la crítica que Lefere hace de la idea de que Borges habría sido un autor posmoderno pasa por desplazar la atención crítica de esa parte de su obra, con lo que la relación entre corpus y canon se convierte en el caso de Borges en un lugar de conflicto a la hora de incardinarlo en una corriente literaria.

El orden que hemos escogido para la anterior enumeración no es inocente. Los tres últimos elementos de la misma funcionan, precisamente, como un eslabón que desdibuja las fronteras entre el uso posmoderno y el estético. Sin embargo, como ya hemos señalado, el criterio diferencial del primero es el borramiento de la división tradicional entre original y copia. En el uso estético serán precisamente los tres últimos elementos los que predominen, en especial la eliminación de la frontera entre realidad y ficción. Entra aquí en juego, además, la adscripción al género fantástico, que en el uso posmoderno estallará en una mutiplicidad genérica que hibrida conscientemente discursos de todo tipo. El uso estético se define, así, por la reivindicación de lo que podríamos llamar una lectura clásica de la obra de Borges, presente en libros como *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (1957), de Ana María Barrenechea, o *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación* (1959), el estudio de Gutiérrez Girardot que analizábamos en 12.2.2. Nos referimos con *uso estético*, por lo tanto, a aquellos textos que se inscriben en una *estética* análoga a la de Borges, pasando casi siempre por la adscripción al género fantástico o por la presencia de la metaficción¹⁴⁰¹⁴¹¹⁴².

El criterio diferencial entre el uso estético y el posmoderno se cifra, así, en aquello que habría separado al Foucault de *Las palabras y las cosas* del Baudrillard de *Cultura y simulacro*. Mientras que el primero se alineaba con los presupuestos de Borges, el segundo los rechazaba precisamente por considerar que «Del rigor en la ciencia» no daba el paso definitivo a la hora de eliminar la distinción entre original y copia, binarismo que en su obra se supera a través de la noción de simulacro.

140 No es baladí que el concepto de «metaficción» apareciera por vez primera en un texto de William Gass que hablaba precisamente de la obra de Borges (así como de las de John Barth y Flann O'Brien) (cf. Sobejano-Morán 2003b: 14).

141 Antonio Jesús Gil González ha señalado cómo en el campo español el uso de procedimiento metaficcional va aparejado al «*antirrealismo*» (2001: 88).

142 Para los propósitos de esta tesis, partimos del minucioso análisis de la metaficción en el campo español que Sobejano-Morán hace en el prólogo a *Metaficción española en la posmodernidad* (cf. 2003a). Lo complementamos, además, con las consideraciones sobre las distintas formas de comprender el fenómeno que Olalla Castro propone en *Entre-lugares de la Modernidad* (especialmente en los capítulos dos, tres y cuatro) (cf. 2017).

Las definiciones anteriores de la destilación de un análisis pormenorizado de los treinta y cuatro textos de este estudio. Como se comprobará en cada caso, los rasgos que hemos enumerado son suficientes para diferenciar los cuatro grandes usos propuestos.

13.2 A PROPÓSITO DE LAS AUSENCIAS.

Antes de abordar el estudio concreto de las obras que hemos escogido, cabe hacer una breve mención a aquello que hasta ahora sólo ha sido una ausencia en esta tesis doctoral. Para ello expondremos los problemas con los que nos hemos encontrado y las exclusiones a las que nos hemos visto abocados.

En primer lugar, se percibirá una ausencia casi total de obras escritas por mujeres, incluso superior a la que existe en general en el campo narrativo español¹⁴³. Sólo encontramos en nuestro corpus a Blanca Riestra y a Belén Gopegui, y en un uso esteticista, que si bien, como hemos señalado, no es un uso «menor», sí es un uso en el que hemos escogido algunas obras representativas, y no todas las que hemos encontrado. Poco podemos hacer para paliar esa ausencia, pero ésta nos enfrenta a una pregunta: ¿por qué las narradoras apenas *usan* a Borges? Para responderla, esta tesis doctoral habría tenido que incluir un amplio corpus de teoría de género que habría rebasado el objetivo que nos hemos propuesto. La pregunta queda, entonces, como posible línea futura de investigación.

La primera ausencia nos lleva a la segunda: la poesía. En una primera planificación de este trabajo, recabando un amplísimo corpus de autores, encontramos que una gran cantidad de poetas utilizaban a Borges como material literario, es decir, hacían *uso* de él. Sintomáticamente, la mayoría de la poesía que encontrábamos trabajaba sobre los textos narrativos de Borges, y no sobre los poéticos. En ese corpus de poetas el número de mujeres era mayor. De nuevo, la obligación de imponernos una tarea practicable nos abocó a escoger entre el subcampo poético y el

143 Según datos del Ministerio de Cultura, en 2018 sólo el 32% de los libros registrados fueron escritos por mujeres (cf. Riaño 2019). El dato es poco concluyente, ya que aquí nos ceñimos a libros de narrativa publicados antes de 2012, pero sin duda es revelador si lo comparamos con el 6% de nuestro corpus.

narrativo. Preferimos el segundo por tres razones. En primer lugar, porque el Borges canónico es el de los relatos, y es percibido antes como un narrador que como un poeta (en epígrafes anteriores señalábamos cómo el Borges poeta sólo aparece en el campo español tras el primer momento de agotamiento, como una reivindicación de lo invisible que da cuenta de cierto agotamiento hermenéutico). En segundo lugar, porque en poesía los textos que hacían uso de Borges eran posteriores en su mayoría al 2012, lo que nos habría obligado a trabajar con materiales más cercanos en el tiempo y, por lo tanto, más difíciles –aún– de segmentar. El tercer motivo tiene que ver con éste: no fuimos capaces de encontrar hitos bien definidos para el análisis de la recepción poética de Borges en el campo español. Estas reflexiones nos conducen a una hipótesis: si –ésta es una de nuestras conclusiones, que más adelante desarrollaremos– el modo en que el objeto Borges era producido en el campo narrativo español llega a un punto de saturación crítica en 2011, es razonable que se produzca un movimiento de *rescate* de lo invisible similar al que observábamos en prensa en el centenario, pero esta vez por los autores del propio campo poético. De nuevo, esta hipótesis queda apuntada sólo como futura línea de investigación.

Del mismo modo, hemos dejado de lado la producción dramática y audiovisual (tanto cine como documentales) sobre Borges. Nuestro marco teórico requeriría de una honda ampliación para abordar la especificidad de esos géneros, y además la producción ha sido escasa en el campo español. Existen, sin embargo, algunos estudios de gran interés en el campo, como el de Daniel Mesa sobre «El Sur», la película de Fernando Trueba (cf. 1996). Sí hemos incluido en nuestro estudio una pieza dramática interesantísima y poco estudiada hasta la fecha como es *Borges*, de Rodrigo García, que sin embargo analizaremos en su dimensión textual.

La última ausencia, y tal vez la más notoria, es la de aquellos autores cuyas identidades limítrofes hacen difícil que los ubiquemos en un campo nacional concreto. Para ejemplificar el problema podemos referirnos al caso que tal vez mejor refleje esa tensión: el de Roberto Bolaño.

La prolífica relación que existe entre la obra de Borges y la de Bolaño ha dado lugar a numerosos trabajos de investigación, pero ahondar en esa relación ex-

cedería por varios motivos los objetivos de esta tesis. El primero es que está profundamente mediada por ciertas concepciones de lo latinoamericano que quedan fuera de nuestro objeto de estudio. El segundo, que habría que determinar en qué medida se puede considerar que Bolaño es –o fue durante algunos años– un agente del campo español, dada su posición liminar al mismo y, tal vez, a todos, creando el extraño caso de un autor que accede a lo mundial sin pasar por lo nacional o –siguiendo la célebre sentencia de Volpi– de «el último escritor latinoamericano» (Volpi 2010).

En el epígrafe 12.3.9 comentábamos cierta figura de autor de Borges según la que habría sido valiente al mismo tiempo que autónomo respecto a las dinámicas de poder, y referíamos tres textos que apoyaban esa idea: *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y «El bibliotecario valiente». Si esto responde a la pregunta «¿cómo lee Bolaño la figura de Borges?» queda otra, que es aquella a la que se han dirigido la mayoría de trabajos críticos, sobre la forma en que lee su *obra*. Sin embargo, no ahondaremos en ella por un motivo que ya hemos aducido: la recepción de Borges por parte de Bolaño no está mediada por la categoría de lo español. Así, a pesar de que la obra del segundo establece una relación de gran profundidad con la del primero, el campo español, en el que el problema de lo nacional resulta central, carece de las condiciones inmanentes para que se dé el enunciado según el que Bolaño sería el heredero de Borges en dicho campo, ya que a tal heredero se le exigiría una condición inicial de la que Bolaño no dispondría: ser español (sin que se determine en ningún caso qué pueda significar eso exactamente).

La pregunta, por lo tanto, no sería por la influencia de Borges en Bolaño, sino por la influencia de Borges en Bolaño mediada por el campo español, y en ese sentido ésta es casi inexistente. Por eso los juegos textuales que despliega el chileno en diálogo con Borges apenas encontrarán ecos en el campo español, porque la presencia física de Bolaño en Barcelona o en Girona es circunstancial; como un Benno von Archimboldi, el personaje de *2666*, podría haber escrito su obra en cualquier otra parte y haber enviado sus textos a ese *gatekeeper* de lo latinoamericano que era Anagrama en los años 90 (cf. Gallego Cuiñas 2019b: 74; Locane 2019: 150). El trabajo que hace en *La literatura nazi sobre Historia universal de la infamia* no encuentra más resonancias que el que ejecuta sobre *La sinagoga de los iconoclastas*, de Fo-

gwill o incluso sobre las *Vidas imaginarias* de Schwob¹⁴⁴. Y es por eso que resulta aún más relevante el hecho de que encontremos en Bolaño esa figura del Borges valiente, del coraje que –como ya hemos demostrado– va ligado a la autonomía estética y literaria (en términos de campo). En este caso, entonces, la variable que liga a Bolaño al polo autónomo prevalece sobre la nacional o sobre la latinoamericana, haciendo que Bolaño se anticipe ligeramente al surgimiento de aquella figura de Borges que prevalecerá en los 2000. Es un indicio más de que las tensiones del campo español producen a Borges en el polo autónomo de dicho campo.

El ejemplo de Bolaño plantea un problema que desborda por completo el objeto de esta tesis: ¿qué es lo español? Responderla requeriría un trabajo mucho más extenso que éste, y sólo aceptaría respuestas parciales. Sin embargo, sí nos es dado pensar en los *efectos* que la categoría de lo español produce en el campo literario. Es por eso que decidimos utilizar los cuestionarios que enviamos a cuarenta y dos autores para evaluar ese efecto¹⁴⁵.

La pregunta crucial para medir el efecto de lo español en relación a Borges y al campo era la siguiente: «Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?». En un primer momento no hicimos distinción alguna; el cuestionario fue enviado también a autores de origen latinoamericano como Andrés Neuman, Lázaro Covadlo o Fernando Iwasaki. De las cuarenta y dos respuestas, es decir, de los sesenta y tres nombres recibidos, sólo seis eran de origen latinoamericano, y únicamente tres si no consideramos las respuestas de otros escritores de origen latinoamericano.

144 Suárez Hernan y Macías Horas han estudiado esta genealogía en «Herencia narrativa, fragmentación y fractilidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock» (cf. 2013).

145 Esto apuntala la ausencia de Bolaño, que recibe referencias de una autora latinoamericana (Clara Obligado, que a su vez es referida por Andrés Neuman), de Enrique Vila-Matas y de Juan Bonilla, es decir, de sendos autores con profundas relaciones con Latinoamérica. Además, Vila-Matas especifica que Bolaño era «chileno, pero con muchos años en Cataluña» (Anexo II: 51) y Bonilla hace una apreciación parecida (cf. Anexo II: 8). Somos conscientes de que este comentario puede resultar confuso, ya que aún no nos hemos referido a los cuestionarios. Remitimos, por ello, al epígrafe 14.1 y a la ilustración 32.

Así llegamos a nuestro punto de partida: no podemos definir lo español, pero podemos observar sus efectos en el conjunto de dispositivos que determinan qué autores pueden participar efectivamente en el campo español. Por supuesto, no queremos decir que las publicaciones de Bolaño en Anagrama hubieran tenido las mismas resonancias en el campo si se hubieran publicado en una editorial chilena, o en la propia Anagrama pero si su autor hubiera vivido en el extranjero. Pero sí significa que no son percibidos como participantes del campo español, lo que produce una posición limítrofe cuya elucidación excedería, de nuevo, los límites de esta tesis. Sí podemos, sin embargo, analizar las obras de algunos de estos autores, siempre que no orientemos nuestra lectura a través de su posición nacional, es decir, que no tomemos en consideración su origen como un factor radicalmente diferencial. Tras un estudio preliminar del campo decidimos incluir a dos de ellos, uno porque sí aparecía en las respuestas percibido como español (Andrés Neuman) y otro por la cantidad de piezas que le dedica a Borges y por la existencia de dos (las que analizaremos) que, de hecho, lo utilizan como personaje en un escenario madrileño o andaluz (Fernando Iwasaki).

Hemos afirmado que recorrer cada una de las incursiones borgianas del campo español es una tarea condenada al fracaso. Es por eso que no consideramos el corpus que aquí proponemos como totalizante, aunque sí como representativo de la influencia de Borges en el campo español. Pueden sorprender, por ejemplo, las ausencias de autores como Juan José Millás o Javier Cercas, que se asocian de forma intuitiva con Borges, así como la presencia de otros, menos conocidos, como Javier Moreno. Esto sucede así porque hemos escogido una muestra que dé cuenta de las diferentes líneas de fuerza, no que la agote.

La tarea de cartografiar todas las referencias borgianas que se han dado en el campo español no sólo sería enorme; sería imposible. Si bien algunas de esas referencias se pueden señalar con nitidez (por ejemplo, las reescrituras de la obra borgiana) otras son enteramente producidas por el campo, como veremos en las obras en las que observemos un uso esteticista. Ensayaremos a continuación, sin embargo, una breve enumeración de algunos de los textos que hemos preferido no incluir en nuestro corpus. Dicha enumeración tiene un doble objetivo: por una parte, apuntar la existencia de obras que revisten un enorme interés, y que han quedado ex-

cluidas por un mero criterio metodológico; en segundo lugar, resultar de utilidad para posibles futuros investigadores.

Nos permitimos, antes de comenzar, una licencia: señalaremos una lista de curiosidades relacionadas con la presencia de Borges en el campo español que –más allá de la mera anécdota– dan cuenta de la centralidad que su figura llegó a alcanzar. La primera tiene que ver con el parapsicólogo José Luis Jordán Peña, que a mediados de los sesenta creó el rumor de la existencia de una especie extraterrestre, los ummitas, que se habrían puesto en contacto con los humanos. El fenómeno adquirió resonancia internacional y –a pesar de que Jordán Peña descubrió el fraude a mediados de los noventa– aun hoy quedan grupos que sostienen la existencia de los ummitas y que incluso dedican sus esfuerzos a desentrañar su lengua y su simbología. En cuanto a la relación que todo este fenómeno internacional tiene con la obra de Borges, pasa por las concomitancias que varios ufólogos han señalado entre la invención de Jordán Peña y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», que según ellos estaría en el origen de Ummo (cf. Vallee 1992; cf. Agostinelli 1994).

El resto de curiosidades requieren menos espacio. En 2001 José Luis Rodríguez Zapatero, que llegaría a la presidencia del Gobierno tres años después, escribiría el prólogo de una edición de *Ficciones* que se vendía como suplemento del periódico *El Mundo*. En 2019, «[c]uando celebraba a Argentina y a la lengua y a la literatura como un tesoro precioso sin distinción de clases sociales y de ideologías» (2019), el rey Felipe VI confundió el nombre de Borges, llamándolo José Luis. En un ambiente de fuertes tensiones con el movimiento independentista catalán, el escritor Quim Monzó (de quien aquí analizaremos la novela *Gasolina*) confrontó con el rey a partir de ese error, asumiendo como propia la defensa del *nombre* (en el sentido más literal) del argentino. Por último, El Cabrero, un cantaor flamenco de ideología explícitamente de izquierdas, ha cantado en múltiples ocasiones un soneto de Borges, «La lluvia», por bulerías¹⁴⁶.

Volvamos a las ausencias. En orden alfabético por apellido del autor, las obras que han quedado fuera de nuestro corpus de análisis han sido las siguientes: el videomontaje *Borges, una vida de poesía*, en el que Fernando Arrabal interpola

146 Se puede escuchar en el siguiente enlace, aunque animamos al lector a indagar en las múltiples versiones que existen: youtube.com/watch?v=q7tWLVVD5zY

fragmentos de su obra fílmica con la última entrevista que concedió Borges en vida¹⁴⁷; la saga *El pequeño Borges imagina...*, de Carlos Cañeque, porque está compuesta por libros infantiles¹⁴⁸; la obra, en general, de Ricardo Menéndez Salmón, y en especial *La luz es más antigua que el amor* (2010) y *Gritar* (2007)¹⁴⁹, debido a que el uso esteticista que hace es similar al que analizaremos en el caso de Belén Gopegui¹⁵⁰; un microrrelato de Vicente Luis Mora titulado «El último despertar» donde el cordobés juega a otorgarle a Borges unos últimos minutos de vida¹⁵¹; el *fanzine* titulado *Jorge Luis Borges, pesao*¹⁵², en el que –en palabras de la autora– «se reescriben los poemas del elefante blanco» (Krinner 2020) y en el que colabora Cristina Morales; la colección de microrrelatos *Teatro de ceniza*, de Miguel Moyano, por motivos análogos al caso de Menéndez Salmón¹⁵³; el relato titulado «El otro Borges»¹⁵⁴, de Ángel Olgoso, que por más que resulta de enorme interés para esta tesis, reelabora

147 Se puede encontrar en la plataforma online Filmin o en el siguiente enlace: [youtube.com/watch?v=ZSWZe1mgDpc](https://www.youtube.com/watch?v=ZSWZe1mgDpc)

148 La saga está compuesta por tres títulos: *El pequeño Borges imagina la Biblia* (2001), *El pequeño Borges imagina el Quijote* (2003) y *El pequeño Borges imagina la Odisea* (2004).

149 Concretamente los relatos «Las noches de la condesa Bruni» y «Los ancestros».

150 Si bien las interpretaciones que ambos autores hacen de la obra de Borges son radicalmente diferentes, el *uso* es similar en el sentido de que ambos proponen una lectura personal de la obra del argentino y parten de ella para despegarse, después, de su fuente, con lo que no son percibidos específicamente como «borgianos». En las respuestas a nuestro cuestionario, Menéndez Salmón detallaba su particular interpretación, que se desprende de aquellas partes de la obra de Borges que subraya: «de un lado, su gusto por la mistificación y la conspiración, por la paranoia como figura literaria; del otro, su trabajo tan singular e inimitable con la Historia como argumento» (Anexo II: 30).

151 El motivo por el que ha quedado fuera es doble: por un lado, porque hace un uso esteticista de Borges que abunda en el ya analizado, por ejemplo, en «Desvelamiento de B.»; por otra parte, el relato permaneció inédito hasta que Francisca Nogueroles lo rescató en «*Cuentarlo todo*» (Nogueroles 2009: 42), por lo que no llegó a adquirir una gran repercusión. Analizamos, sin embargo, otros dos textos del autor.

152 Desconocemos la fecha original de publicación del *fanzine*.

153 Irene Andrés-Suárez ha rastreado la influencia de Borges en *Teatro de ceniza* y la ha enmarcado en el contexto más general de la recuperación del género fantástico en la literatura española (cf. 2012).

estrategias de apropiación de lo borgiano como la vinculación entre Borges y la masculinidad (presente en *Carlota Fainberg*), la relación del personaje con su madre (presente en «El oro de los ciegos») o un uso paródico y esteticista que encontraremos en muchos de los textos de nuestro corpus¹⁵⁵; el brevísimo relato titulado «There are more things» (2011), de Alberto Olmos, porque no hemos sabido encontrar referencias borgianas más allá del título; «Borges ciego», de José María del Quinto, en el que encontramos un uso esteticista similar al de «Un borrador de Borges encontrado entre los papeles neoyorquinos de Abelardo Linares», de Benítez Reyes¹⁵⁶; las primeras obras de Fernando Quiñones, fuertemente influidas por Borges pero publicadas en Argentina¹⁵⁷; el ensayo *Borges: la ironía metafísica* (2003), del escritor y filósofo Fernando Savater; la novela *La traición de Borges* (2005), del chileno Marcelo Simonetti¹⁵⁸; por último, el microrrelato «Borges, ya no causa tigrés», de Juan Yanes¹⁵⁹.

Abordamos a continuación el análisis de cada una de las obras escogidas.

154 Se puede encontrar un breve resumen de este relato, así como un análisis del mismo, en «Borges en los microrrelatos hispánicos», de Rosa Pellicer (cf. 2019: 216-17).

155 Los dos textos referidos entre paréntesis serán analizados en la siguiente sección (epígrafes 13.3.18 y 13.3.28).

156 En el microrrelato de del Quinto un Borges ciego cruza la Avenida 18 de Julio de la mano de otro hombre. Ya en la otra acera los dos se separan y el otro, que también resulta ser ciego, le da las gracias a Borges (del Quinto 2016).

157 Si nos ciñéramos a la nacionalidad de los autores, sin duda los primeros libros borgianos que habríamos incluido en esta tesis habrían sido *Historias de la Argentina* y *La guerra, el mar y otros excesos*, ambos de 1966 (cf. Quiñones 1966a; cf. 1966b).

158 La novela queda fuera de este estudio porque, a pesar de que fuera publicada por una editorial española (Lengua de trapo), lo fue porque ganó el Premio Casa de América (cf. *El País* 2005). No tuvo, por lo tanto, apenas repercusión en el campo literario español. En cualquier caso, se puede encontrar un análisis de dicha novela en la tesis doctoral de Carlos Lens San Martín (cf. 2015).

159 Justificamos por qué no ha sido incluido en el corpus en la nota al pie número 317.

13.3 ANÁLISIS DEL CORPUS.

13.3.1 1977. *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*, DE GONZALO TORRENTE BALLESTER.

El análisis de *Fragmentos de Apocalipsis* debe comenzar por una advertencia al lector: la lectura que aquí propondremos es novedosa, no proviene de otros trabajos de investigación¹⁶⁰, y aceptarla implica aceptar que *Fragmentos de Apocalipsis* es una novela que dialoga profundamente con Borges o con cierta concepción de lo borgiano. No señalamos esto con afán de atribuirnos un mérito; al contrario, el hecho de descubrir una nueva lectura resta en cierto modo operatividad a nuestro sistema, ya que si dicha lectura borgiana no ha sido dispuesta sobre el campo, por más que estuviera contenida de forma inmanente en el espectro de lecturas posibles de la novela, no podemos considerar que afectara en modo alguno a dicho campo. Sin embargo, la incluimos por dos razones. En primer lugar porque la novela sí ha sido leída como un homenaje a Borges –pronto veremos en qué medida–, pero como si su homenaje fuera lateral, y no central, como aquí defenderemos. En segundo lugar porque el hecho de que *Fragmentos* no se haya interpretado de la manera en que aquí lo haremos es sintomático de un estado de campo en el que las fuerzas dispuestas aún no permitían esta lectura. Eso no significa, por supuesto, que hasta día de hoy nuestra interpretación no haya estado contenida en el espacio de los posibles del encuentro entre *Fragmentos* y los campos literario y académico español, sino que no lo estuvo mientras la novela –según los dispositivos del prestigio, la novedad, y las reglas que determinan los intereses académicos de cada época– fue leída desde una perspectiva crítica. La interpretación que proponemos necesita de la conjunción de varias formas de mirar: una que no desconozca la lectura canónica de Borges,

160 A lo largo de este epígrafe nos referiremos, sin embargo, a algunos estudios que han señalado en mayor o menor medida la presencia de Borges en la novela. Remitimos para un estudio más profundo a la tesis doctoral *Lo fantástico en las novelas de Torrente Ballester*, de Gonzalo Álvarez Perelégui, y especialmente a la parte dedicada a *Fragmentos de Apocalipsis* (cf. 2012: 175-226).

una que busque las maneras en que el objeto Borges aparece, una que lea a Torrente Ballester¹⁶¹ de forma crítica.

Comenzaremos el análisis de cada texto con un breve resumen del mismo. Éste se revela como uno de los más complejos debido al carácter fragmentario y multilineal del libro. Para simplificar el resumen podemos dividir la trama en tres líneas. En primer lugar, una metaliteraria, que sigue el diario de trabajo del que supuestamente sería el autor de la novela que estamos leyendo, o al menos de la segunda de las tramas de la misma, que nos cuenta la historia de un municipio gallego, Villasanta de la Estrella, que está condenado a ser arrasado por las fuerzas vengativas del rey vikingo Olaf, que juró volver tras ser derrotado mil años atrás. La tercera de las líneas tiene que ver con la segunda, y consiste en las visiones, profecías o textos sobre el apocalipsis de Villasanta que el autor interpola en la novela.

El modo en que las tres tramas se relacionan es extremadamente complejo. Las falsas atribuciones, los narradores poco fiables y el cuestionamiento constante de la autoría sobrevuelan las tres. Además, hay personajes que se mueven entre unas y otras, y el autor los visita en ocasiones, entroncando con una tradición española que comenzara con *Niebla* (1941), de Miguel de Unamuno (cf. Sobejano-Morán 2003a: 24). No nos interesa agotar aquí todas las aristas de una complejísima narración; en lo que atañe a Borges la trama más relevante es la primera.

La referencia más directa a Borges ha sido señalada por la crítica en multitud de ocasiones (cf., por ejemplo, Becerra Suárez 2017: 200). Se da en los primeros compases del libro, en los que el autor (nos referimos al autor de la primera trama, al que en adelante llamaremos «el diarista») asiste inerte a una intervención en su diario del llamado «maestro de las pistas que se bifurcan» (Torrente Ballester 1977: 40), que escribe casi toda la entrada correspondiente al dieciséis de junio. Si bien en una primera lectura de la novela se puede entender que el propio autor es el maestro de las pistas que se bifurcan, más adelante se hará evidente que éste no es

161 En adelante, haremos constar en nota al pie las biografías de los autores menos conocidos de nuestro corpus. En concreto, de todos aquellos cuya biografía no se pueda encontrar en Wikipedia. En el caso de los más conocidos, incluimos el enlace a dicha página. El de Gonzalo Torrente Ballester: es.wikipedia.org/wiki/Gonzalo_Torrente_Ballester.

sino una de las modalidades de otro personaje llamado «el Supremo», al que nos referiremos más adelante.

Desarrollar nuestra lectura pasa necesariamente por seguir el hilo cuyo chisote nos muestra Ballester para averiguar hasta dónde conduce; no conformarnos, en fin, con la aparición de Borges, sino preguntarnos qué función desempeña dicha aparición en *Fragmentos*. En las páginas a las que ya nos hemos referido encontramos esas primeras *pistas* que valdrá la pena seguir. En primer lugar, el «maestro» se presenta a sí mismo como «un profesor que con cierta parsimonia escribe libros de ficción» (Torrente Ballester 1977: 39), pero no tarda en confesar: «esa doble personalidad me ha servido para disimular mi profesión verdadera, que es ni más ni menos la de agente secreto al servicio de quien pague» (1977: 39-40). Ballester erige así un puente entre el Borges escritor y el género policial, concediéndole de paso a ese «maestro» la efectuación de lo que el propio Borges expresara así: «Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra» (2004: 232). En efecto, el trasunto borgeano de *Fragmentos* lleva, en paralelo a su parsimoniosa vida de escritor y profesor, otra trepidante como agente secreto. Pero si las mezclamos ambas no lo hacemos por cuenta propia, sino que seguimos al propio Ballester; en la novela, la profesión de agente secreto no está reñida con la de escritor, e incluso se presenta como un modo concreto de la misma. En primer lugar porque no desconoce el elemento estético: «el manejo que me traigo con las pistas excede lo necesario, se recrea en sí mismo» (1977: 40). A renglón seguido nos cuenta algunas de sus aventuras, de las que aquí destacaremos un elemento: todos los que lo siguen acaban dando de bruces con un texto literario (por ejemplo, «un poema de Li Tai Po» (1977: 40)) o con lugares imaginarios («la Trapobana, las Quimbambas y el Castillo de Irás y no Volverás» o «el Laberinto de la Oreja de Neptuno» (1977: 40-41)). El humor característico de Torrente Ballester lo aleja radicalmente de la imagen estereotipada de un Borges sacralizado. En las páginas que siguen a la presentación de ese «maestro», Ballester lo involucra en varias aventuras amorosas y explícitamente sexuales con dignatarias extranjeras y, al mismo tiempo, cuenta de forma jocosa cómo muchas veces deja pistas tras de sí sólo para divertirse con la confusión de los demás (cf. Torrente Ballester 1977: 41).

Esta concepción del escritor como agente secreto (que no carece de ciertos ecos piglianos *avant la lettre* (no olvidemos que la novela data de 1977)) reenvía a la del lector como un investigador cuya función consistiría en desvelar su identidad. Así, el narrador de la primera trama que hemos descrito se verá enzarzado en una batalla cruenta con el «maestro de las pistas que se bifurcan» en la que el emplazamiento del autor se verá constantemente cuestionado, sin que se sepa en ningún momento quién es quién, quién escribe o quién lee. Estudiaremos ese juego a continuación junto a la figura del Supremo; por ahora, baste con señalar que Ballester escribe que, en la persecución del «maestro», «[q]uienes trabajan con más acierto [...] son precisamente los franceses» (1977: 52). Inmediatamente después, en un giro típico del Ballester de la llamada «trilogía fantástica» (cf. Basanta 2001: 86) (en la que esta novela está incardinada¹⁶²), el lector comienza a sentirse confuso, ya que las tramas primera y segunda se mezclan mientras el «maestro» se desdibuja y el narrador del diario vuelve a tomar gradualmente el control para contarnos cómo ha aparecido un francés, un tal Matthieu, en Villasanta de la Estrella, con el objetivo de descubrir la presencia del «maestro» (cf. Torrente Ballester 1977: 42).

Si nos dejáramos llevar por una lectura superficial, las referencias a Borges (salvo por otra en las páginas 295 y 96, que comentaremos más adelante) terminarían aquí. Pero a lo largo de toda la novela el conocedor de la obra borgiana encuentra multitud de referencias laterales que no se avienen a una función simple, ya sea ésta de homenaje, de revisión, de reescritura o de cualquier otro tipo. Enumeraremos, entonces, estas interpolaciones, y propondremos nuestra solución al final.

Podemos comenzar por el personaje de Marcelo, un anciano ciego que pasa sus horas en la catedral de Villasanta, atento a sus sonidos, y que además es el único que conoce bien un laberinto subterráneo que la atraviesa. La primera vez que aparece carece de nombre, se lo denomina simplemente «el ciego», y le habla del laberinto a Pablo, un joven dramaturgo que está esperando al «[...] triunfo. Al de la revolución, me refiero» (1977: 71) para publicar sus obras.

162 La trilogía fantástica está compuesta por *La saga/fuga de J. B.* (1972), *Fragments de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980), tres novelas fuertemente signadas por la presencia de lo fantástico.

«[...] Y, siempre que quiero, me hundo en los vericuetos oscuros del subsuelo, que exploré a riesgo de quedar allí para siempre, pero que hoy conozco mejor que las calles de la ciudad. Hay un laberinto». «¿Un laberinto? ¿Allí debajo?». «Los hay en otras catedrales de la época. Un laberinto formado de letras que componen una frase latina. Yo entré en él con un ovillo en mi mano, como el viejo Teseo, y siempre que voy allí, me guío por el bramante». Metió la mano en el bolsillo del pantalón y sacó un ovillo. «Esta mañana estuve allí. En el centro del laberinto. Entré pisando huesos, rozando con mis pies las calaveras de muchos que han entrado antes que yo. Porque, en el centro del laberinto, está el sepulcro de Esclaramunda Bendaña, muerta en la flor de la edad, y muy bella. Los huesos que pisoteo cuando voy a visitarla son los de quienes arriesgaron la vida, y la perdieron, por llegar hasta ella» (Torrente Ballester 1977: 74).

Si se acepta la remisión a Borges, las referencias a «La casa de Asterión» y a «La muerte y la brújula» resultan ineludibles. De Marcelo, además, sabemos que «conoce la realidad a través del dolor», y muchas páginas después que «era, más que seductor, fascinante. ¡Tan inteligente, tan guapo y tan desgraciado!» (1977: 206).

La conclusión más cómoda, entonces, pasaría por identificar a Marcelo con Borges y con el maestro de las pistas que se bifurcan; del mismo modo en que el francés Matthieu había pasado de la primera trama a la segunda, el autor que interviene la obra del diarista podría haberse insertado a sí mismo en la historia de Villasanta. Como pronto demostraremos, esto no es ni cierto ni falso (o es parcialmente las dos cosas) en la red de dispositivos textuales que Ballester teje en *Fragmentos de Apocalipsis*. El gallego no tarda demasiado en arrancarnos de esa comodidad:

Lénutchka me preguntó si no acumulaba demasiadas perfecciones en la persona de Marcelo, y yo le respondí que *el hombre en que me había inspirado para inventarlo las tenía, al menos intelectuales*: porque para trazar la figura de Marcelo había tenido en cuenta la de otro ciego, éste real, de quien tomé prendas y circunstancias, si no era que el real era verdaderamente demoníaco y Marcelo no llegaba a tanto, pues su natural resentimiento de minusválido lo frenaba su condición sentimental, que era muy aguda. [...]. «En la conversación con Bernárdez, Marcelo esboza una queja y deja entrever que sustituye a una mujer real por una estatua de piedra». «Sí. Marcelo las fundía en una sola, iba de la una a la otra como si fueran la misma, pero no puedo decirte en qué consistían exactamente sus relaciones con la una y con la otra». Lénutchka quedó un momento en silencio; después abrió los ojos. «¿Piensas utilizarlo, pues, en nuestra novela?». «Difícilmente podré. Esta a que me refiero transcurría antes de la guerra civil, de manera que, ahora, Marcelo tendría sesenta años, o más. No me sirve». «Sin embargo, habla con Bernárdez en la catedral». «Ese fragmento habrá que suprimirlo. Es un error diacrónico». Lénutchka se echó a reír. «¿Por qué no lo conservas? Puede quedar como espécimen de conversación hipotética: Supongamos que, por encima del tiempo, Pablo y Marcelo se en-

cuentran...». Me quedé un rato pensativo. «Ya lo veré». (Torrente Ballester 1977: 102-3 [las cursivas son nuestras]).

Antes de pasar a comentar el fragmento vale la pena que aclaremos que Lénutchka es la amante del diarista (presunto autor de la novela), una estudiante rusa cuarenta años menor que él de la que más adelante sabremos que sigue en San Petersburgo (Leningrado en la novela), de modo que el autor habría escrito *Fragments* para reunirse con ella siquiera en un plano virtual. Es por eso que Lénutchka interviene más de una vez en el desarrollo del texto.

En cuanto al fragmento, la filiación Borges → Marcelo habría sido aclarada. Con todo, a partir de esa conversación el ciego pasa a convertirse en el «santo obispo Marcelo», mudando –si consideramos la mutación «maestro» → ciego Marcelo → obispo Marcelo– una vez más de identidad. No estamos, por lo tanto, ante una identificación sencilla ni un homenaje directo. Podemos pensar, por ejemplo, en las resonancias que existen entre la cita anterior y «El Aleph» o «El Zahir» en lo que se refiere a la construcción de una mitografía amorosa, o en que Marcelo habla tres idiomas y es su amada quien le lee (cf. Torrente Ballester 1977: 352), dado que él es ciego, o en que goza de una «memoria implacable» que le permite conocer todas las historias (cf. 1977: 357-58). Al mismo tiempo, del «maestro de las pistas que se bifurcan» sabemos por la página 42 que unos lo buscan en China y otros en la *Divina Comedia* (cf. 1977: 42), subrayando los leves ecos que ya percibíamos. Por ahora, podemos rescatar de este fragmento dos ideas: la deslocalización de Borges, en tanto se lo sigue por las obras literarias de todo el orbe (recordemos el poema de Li Tai Po) y la referencia a su carácter maquiavélico, coherente con la figura del *Magister ludi* que estudiábamos en el epígrafe 12.2.9. Ambos rasgos pertenecen al segundo de los periodos que analizábamos en la sección anterior, el más cercano a la publicación de *Fragments*.

La segunda de las concomitancias que aquí señalaremos tiene que ver con otro personaje, el Bonzo Ferreiro, un asceta que, hacia la mitad de la novela, describe –en un pasaje que ocupa varias páginas– una revelación:

«Me ha sido dado contemplar el cosmos, y puedo decirles cómo es». [...]. «Al menos para muchos, la certeza de que el cosmos está vacío será motivo de desespera-

ción. Lo que he visto demuestra que Dios es imposible». «[...] lo que he visto es demasiado hermoso, demasiado majestuoso, demasiado grandioso *para caber en las palabras*. Podría, quizás, decírselo en hindú. [...]. Por lo pronto, puedo decirles que, para un cómputo humano, estos veinte días que permanecí ausente de mi cuerpo duraron sólo un instante. Diría que acabo de dormirme y que el despertar fue inmediato. Así fue de súbita la visión, así fue de rápida. «Pero también podría declararles lo contrario, ya que, en cierto modo, y a juzgar por la riqueza infinita de mi experiencia, el viaje ha durado siglos enteros, dentro de los cuales recorrí distancias incalculables, los millones de años-luz que separan un universo de otro...». [...]. «Luego, ¿hay varios universos?». «Si llamamos, para entendernos, cosmos a la totalidad de lo existente, y universo al sistema en que vivimos, un sistema que abarca lo ya explorado y lo que se tardará siglos en explorar, hay, efectivamente, un cosmos y muchos universos, un número incalculable de ellos, en cierto modo, un número infinito». [...]. «Eso, sí, gracias a la palabra anillo. No encuentro otra mejor, ni creo que la haya. Imaginen ustedes una serie de ellos, tocándose unos a otros, pero no exactamente por los extremos de los diámetros. Si se tocaran por los diámetros, el conjunto sería una figura alargada, y la continuación de los diámetros formaría una línea recta. No es eso. Los diámetros de cada anillo forman un polígono de un número de lados que no se puede calcular, un polígono que todavía está incompleto, ¿me entienden?».

»[...]. «Acérquense ahora. Lo que yo puedo pintar es un número limitado de anillos. Lo importante es que se fijen ustedes en que, si los prolongamos en este sentido y en éste, llegará un momento en que se cierre la figura y aparezca un nuevo anillo, un nuevo inconmensurable círculo». Les tendió el papel y dejó que lo examinaran. «Pero ese círculo, ese anillo, según yo he visto, no se ha cerrado todavía». [...].

»[...]. Pero ahora a lo que vamos a prestar atención es a cada uno de estos anillos parciales, a los que llamar anillos, no lo olviden, es sólo un modo de hablar. Sería anillo con mayor propiedad si los universos que lo forman girasen uno detrás de otro, si lo recorriesen. Pero no es así. Cada uno de los que lo componen gira sobre sí mismo, tiene movimiento de rotación, pero no de traslación. Está donde está de una vez para siempre». [...]. «Universos, en plural, eso dije. Exactamente treinta y dos en cada anillo si lo aislamos de los restantes; pero, dentro de la figura general, sucede que el primero de cada anillo es el último del anterior, y el último es el primero del siguiente, como pueden ver en esta otra figura». Había garabateado de nuevo en el papel, y lo ofreció a las miradas anhelantes de los discípulos. «Puesto que los anillos se repiten, es obvio que la explicación de uno de ellos vale para el resto. Partamos de que cada universo aparece por emisión o emanación del anterior: los de la derecha, a la derecha; los de la izquierda, a la izquierda, salvo el inicial de cada anillo, que emite a derecha e izquierda, y salvo el último, en que se funden las emisiones de los dos anteriores de ambos lados, lo cual nos da, en cada anillo, dos universos dobles y treinta simples». [...]. «Los universos emanados a la derecha están formados de materia, y los emanados a la izquierda, de antimateria; en los universos dobles, la materia y la antimateria forman una síntesis». [...]. «[...] estamos en uno de los universos materiales, de los de la derecha. Conviene fijar la atención en ellos. Cada uno, emanación del anterior, es exactamente igual a él, es su repetición o copia. Lo mismo sucede con los de la izquierda. Y todo lo que sucede en cada uno de ellos es la repetición del anterior. Por eso les dije antes que la historia es una gran monotonía. Ustedes y yo hemos existido infinidad de veces, hemos tenido infinidad de veces esta misma conversación; a mí me ha sido revelado el cosmos otras tantas, y, mientras el círculo general no se cierre en sí mismo, seguirá repitiéndose la revelación por los siglos de los siglos. Al más pequeño de los seres que ustedes elijan o a cualquiera de sus combinaciones físicas, químicas o biológicas les aguarda el mismo destino». [...]. «En todo caso, continuó el bonzo, cambiaría usted la historia de los universos materiales. Pero ¿y la de los antimate-

riales? Sepan ustedes que también nosotros, cada uno de nosotros, vive una vez en cada uno de ellos, si a lo que sucede en esos universos se puede llamar vida. No existen inhibiciones. El deseo se convierte, inexorablemente, en acto. Los hijos, pues, se acuestan con sus madres y matan a sus padres. En el lenguaje no existe el verbo morir en el sentido del nuestro, que incluye la muerte por enfermedad o por vejez. Allí quiere decir siempre morir de muerte violenta». (Torrente Ballester 1977: 188-93).

La cita remite de manera directa y evidente a «El Aleph». Como veremos más adelante a tenor de un artículo de Vicente Luis Mora, ése es con toda seguridad el cuento más citado, pervertido y versionado del corpus literario borgiano en el campo literario español¹⁶³. Muchas de esas versiones, sin embargo, parten de la idea del Aleph como un dispositivo que permite verlo todo, pero desconocen la simultaneidad de esa visión, que es crucial en la relación entre el cuento de Borges, el personaje de Carlos Argentino Daneri y la crítica que subyace hacia la literatura realista. En ese sentido, es sorprendente comprobar cómo la primera novela «borgiana» que hemos podido encontrar es la más precisa en la figuración del Aleph «original».

El pasaje despierta otros ecos de la obra del argentino como, por ejemplo, la fascinación por ciertas herejías gnósticas o el gesto especulativo de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Si en el relato Borges lleva a su límite la postulación de un mundo en el que lo ideal se efectúa de forma inmediata, en la revelación del Bonzo asistimos a uno en el que sucede lo propio con el deseo.

La filiación, de hecho, es explícita en la novela. En la entrada de diario que sigue a la revelación del Bonzo, Lénutchka y el diarista debaten sobre el maestro de las pistas que se bifurcan, y el diarista confiesa que no tenía pensado el capítulo y que, de hecho, no recuerda haberlo escrito.

«¿Y este que dice aquí quién es? El agente secreto». «Si lees con cuidado, verás que es una mera parodia. El agente secreto no existe». «¿Estás seguro?». «De haberlo inventado, y del porqué, desde luego». «Sin embargo, le has dado una existencia como la tuya y la mía». «Pero no he vuelto a acordarme de él». «Lo cual no impide que ande por la ciudad como cualquiera de nosotros, y, lo que es más peligroso, por tu mente. No piensas en él, pero él sigue viviendo». «¿Insinúas que haya sido el autor de ese capítulo?». «Es una posibilidad». «Sin embargo, creo que ha sido otro». «¿Otro?». «Sí, y no una invención mía, heterónimo o personaje, sino alguien de existencia independiente. (1977: 198).

163 Mora, de hecho, señala la existencia de otro Aleph en *La isla de los jacintos cortados*, novela que también pertenece a la trilogía fantástica de Torrente Ballester (cf. 2010: 279).

El maestro de las pistas que se bifurcan habría intervenido en la historia de Villasanta sin el consentimiento del autor, y precisamente en el capítulo en que la referencia a la obra de Borges resultaría más evidente. Con todo, el diarista cree que ha sido otro, alguien más que no es el maestro de las pistas que se bifurcan sino una de sus transformaciones posteriores: el Supremo.

Antes de pasar a determinar con precisión la identidad y la función de ese personaje debemos detenernos un instante para apuntar que somos conscientes de que estamos simplificando en gran medida la enorme complejidad de esta novela. A pesar de que nuestro propósito no es hacer un análisis de la misma, sino comprender la extensión y la naturaleza del uso borgiano en *Fragmentos*, no podemos continuar sin aportar algunas claves de lectura que den cuenta en alguna medida de los múltiples giros narrativos de la obra. Por el camino, además, podemos perfilar algunas posibles intervenciones borgianas que nos permitirán comprender el porqué de cada referencia, así como la figura del Supremo en toda su complejidad.

Ante todo, es esencial comprender que el de *Fragmentos* es un narrador no fiable. Pero a diferencia del clásico narrador no fiable, que orienta la escritura para dar a entender al lector una versión concreta de los hechos, el diarista ballesteriano no es fiable porque él mismo pierde el control de su relato, es decir: porque no lo es para sí mismo. En ningún momento sabemos quién está interviniendo concretamente pero, según la historia avanza, las interpolaciones hacen que la narración principal caiga en una debacle delirante que conducirá, claro, al Apocalipsis (tanto a nivel textual como «material» en Villasanta de la Estrella). Así, la novela incurre constantemente en contradicciones e incluso en cambios de identidad de los personajes, pero todos se deben a la poca fiabilidad del diarista. Las más evidentes son aquellas de las que él mismo es consciente, como la aparición de gallinas y peces en un despacho de Don Justo Samaniego, uno de los personajes (cf. 1977: 50) o la ya mentada revelación del Bonzo Ferreiro. También encontramos sorpresas de orden dialectal, como el hecho de que se utilice el argentinismo «pija» para designar al pene en dos ocasiones (cf. 1977: 76 y 87); de orden territorial, como la confusión que se da entre las geografías gallega y estadounidense (cf. 1977: 90); identitario, como el pasaje del ciego Marcelo al santo obispo Marcelo; temporal, como la escena del encuentro entre Marcelo y Pablo. Pero donde más se acentúan estas paradojas

es en aquellos pasajes en los que podemos señalar interferencias borgianas. Por ejemplo, en el encuentro del diarista con su doble (el Supremo) (cf. 1977: 215-21) o en la relación del Supremo con su propio *döppelgänger*, que intenta asesinarlo; en la idea de un creador que descubre que es creado, que remite a «Las ruinas circulares» (cf. 1977: 202 y 210); en una experiencia del Bonzo Ferreiro muy similar a la del protagonista de «El milagro secreto» (cf. 1977: 287); en el paralelismo entre Dante, Borges y el diarista, que escribe para crear, en su literatura, a su amada y así reunirse con ella (cf. 1977: 296); en la representación absolutamente delirante del despotismo de un Estado absoluto, en este caso encarnado en un grupo de vikingos que vuelven tras mil años para vengarse de los habitantes de Villasanta mediante el peregrino método de convertir la aldea en una gigantesca fábrica de muñecas hinchables que son asignadas según un sistema similar al de «La lotería en Babilonia» (cf. 1977: 310-13); en el empeño del diarista por olvidar conscientemente a Lénutchka, y en la imposibilidad de lograrlo, que remite a «El Zahir»; en el hecho de que Samaniego, una de las mutaciones del maestro de las pistas que se bifurcan (vale decir, de ahora en adelante, del Supremo) hable danés antiguo (cf. 1977: 169); sobre todo, en el hecho de que el diarista pierda a Lénutchka, consiga olvidarla –al final de la novela– en el fragor de un espacio que es, literalmente, un jardín de senderos que se bifurcan (cf. 1977: 386-88).

Escoger la denominación del Supremo para referirnos a la presencia que interfiere constantemente a lo largo de la novela de Ballester supone un cierto grado de arbitrariedad, ya que esa figura aglutina varios personajes que desgranaremos a continuación. Si hemos preferido la denominación de «Supremo» ha sido porque es el nombre que se le asigna al personaje en el punto de inflexión de la novela, en el momento en que el diarista toma plena conciencia de que está siendo manipulado y decide hacer algo al respecto (concretamente, concertar una reunión con su doble malvado). La primera de las facetas de ese doble ya ha sido mencionada: el maestro de las pistas que se bifurcan. La segunda llega sobre la mitad de la novela, y es el propio Supremo. Según avanza el *crescendo* de la debacle apocalíptica las transformaciones se suceden con mayor rapidez. La siguiente es el personaje de Shopandsuck, y para atraparlo el diarista y Lénutchka contratan al profesor Moriarty, el némesis de Sherlock Holmes, de quien más adelante también

se insinuará que puede ser el propio Shopandsuck / Supremo. En un pasaje que da buena cuenta del absurdo en que la novela se ha sumido para este momento, Moriarty le dice a la pareja lo siguiente:

“Pero es el que yo busco”, continuó. “Se llama de manera rara, entre nuestro ‘Shopandsuck’ y el ‘Chupachup’ de ustedes”. “Quedémonos con el Shopandsuck, que es como le llamo. No crean, sin embargo, que se trata de un caramelo”. (Torrente Ballester 1977: 270).

Podríamos utilizar –si bien de modo metafórico y no estrictamente analítico– el sintagma *devenir esquizofrénico* de Deleuze y Guattari para nombrar el modo en que la identidad del Supremo va fluctuando. En un punto se nos informa de que es prisionero de Shopandsuck y dos páginas después se nos dice que es el propio Shopandsuck, que además puede alterar su físico a voluntad y que tiene varios dobles que también son Shopandsuck. Tratar de descifrar la maraña sería una tarea ardua y poco productiva, así que limitémonos ahora a consignar la última de las transformaciones –mediando una de Shopandsuck a Chuchuchú, aunque no llegamos a saber si es un personaje diferente o sólo una modulación del nombre–: Don Justo Samaniego, el bibliotecario que hablaba danés antiguo (cf. 1977: 378). Esta inversión de «El acercamiento a Almotásim» concluye, precisamente, con el Apocalipsis de Villasantana, es decir, con la muerte del universo literario del diarista, con la restauración de su realidad y la muerte, por sinécdoque, de la literatura realista (o, al menos, su fracaso).

En rigor, hasta aquí sólo hemos pergeñado un resumen de *Fragmentos de Apocalipsis* al tiempo que iluminábamos algunas referencias más o menos probables a la obra de Borges. Ahora podemos elaborar nuestra hipótesis.

Fragmentos de Apocalipsis entabla un profundo diálogo con Borges y con su obra. El maestro de las pistas que se bifurcan –y sus sucesivas metamorfosis– no hacen otra cosa que interferir en la pretensión del diarista de construir una novela realista junto a su pareja, Lénutchka, que no en vano es «profesora de literatura en la Universidad de Leningrado» (Torrente Ballester 1977: 211). El personaje, de hecho, se ajusta a la perfección a los lugares comunes más manidos: «no olvides que

soy una muchacha soviética educada en el marxismo-leninismo más ortodoxo, y que hacer el papel de reina me da cierta dentera; además, mi gusto literario es bastante clásico, y *las bifurcaciones acaban por aburrirme*» (1977: 108). Tras una escena en la que el narrador inventa un escenario idílico en el que su alumna y él puedan pasar una jornada romántica, ella le pide que, antes de acostarse, restituya las imperfecciones de ambos:

Soy una muchacha soviética educada en el materialismo histórico y dialéctico, y, por lo tanto, enemiga de toda idealización. Te quiero como eres, no así. Como juego divertido, pudo pasar, pero el amor es una cosa muy seria, y me parecería mal tener en brazos a otro hombre. (1977: 127).

Lénutchka representa la vertiente realista de lo literario, y la novela discurre entre esas dos tensiones: la que la lleva hacia la descripción costumbrista y la que –Supremo mediante– hace que incurra cada tanto en el género fantástico. Borges sería perfilado entonces como una suerte de diablo travieso, y la identificación no es baladí, ya que la conclusión final de *Fragmentos* no sería otra que la que sigue: no es posible escribir literatura realista después de Borges y, acaso, no es posible escribir sino *con* o *contra* Borges, pero nunca *sin* él.

Entrar en el otro juego, el que propone Ballester, nos abocaría necesariamente a una nueva bifurcación: la de convertirnos en un lector plenamente hedonista o perdernos en el devenir de pistas que dibujan una figura que no se puede cerrar del todo. Como en una aproximación infinitesimal, tendríamos que conformarnos con pecar por exceso o por defecto. Así, el hermeneuta que se zambulle en *Fragmentos* cae, necesariamente, en el descubrimiento de influencias equivocadas o en alguna forma de sobreinterpretación como las que de seguro hemos practicado al enumerar alguno de los elementos borgianos de este epígrafe. Con todo, hay un tercer camino: no tratar de agotar las posibilidades que despliega el dispositivo narrativo de *Fragmentos* sino ensayar una diagramación del mismo, comprender cómo funciona por dentro para pensar el uso concreto que Ballester hace de Borges en esta novela.

Uno de los paratextos del libro señala cómo Torrente, autor español con formación estadounidense, entremezcla ficción y realidad «en una hábil e ingeniosa

maraña» (Torrente Ballester 1977: solapa frontal). Pero lo cierto es que no mezcla ficción y realidad sino que opone realismo y género fantástico en una batalla de la que finalmente Borges saldrá vencedor, una vez Lénutcka desaparezca.

Así, lo que Ballester propone en *Fragmentos de Apocalipsis* no es un homenaje fácil ni una reescritura directa. Tematiza a Borges como un ser maquiavélico que ha acabado con la literatura realista o que la ha exasperado en un giro similar (pero no idéntico) al de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Si el primer nombre que recibe es el de «maestro de las pistas que se bifurcan» es, precisamente, porque después de Borges todo se ha convertido en Borges, todo es susceptible de ser interpretado desde su dispositivo de lectura. Así, los personajes y las situaciones de este libro son, de forma tangencial, Borges, porque nada puede escapar a su influencia. Hasta tal punto es así que en los primeros compases de la novela Ballester llega a preconizar uno de los temas de Borges, «La memoria de Shakespeare», ya que la memoria del narrador sufre interpolaciones indeseadas de la de Napoleón. La maquinaria borgiana opera de tal manera en este libro que un lector que desconociera las fechas de publicación de los textos hallaría pistas, intervenciones, donde el curso del tiempo no las permite¹⁶⁴. Es por eso que seguir las pistas es caer en la trampa de *Fragmentos*, buscar al autor tras al autor en una sucesión infinita que es análoga a la imagen del cosmos de la visión que tiene del Bonzo Ferreiro. Torrente Ballester se aparta de la tradición realista española y propone una novela que incurre netamente en el terreno de lo fantástico, usando –y la elección no es baladí– a Borges como pretexto. En este sentido, cabe resaltar la figura de Felipe II en la novela, cuya estatua cobra vida para contar los chistes más pobres y chabacanos; acaso ésta sea la maniobra mediante la que Ballester, sirviéndose de un escritor argentino conocido por su poco apego a la literatura española, ironiza sobre su propia tradición nacional.

A pesar de que Torrente ha sido señalado por Lozano Mijares como autor de «[l]a primera novela que podemos identificar como posmoderna [en el campo español]» (2007: 215) y que, de hecho, encontremos en *Fragmentos* ciertos rasgos que podrían adscribirse a esa corriente, nuestra lectura apunta más bien a la consi-

164 A esto nos referíamos al afirmar que hacer una recopilación exhaustiva de los ecos borgianos en la narrativa española es una tarea imposible.

deración de la novela como una obra fantástica y metaficcional, en la línea de lo propuesto por varios de sus estudiosos (cf. Giráldez 1994; Spang 1991; V.V.A.A. 2013) y de forma coherente con la inclusión de *Fragmentos* en la «trilogía fantástica». Es, por lo tanto, una declaración de intenciones, un posicionamiento en el campo que parte del realismo que caracterizaba al autor hasta el momento y que utiliza a Borges para ejecutarse. Encaja, entonces, dentro de lo que hemos definido como «uso estético».

Clausuramos este epígrafe con una brevísima cita que, a la luz de lo expuesto, resume bien el uso que Ballester hace de Borges en *Fragmentos*. Pertenece a una de las conversaciones entre Lénutchka y el diarista, y comporta tanto un guiño al lector como una recriminación de aquélla a su amante, al que le imputa el pecado original que habría sembrado la semilla de la destrucción de sus pretensiones realistas: «Qué te proponías, por ejemplo, cuando identificaste al narrador de la historia con un agente secreto, con ese Maestro de las Pistas que se Bifurcan? ¿Sólo una pequeña ironía a cuenta de Borges?» (1977: 295-96).

13.3.2 1977. LA ASESINA ILUSTRADA, DE ENRIQUE VILA-MATAS.

La asesina ilustrada se publicó en el mismo año que *Fragmentos de Apocalipsis*: 1977. Estas dos novelas son los únicos textos de todo nuestro corpus de los que ofreceremos una lectura completamente original¹⁶⁵. No consideramos que este hecho sea casual; más bien responde a los motivos que aducíamos en el epígrafe anterior unidos a que, en un campo en apertura y en el que no se podía asumir que todos los lectores tuvieran un conocimiento profundo de la obra de Borges, declarar explícitamente la filiación con él no habría sido demasiado productivo en términos de capital simbólico. Estamos, por lo tanto, ante una inversión a largo plazo en el sentido en que Bourdieu las proponía para las editoriales (cf. 1995: 240), una estrategia que no produce valor en el corto plazo pero que puede llegar a hacerlo en el largo.

165 Por ese motivo no elaboraremos aquí un estado de la cuestión de la crítica vilamatasiana, que en cualquier caso ha prestado menos atención a *La asesina ilustrada* que a otras novelas del autor. Sí lo haremos, sin embargo, en el epígrafe dedicado a *El mal de Montano* (13.3.23), concretamente en las notas al pie 247, 248 y 249.

Si bien ambas novelas tienen muchos puntos en común, un lector que no las leyera al trasluz de Borges se encontraría con dos textos del todo opuestos. Mientras que Ballester tematiza el giro fantástico de su literatura mediante el absurdo y el exceso, Vila-Matas¹⁶⁶ opta por un texto claro y brevísimo; mientras que el humor de aquel es socarrón y conscientemente burdo, el de éste es sutil; mientras que aquél construye un artefacto laberíntico de pistas que se bifurcan y no conducen a ninguna parte, éste elabora otro, análogo al que Red Scharlach le propone a Erik Lönrrott al final de «La muerte y la brújula»: una línea recta, un laberinto tan claro que el lector no podrá hacer otra cosa que perderse en su aparente sencillez.

En este caso, por lo tanto, el resumen del argumento resulta más sencillo. El título que leemos en la portada del libro, *La asesina ilustrada*, coincide con el de un manuscrito que existe al interior del mundo de la novela y que, irónicamente, sólo ocupa siete páginas de ésta. Todo lo demás son paratextos. En el primero, titulado «Prólogo», Elena Villena nos cuenta cómo fue a visitar a Vidal Escabia, un escritor de segunda, imitador de Juan Herrera, el marido de ella, sólo para encontrar que se había suicidado en la habitación de su hotel, en Bremen. Elena nos narra cómo, tras unos instantes de duda, decidió gritar para alertar al resto de los huéspedes y cómo, tras la llegada de la policía, logró que le permitieran recobrar el texto que –sin el prólogo– tenemos entre las manos, *id est*: el manuscrito de «La asesina ilustrada»¹⁶⁷ y las notas que lo acompañan.

El segundo capítulo, que ya correspondería al grupo de textos que Vidal Escabia habría leído, lleva por título «Carta a Vidal Escabia presentándole *La asesina ilustrada*», y es una breve misiva de dos páginas en la que Elena le cuenta a Escabia cómo su exmarido le leía por las noches las cartas que se enviaban Escabia y él, en las que el propio Escabia habría sido conducido mediante subterfugios a confesar que toda su obra se componía de plagios más o menos velados, de que “no había escrito una sola línea de las novelas de las que tanto alardeaba” (1996: 18). A continuación, Elena le explica que el manuscrito de «La asesina» viene acompañado de las notas de Ana Cañizal, la prologuista de la primera edición de *Burla del destino*,

166 es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Vila-Matas.

167 Nos referiremos en cursiva a la novela de Vila-Matas y entre comillas al breve relato de Elena Villar.

las memorias póstumas de Herrera (Escabia, en el momento de su muerte, habría estado trabajando en el prólogo de la segunda).

La siguiente parte es la primera de las intervenciones de la tal Ana Cañizal, en la que nos cuenta cómo fue a conocer personalmente a Herrera a París para documentarse para su prólogo. Tras conocerla en un almuerzo, Herrera le habría dado a Cañizal las llaves de una casa anexa a la suya, probablemente –siempre según la propia Cañizal– para conjurar el terror que le producía su manía persecutoria, según la que alguien querría asesinarlo. En efecto, Herrera muere durante la primera noche que Cañizal pasa en su casa, concretamente de un infarto, y es ésta quien –tras romper la ventana de la cocina para entrar en la casa principal– encuentra el cadáver y llama a Elena, a quien hasta ese momento no conoce, que a su vez llama a la policía. Después de que los agentes levanten el acta de defunción, Villena sorprende a Cañizal al permitirle no sólo que permanezca en el anexo, sino que se mude a la casa principal. Cuando la exmujer de Herrera se marcha, Cañizal se da cuenta de que el manuscrito de «La asesina» –que Elena le había enviado al escritor para que éste le diera su opinión– ha desaparecido. La siguiente vez que se encuentran, cuando Villena lleva a un potencial comprador a visitar la casa, Cañizal –que ha ido urdiendo en su mente una compleja y delirante trama de asesinato– trata de acorralarla, pero Villena evade sus sospechas afirmando que simplemente quería recuperar el manuscrito porque era suyo. Tras decir eso se lo devuelve a Cañizal.

A continuación encontramos «La asesina ilustrada», un texto de siete páginas de corte surrealista en el que, en una primera lectura, se entiende poco de lo que sucede. Como sea, en la nota que sigue, de nuevo firmada por Ana Cañizal, la prologuista disecciona las siete páginas de «La asesina», en las que descubre una enorme cantidad de referencias ocultas a otros autores o a la obra del propio Herrera.

Siguen otras dos notas de Cañizal en las que se nos narra cómo sus sospechas sobre Villena van creciendo mientras que nace, al mismo tiempo, en la prologuista un fuerte deseo sexual por la exesposa de Herrera, de quien previamente nos han informado que, al finalizar su relación con el escritor, habría empezado a salir con otra mujer. Finalmente, Cañizal le expresa a Villena sus sospechas y la conver-

sación deriva hacia una escena de sexo con la que la prologuista ya había fantaseado.

En la penúltima sección se nos narra cómo Cañizal se sume en la paranoia y se encierra en el despacho de Herrera, junto a un tapiz en el que se ve la propia casa y una sombra que avanza hacia ella. Cuando Elena Villena va a ver cómo está y llama a la puerta, Cañizal cree oír la voz del difunto Herrera y, presa del pánico, se suicida tirándose por la ventana.

En la última parte, «Suplemento», un texto de pocas páginas, Elena Villena cuenta cómo cree haber descubierto que su manuscrito provoca la muerte de quien lo lee y que ha decidido, tras asistir al funeral de Escabia, que aún lo hará circular un poco más para divertirse¹⁶⁸.

A partir de este resumen podemos elaborar los argumentos que sostienen nuestra lectura. Cabe aclarar que, en este caso, podemos dividir dicha lectura en dos partes. Por un lado, defenderemos que Elena Villena es una narradora no fiable. Esto, que ya supone alguna filiación con Borges (piénsese en la no fiabilidad del narrador de «La forma de la espada» o –menos evidente– del Marco Flaminio Rufo de «El inmortal» (cf. Riva 2005; Hachemi Guerrero 2018)), no alcanza para defender que *La asesina* sea una heredera directa de la obra del argentino. Tras exponer nuestra argumentación, sin embargo, añadiremos una vuelta del tuerca que demostrará que la novela de Vila-Matas adquiere nuevas significaciones una vez se la pone en relación con «El Aleph».

Ninguna de las dos lecturas ha sido –hasta donde hemos podido indagar– publicada hasta ahora, lo cual por lo demás no resulta extraño en una novela que precede al *boom* de la literatura de Vila-Matas y que, por lo tanto, ha sido desatendida por la crítica especializada, que la ha analizado sobre todo desde una perspectiva genealógica, buscando enmarcarla en la producción general del autor (cf. Varela Portela 2011).

El mejor modo de descubrir a un narrador no fiable siempre pasa por preguntarnos por la información de la que podemos estar seguros y por las estrategias

168 Se puede encontrar un resumen más extenso de la novela en «La asesina ilustrada, el libro de la muerte» (cf. Sánchez 2008).

de distracción que se ponen en juego en la novela. En *La asesina ilustrada*, el desvío más importante de la atención del lector vendría dado por la figura de Ana Cañizal, de quien en rigor no podemos saber ni siquiera si existe. Si dicho personaje fuera una invención de Elena Villena, como aquí defenderemos, se explicarían las escenas hiperbólicas en las que Cañizal está involucrada (como aquella en la que Herrera, sin conocerla, le proporciona las llaves de la casa anexa (cf. Vila-Matas 1996: 27) o en la que Villena la invita a vivir directamente en la residencia principal (cf. 1996: 36)), así como el absurdo intrínseco en el hecho de que lo que se nos presenta como «notas que sobre ella [«La asesina»] redactó Ana Cañizal» (1996: 24) no sean sino una narración autobiográfica que ocupa la mayor parte de la novela. Además, los elogios que Cañizal le prodiga a Villena se convertirían en énfasis irónicos que ésta se dedica a sí misma. Por ejemplo, durante su primer encuentro leemos:

[t]enía unos treinta y cinco años; parecía mucho más joven. Era muy hermosa. Imposible encontrar una cara más sombría y más cándida. Su cabellera era negra y lisa, peinada con raya al medio. Movía su pequeño cuerpo con estudiada dejadez. (1996: 35).

Las escenas de sexo entre ambas (tanto la «real» como la soñada) se convertirían, por lo tanto, en fantasías de Villena, y pasajes como el que sigue (es un comentario a «La asesina»), en advertencias al lector:

pasando por el relato de innumerables momentos de su vida conyugal con Elena, momentos que le sirven para analizar despiadadamente, con una insolencia que no reencontraría en sus memorias, el insoportable y diabólico carácter de su mujer y la singular tendencia de esta a la crueldad más gratuita, al sadismo más violento, su increíble gusto por el mal. (Vila-Matas 1996: 66).

Una vez se acepta la posibilidad de que Cañizal sea un invento de Villena (y, por lo tanto, de que todo el manuscrito que lee Escabia, así como la carta introductoria y el epílogo (es decir, todo *La asesina ilustrada*) sea obra de una sola mano), queda por determinar el motivo por el que la exmujer de Herrera habría hecho tal cosa. Nuestra respuesta es: para urdir contra Escabia el crimen perfecto, la inducción al suicidio. A partir de este punto del razonamiento la clave de lectura es borgiana: «las simetrías y los leves anacronismos» (Borges 1998: 525) y «las simetrías imper-

fectas que descubren con alborozo los críticos» (Borges 2010: 415) desvelan la factura de *La asesina ilustrada*.

El primer paralelismo, evidente, es el que existe entre el título del libro, el del manuscrito y la condición de Villena, asesina ilustrada que inventa a su propia lectora detective, Ana Cañizal. Menos obvio –aunque más revelador– resulta el siguiente, relacionado con la descripción de los momentos en que aparecen los cadáveres de Herrera y Escabia. Comencemos por la muerte de éste:

[...] acabé empujándola [la puerta] para quedarme mirando en la oscuridad, que estaba aliviada tan sólo por el brillo de unos ventanales. La esquina de una mesa tenía un brillo tenue, y detrás podía verse un bulto caído sobre la alfombra. Hallé el botón de la luz y se encendió una lámpara de cristal que colgaba del techo. Vidal Escabia estaba allí, al pie de la mesa, mirándome con los ojos abiertos. Estaba muerto. (1996: 11).

En cuanto al momento en que Villena encuentra a Herrera muerto:

Abrí la puerta y miré en la oscuridad [...] que estaba aliviada por el brillo de los ventanales y por la luz que entraba del pasillo. La esquina del escritorio tenía un brillo tenue y detrás podía verse un bulto caído sobre la alfombra, al pie de un sillón. Hallé finalmente en botón de la luz y se encendió una lámpara de cristal que colgaba del techo. Juan Herrera me miraba, al pie de su escritorio, con los ojos completamente abiertos. Estaba muerto. (1996: 32).

Los pasajes, casi idénticos, remiten a la relación que mantenían Herrera y Escabia. En la primera de las partes, Elena Villena nos narra cómo Herrera llevó a Escabia, mediante una larga correspondencia de más de diez años, a confesar «que él no había escrito una sola línea de muchas de las novelas de las que tanto alardeaba» (1996: 18). Poco antes Villena compara los talentos literarios de Escabia y de su exmarido de modo que el primero sale perdiendo. Mientras que éste es autor de «un revoltijo monótono, aburrido, donde Escabia quisiera que, tan torpes como él, consintiéramos en tomar su palabrería por elegancia» (1996: 15-16) su exmarido se nos describe como «un excelente escritor (lo que, desde luego, Escabia nunca fue)» (1996: 18). Así, la muerte de Escabia (mejor: la descripción que Villena hace de ella) se convierte en una broma macabra a costa del plagiarlo, que imitará a Herrera *lite-*

ralmente (en su sentido lato y en el etimológico, es decir, *al pie de la letra*) hasta la muerte.

Ahora bien, ¿cómo logra Elena que Escabia se suicide? Irónicamente, lo induce a la imitación de Herrera. Si bien es indudable que Vidal ya sabía que Herrera había muerto, el manuscrito de «La asesina», junto a las notas que lo presentan, sirve para darle a conocer las circunstancias concretas del infarto o, al menos, las que Elena le inventa. La idea de Villena habría sido, precisamente, llevar a Escabia a la misma conclusión a la que han llegado la mayoría de comentaristas de la novela de Vila-Matas: «la idea no sólo de la muerte del autor, sino del lector que decidiera acceder a esas páginas» (Ríos Baeza 2012: 15). Si bien nuestra lectura no impugna esa interpretación fantástica-teórica, sí añade, a través del mecanismo del narrador no fiable, la posibilidad de una lectura realista. Como ocurre en relatos como «El Aleph» o «El Zahir», en *La asesina ilustrada* hay una explicación mágica de los hechos y otra que es banal¹⁶⁹.

Villena, entonces, le narra a Escabia dos muertes, de las cuáles él sabe que una es cierta (aunque no las circunstancias de los hechos): la de Herrera y la de Cañizal. El plan es elegante: introducir entre esas dos muertes elementos fantásticos, simetrías y leves anacronismos que lleven a Escabia a pensar que el ciclo se está repitiendo en su propia carne. Así, según el manuscrito de Villena, Herrera le habla a Cañizal del

[...] temor que sentía a perder la vida. Llegó a insinuar, sin dar explicaciones, que era acechado por algo o por alguien a quien movían propósitos criminales, y dijo que veía venenos y estiletos por todas partes (acompañó esta frase con gestos de tal dramatismo que, por un momento, incluso pensé que se burlaba de mí). No le presté excesiva atención hasta que acabó poniéndose muy serio y me dijo que, en los últimos días, una premonición de muerte le perseguía. (1996: 31).

169 Parte de la crítica ha aceptado como verdadero el relato biográfico que Vila-Matas propone en *París no se acaba nunca*, según la que el catalán, durante su estancia en París, habría pensado en la posibilidad de escribir un libro que matara a quien lo leyera (2003: 26), y habría comentado la idea con Marguerite Duras. Se ha llegado a afirmar que en ese sentido el libro de Vila-Matas supone un precedente de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, «aunque en este caso todo fuera obra de un asesino y no del propio manuscrito» ((cf. Gómez Rollán 2016: 239)). Según nuestra lectura, por lo tanto, es un precedente de pleno derecho.

El pasaje anterior remite de inmediato a aquél (ya citado) en que Elena nos informaba de que Escabia también vivía atemorizado. Además, en los paratextos que rodean el manuscrito de «La asesina» que Villena le envía a Escabia, se apunta a Elena como posible culpable de la muerte de Herrera en varias ocasiones y se nos habla, como ya hemos hecho notar, de su increíble maldad. Pero tal vez el principal elemento de engaño es la idea de que tanto Cañizal como Herrera habrían estado con Elena momentos antes de su muerte. En el caso del segundo, Villena tarda un tiempo en hacerle esa confesión a Cañizal:

En la penumbra de la habitación, después de habernos amado en silencio durante horas, ella, de pronto, hundiendo su cabeza, los ojos abiertos, entre mis pechos, me confesó que había estado con Herrera en su estudio horas antes de que él muriera.

—Fui a visitarle —dijo tranquilamente—, para conocer su opinión sobre *La asesina ilustrada*. Recuerdo que él estaba frente a mí con el cuaderno en la mano preguntándome muy nervioso qué me había propuesto al enviárselo. (1996: 79-80).

La muerte de Cañizal —quizá el propio hecho de que Elena Villena la inventara— respondería así a una necesidad: la de rellenar de forma verosímil los huecos de información de la muerte de Herrera, que nadie podía conocer. Es así cómo la propia Cañizal nos irá relatando cómo se agrava su manía persecutoria, que va aparejada a la evolución, en un tapiz que Herrera tenía en su despacho (y que representaba su propia casa, en un posible guiño a «Continuidad de los parques», el relato de Cortázar) de una figura humana que se habría ido acercando progresivamente a Cañizal. De este modo, la escena de su muerte cubre los vacíos de información que le faltaban a Escabia para imitar la muerte de Herrera:

Hacia la medianoche oí de pronto un ruido abajo, como si alguien tratara de entrar en la casa por la ventana de la cocina, y más tarde oí que alguien avanzaba por el corredor del estudio.

—¿Eres tú, Elena? —pregunté.

No hubo respuesta. Fui inmediatamente hacia la puerta del estudio y la cerré con llave y doble cerrojo. Poco después, alguien trató de entrar en la habitación.

—¿Eres tú, Elena?

Silencio absoluto. Tenía ante mis ojos el tapiz y vi que había desaparecido la mancha situada junto a la ventana de la cocina, y por un momento tuve la impresión de que el tapi no era el mismo, de que alguien me lo había cambiado y de que sin duda no era ésta la primera vez que pasaba.

—¿Eres tú, Herrera? —repitió con eco una voz que me era conocida: la de Juan Herrera. (1996: 81-82).

Esas frases reproducen lo que es casi el final del libro. Sigue la escena en la que Cañizal, aterrorizada, se tira por la ventana, y una nota al pie en la que Villena se pregunta, en tono exculpatorio, cómo «pudo [...] llegar a oír tras la puerta la voz de Herrera» (1996: 83) en lugar de la suya. En toda la narración, de hecho, Elena mostrará una inocencia absoluta y una gran perplejidad, y sólo en el epílogo –con Escabia ya muerto, es decir, en uno de los dos fragmentos que él no pudo leer– se permitirá mostrar cierta maldad. Sin embargo, a pesar de la enorme inteligencia del personaje, también cometerá un desliz en un momento dado. Cuando cuenta –desde la perspectiva de Cañizal– cómo le narró a la prologuista la muerte de Herrera:

Pero debió de ser poco después de que yo me hubiera ido cuando sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche. Así debió de morir. (1996: 81).

La escena es un calco literal de la muerte de Susana San Juan en *Pedro Páramo* (cf. 1984: 167). Todo el texto está, de hecho, saturado de citas, de las que estamos seguros de que sólo hemos sido capaces de detectar algunas (Conrad, Bowra, Góngora, Joyce...). Por un lado, eso justifica el adjetivo «ilustrada». Pero mucho más interesante es el otro corolario: para matar a Escabia, Villena se vale de una sutil ironía y llena su escrito de plagios que su víctima, un plagiador, es incapaz de detectar.

Como sucede con cualquier narrador no fiable, llegados a cierto punto del desvelamiento continuar se torna innecesario e incluso farragoso: dada la clave de lectura, basta con recorrer la novela para descubrir la historia B que en un primer momento nos había sido escamoteada. Sin embargo, agregaremos aún dos argumentos que sostienen nuestra lectura.

El primero tiene que ver con el momento en que Elena llega al hotel en el que se aloja Vidal Escabia (se desplaza, de hecho, a Bremen sólo para ir a verlo, lo cual de por sí es poco verosímil). Si ya es sospechoso que Elena se presentara allí a las 7 de la mañana (cf. Vila-Matas 1996: 12), podemos agregar otro dato que, a la luz de nuestra clave de lectura, deja claras sus intenciones:

Sabiendo que Vidal Escabia vivía en sus últimos tiempos atemorizado y que veía fantasmas por todas partes, escribí de remitente el nombre de su antiguo amigo. Estaba convencida de que iba a asustarle y no me es difícil imaginar que así debió de ser. Sin duda, él *cayó en mi trampa* y se azoró abriendo inmediatamente el sobre, quizás porque creía que Juan Herrera, rompiendo aquel terrible silencio al que durante años le había acostumbrado, reanudaba de pronto desde la tumba la correspondencia de antaño. (Vila-Matas 1996: 19 [las cursivas son nuestras]).

Aclaradas las intenciones de Elena, aún podemos delinear brevemente los pormenores de su plan, que es sencillo y elegante: al leer el manuscrito con las anotaciones de la supuesta Ana Cañizal, a Escabia lo habría embargado el miedo, ya que todas las circunstancias de las dos muertes anteriores se habrían repetido en su presente. Sólo restaría una: que Elena Villena llamara a su puerta. Cuando esto ocurrió, presa del pánico y seguro de que alguna fuerza sobrenatural lo perseguía, se habría suicidado, imitando por última vez a Herrera. Hay otra opción: Escabia habría colegido que Elena es la propia «asesina ilustrada» y se habría suicidado antes de que ésta lo matara. Y una tercera: lo habría matado ella. En todos los casos se explicaría el intrincado párrafo que abre la novela (y que precede a la narración del hallazgo del cadáver de Escabia), que ahora resultará diáfano:

Tan mezcladas y entrelazadas se encuentran en mi vida las ocasiones de risa y de llanto que me es imposible recordar sin buen humor el penoso incidente que me empujó a la publicación de estas páginas. (Vila-Matas 1996: 11).

La última prueba que aportaremos nos permite dar paso a la demostración de la segunda de nuestras hipótesis: que *La asesina* dialoga establece un diálogo con «El Aleph» que modifica el espacio de sus posibles interpretaciones. Partimos de otro texto de Elena Villena, menos conocido que «La asesina», titulado *El dulce clima de Lesbos*. Durante todo el libro no llegamos a saber demasiado sobre ese texto, hasta que en las últimas páginas, cerca de su propia muerte, Ana Cañizal escribe lo siguiente:

Se recrudecieron los temores de que ella hubiera tratado de poner en práctica lo que *En el dulce clima de Lesbos* era pura ficción. Allí, en la página 34, puede leerse: «Este relato obliga a su autora a aceptar la regla de la tauromaquia, que, como se sabe, persigue un objetivo esencial: además de obligarla a ponerse seriamente en peligro, a no deshacerse de cualquier modo de su adversario (su éxito dependerá de un buen dominio de la técnica), la regla impide que el combate sea una simple

carnicería; ta puntillosa como la de un ritual, ofrece un aspecto táctico (preparar al lector para recibir una estocada mortal, aunque sin fatigarle más de lo preciso durante el combate) y un aspecto estético, también contenido muy especialmente al término de la faena: cerrar el libro será para el lector como cerrar la losa que cubrirá su tumba». (1996: 77).

El pasaje abunda en la idea de Elena como narradora no fiable, pero nos interesa también por otro motivo. Unas páginas antes Cañizal nos había resumido el argumento de *El dulce clima de Lesbos*.

En ella, una mujer joven (Eva Vega) escribe una noche un relato breve en el que describe la muerte de un poeta. El manuscrito va pasando de mano en mano y todos los que lo leen acaban siendo asesinados. Al término de la novela y sólo por un azar, el lector puede comprobar que el asesino múltiple es la propia autora del relato (Eva Vega). (Vila-Matas 1996: 61).

Vila-Matas tiende una trampa análoga a la de «Continuidad de los parques» al lector incauto. Si en el libro ya hay dos iteraciones, ¿quién puede asegurar que no será el lector «real» la próxima víctima de Eva Vega, Elena Villar o –y por eso las iniciales– Enrique Vila-Matas?¹⁷⁰ En efecto, el juego onomástico en *La asesina* es esencial. En primer lugar, Cañizal, al morir, oye o cree oír «¿Eres tú, Herrera?», que es muy similar al oído a «¿Eres tú, Elena?». El juego Herrera / Elena convive con el de las iniciales EV, que se contraponen a las de Vidal Escabia, VE, el antagonista¹⁷¹. Además, Escabia, en un burdo juego adecuado a la estulticia que Villena le atribuye, firma a veces como Escaviar, es decir, *es caviar*, en referencia a la calidad que él mismo atribuye a su propia literatura. Villena (que por sólo una letra no es *villana*), se llama Elena, que remite a la cautiva de *La Odisea* pero también, al fin, a otra Elena a la que se conoce más bien por su primer nombre: «Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges (Borges 1998: 623). Elena Viterbo, es decir: EV.

170 Varela Portela señala este juego vilamatásiano como un primer indicio de lo que más adelante se convertirá en las novelas autoficcionales del autor. Además, hace una apostilla que coincide con la lectura que aquí proponemos: «se consigue de este modo difuminar las fronteras entre la realidad y la ficción» (2013: 242).

171 Esto apuntaría, además, a la inexistencia del único personaje principal cuyas siglas no coinciden con las de los demás: Ana Cañizal.

La coincidencia, por supuesto, es sólo un punto de partida; un argumento onomástico sería demasiado débil para sostener nuestra lectura. Pero si aceptamos que existe alguna relación entre Elena y Beatriz Viterbo nos encontramos con que *La asesina* contiene una inversión de «El Aleph» en la que el duelo entre los dos hombres (Borges y Carlos Argentino Daneri) pasa de lo literario a lo físico, y en el que ambos mueren a manos de la mujer amada, que en este caso está viva. Si esto fuera así, sin duda tendríamos que identificar a Herrera con Borges y a Escabia con Daneri. En el segundo caso la identificación es sencilla y pasa apenas por ser el antagonista de nula calidad literaria y por haber trabajado en una biblioteca (cf. Borges 1998: 618; cf. Vila-Matas 1996: 13). En el primero, sin embargo, hay múltiples concomitancias. Acaso la más reseñable es el hecho de que Herrera guarda una suerte de Aleph en su despacho.

[...] encima de ella [la mesa] encontré gran cantidad de papeles. En uno de ellos podía verse, si se miraba con mucha atención, un triángulo verde que imitaba la forma de la habitación. En el interior del triángulo, un hombre yacía decapitado entre un montón de libros. Extraño dibujo, pensé, y en verdad que era extrañísimo porque, si se seguía mirando con atención, la imagen de pronto se diluía convirtiéndose en un amorfo conglomerado de sombras negruzcas. En una de ellas, era distinguible el rostro de un hombre —que yo identifiqué con el príncipe Mdivani— en el momento de ser degollado por su propio Rolls. Y, si se seguía mirando muy fijamente, el Rolls se convertía en una noria que traqueteaba bajo un cielo de ceniza al paso de un faisán de juguete. Nunca he sido capaz de ver tantas imágenes en un solo dibujo y creo que puedo achacarlo al miedo que me dominaba desde que encontré el cadáver. (Vila-Matas 1996: 33).

Si el Aleph de Borges corresponde a la primera letra del alifato, el de Herrera es, en cierto modo, su inversión, es decir, una V¹⁷². Es por eso que el triángulo imita la forma de la habitación, que en la misma página Cañizal describe afirmando que «tenía la forma de la letra V» (1996: 33), creando un juego de cajas chinas análogo al de los niveles de realidad del asesinato de Villena. Al mismo tiempo, esa V apunta a la verdad, que es que el Aleph de Herrera no es otra cosa que una cifra de su amor por Villena, igual que el empapelado de la pared, que Cañizal descubre nada más quitar la vista del Aleph y que consiste en una sucesión aparentemente infinita de representaciones de mujeres. Del mismo modo en que «el inconcebible universo» (Borges 1998: 626) que ve Borges no parece importar más que por las cartas de Ele-

172 Nos referimos a la inversión gráfica de la letra A, no del símbolo hebreo א (ni del árabe ا).

na Viterbo, todo en la habitación en V lleva a la otra Elena, a Villena. De hecho, el siguiente objeto que encuentra Cañizal es «un misterioso elogio del té chino, compuesto por doce frases que se iniciaban con letras mayúsculas. Leído el texto en forma vertical, las doce mayúsculas componían el nombre de ELENA VILLENA» (Vila-Matas 1996: 34). El juego textual y especular remite, de nuevo, a la estructura de la propia novela.

Enumeraremos someramente otros ecos borgianos. El supuesto intento de venta de la casa (Vila-Matas 1996: 45) remite al de la de los Viterbo / Daneri, en la calle Garay, que posteriormente es demolida. La noche en que Cañizal descubre el cadáver de Herrera éste, para despistar a quien quiera que creyera que lo perseguía –siempre según la narración de Villena– construye un laberinto de espejos y plantas, al mismo tiempo casa de Asterión (las referencias al mito de Teseo y Ariadna son múltiples y explícitas a lo largo de *La asesina*¹⁷³) y jardín de senderos que se bifurcan.

Además Viterbo, como Villena, mostraba una rara forma de maldad.

Todos esos Viterbo, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. (Borges 1998: 623).

Hay más. Uno de los libros de Herrera se titula *Nueva lección sobre la sombra* (cf. Vila-Matas 1996: 29), que remite de inmediato a *Nueva refutación del tiempo* y *Elogio de la sombra*. Además, Herrera siente pánico ante el color rojo por una anécdota de su infancia relacionada con un tigre, uno de los símbolos borgianos por excelencia¹⁷⁴. Es destacable, por último, una evocación que sugiere Cañizal tras comentar *El dulce clima de Lesbos*.

173 Son especialmente abundantes en el propio manuscrito de Villena (Vila-Matas 1996: 51-57) y en el breve capítulo que sigue (Vila-Matas 1996: 61-67).

174 Daniel Nahson ha hecho notar, siguiendo a Edwin Williamson, que el color rojo en la obra de Borges «recoge [...] alusiones tan dispares como la sensualidad de Norah Lange, la tiranía de Rosas y la divisa punzó de la Santa Federación, la barbarie [...]» (2009: 97-98). En las páginas siguientes de su estudio Nahson argumenta cada uno de esos símbolos.

A mi memoria acudieron imágenes de un duelo entre cuchilleros que asocié inmediatamente a una idea que, desde hace tiempo, me resulta obsesiva: en los orígenes del relato de Elena Villena pudo habitar la idea de un cuchillero que va dejando su fuerza en su arma, la cual al final tiene una vida propia (como, para Hoffmann, la tenía aquel diabólico violín de Krespel); es el arma la que mata, no el brazo que la maneja... (Vila-Matas 1996: 77-78).

La referencia a *El violín de Cremona*, mezclada con una evocación tan obvia a varios textos de Borges («El puñal» y, sobre todo, «El encuentro», entre otros) supone una estrategia de distracción análoga a la que practica Elena Villena¹⁷⁵. Así, el propio Vila-Matas reconocerá varios *padres* para su novela, tanto en entrevistas como en *París no se acaba nunca*, entre los que destacan Nabokov (por la estructura, tomada de *Pale fire*) y Unamuno (cf. C. Carrasco 2012: 306)).

Por supuesto, con estos argumentos no tratamos de defender que *La asesina* sea sólo una reescritura de *El Aleph* (en un libro saturado de citas ocultas, tal cosa sería imposible), sino que también es eso, una genial variación del cuento de Borges que, en cualquier caso, no se puede considerar una reescritura, ya que se despega del original. Así, a diferencia de Ballester, Vila-Matas no ve en Borges un final para la literatura sino un comienzo. La muerte del realismo, ligada a la de la tradición española, no supone en este caso un apocalipsis sino un punto de partida, lo que incardinaria la novela en un uso estético que, además, es coherente con lo que observaremos en el epígrafe dedicado a analizar *El mal de Montano*.

Como había empezado a leer el mundo midiéndolo por el rasero de Borges, me resultó imposible no mirar con cierta compasión a Hemingway, que había tenido una vida apasionante, había ganado el Nobel y le había adorado o envidiado media humanidad y, sin embargo, al final de sus días, con la misma imbecilidad casi banal del ciudadano Kane, escribió en París era una fiesta que sentía nostalgia de los días de su juventud en París, de los días en que fue pobre y feliz. Y ya sólo le faltó decir que soñaba con un trineo. No paraba de hallar ideas en Borges, y también en quienes comentaban su obra y decían, por ejemplo, que remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, eso es algo que de pronto entendí perfectamente el principiante que yo era. Con la ayuda de unos textos que me pasó Boutade, me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar también el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo. (Vila-Matas 2003: 194)

175 Esta idea se vería reforzada por el hecho de que entre las interpolaciones literales que practica Villar (Conrad, Bowra, Rulfo...) no haya ninguna de Borges.

Cerraremos este epígrafe con un breve fragmento de una entrevista que Vidal-Folch hizo a Vila-Matas en 2002 y en la que el propio escritor muestra a la perfección el modo en que se inscribe en una tradición estética borgiana para construir una posición única en el campo literario español:

P. ¿O sea que un escritor realista es por definición un mal escritor?

R. Claro que no. Lo que sí ataco, ya sin risa, es ese tipo de artista del que se ríe Borges en el *El Aleph* [sic.], ese escritor que duplica la realidad empobreciéndola. Sucede que la realidad es extraordinaria y ganará siempre al escritor realista. Sobre esto la última palabra la pronunció Nabokov: "Ficción es ficción". Todo escritor es un gran embaucador. Igual que lo es la propia naturaleza. Yo lo que hago es ficción. (Vidal-Folch 2002).

13.3.3 1983. GALERÍA DE ENORMIDADES, DE PEDRO ZARRALUKI.

En cierto sentido podríamos considerar que con *Galería de enormidades*, de Pedro Zarraluki¹⁷⁶ comenzamos de nuevo a analizar nuestro corpus de textos literarios. Y es que tanto *Fragmentos de apocalipsis* como *La asesina ilustrada* son libros «raros» en lo que atañe a la influencia de Borges en el campo español. Como comenzaremos a comprobar a partir de este libro, Borges ha sido antes un fantasma que recorre el campo que un lugar productivo de referencias y reescrituras. En su mayoría, los autores del campo español se han limitado a tomar algún procedimiento borgiano antes que a establecer un diálogo fértil con su obra. Por eso en este corpus sólo hemos escogido algunos ejemplos del uso esteticista; porque tratar de agotarlo nos haría caer en una lectura paranoica e inagotable, que encontraría ecos borgianos en cada adjetivo insólito y en cada incursión de lo fantástico. Y dado que trazar la genealogía de un procedimiento es una tarea llena de riesgos, el nombre de Borges acaba por desdibujarse en el indistinto océano de lo literario. Así, *lo borgiano* acaba por convertirse más en un tono, una «espumilla» (a decir de Dragó (Sánchez Dragó 1999: sec. 25:45)) o «utillería» a decir de Álvarez (Sánchez Dragó 1999: sec. 25:50), un *aire* o un gesto estético que en un árbol cuyas ramas se avengan a una taxonomía clara.

176 es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Zarraluki.

Debido a lo anterior, todos los epígrafes dedicados al uso esteticista serán notablemente más breves que los anteriores. Procederemos, en cada caso, a enumerar las resonancias borgianas que hemos encontrado. Por supuesto, los ecos pueden ser más o menos claros, pero nuestro interés no está, en estos casos, en determinar si existe una filiación real con Borges sino si, en el campo español, la producción del argentino sonaría de fondo, como un *ostinato*, para quien leyera cada texto en cuestión¹⁷⁷. Además, en muchas ocasiones daremos con recursos o referencias que evocan a Borges pero que el propio Borges habría tomado de otros autores. En estos casos se produce una interesante operación de borrado del original mediante la que Borges –a través las estrategias de apropiación que desplegó en vida– se convierte en manantial de lugares comunes que él a su vez encontró en otra parte, y un gesto propio de Wilde o de Chesterton pasa a considerarse «borgiano».

Lo primero que cabe destacar es que en este caso nos hallamos ante un libro de cuentos, no ante una novela, lo que en principio resultaría más coherente con el canon borgiano. En la primera pieza el libro, titulada «El final de Orígenes», resueñan ecos de «Los teólogos» o de «La memoria de Shakespeare». El argumento es el siguiente: Orígenes habría tomado conciencia en algún momento de su vida de que renacería unos dos mil años después de su muerte bajo el nombre palíndromo de Senégiro para continuar con su obra. De hecho, su muerte habría venido propiciada por esa revelación, ya que el anónimo narrador (del que por momentos parece que está en el presente y por momentos en la Alejandría del siglo tercero) delata su locura y su herejía ante el obispo Demetrio.

Las concomitancias con Borges tienen que ver con la idea de un autor inmortal y transhistórico que trascendería las identidades individuales de cada escritor, que pasaría a ser más un escriba que un *autor* en la concepción tradicional del mismo. La idea, que opera en multitud de sus obras, aparece de forma especialmen-

177 Señalamos, en este sentido, los rasgos que llevan a Marco Kunz a filiar a Zarraluki con Borges: «gusto por el cuento neo-fantástico, los libros apócrifos y los problemas del pensamiento paradójico. [...] predilección por la paradoja [...] y [...] por las anomalías del tiempo [...] desaparición de la frontera entre realidad y ficción [...] modelo del relato bifurcado [...]» (2004: 62).

te nítida en «El inmortal», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y en su conferencia sobre la inmortalidad¹⁷⁸.

Ya nos hemos referido al *ostinato* que resuena bajo muchos de los textos analizados. Éste efecto no surge sólo a partir de elementos temáticos, sino también a través de factores de naturaleza heterogénea como pueden ser la sintaxis, el léxico, el recurso a lo fantástico o el hecho de que el relato esté enmarcado en un tiempo remoto que produce cierto efecto místico. La conjunción de esos factores se da en otras piezas del volumen. La segunda, por ejemplo, está protagonizada por una actriz de varietés llamada Judith que representa cada noche una escena pornográfica en la que se somete a un «gigante barbado» (Zarraluki 1983: 18). Ella sonríe al público tras cada número y llega a exclamar: «¡Qué triste ha de ser el acto de posesión, qué lejos está de la entrega, de esa condescendencia sutil, realmente dominadora!» (1983: 19). En un momento dado, Judith identifica al gigante con Holofernes, y en una breve coda que cierra el relato, escrita desde la perspectiva del gigante, éste sueña que Judith sostiene su cabeza tras decapitarlo. De nuevo nos encontramos con la idea de la metempsicosis y el recurso a la Grecia clásica como escenario. En este caso, sin embargo, no nos hallamos ante un autor inmortal, como en el caso de Orígenes, con lo que el relato –por más que pueda remitir a una vaga atmósfera borgiana– guardaría, en rigor, más similitudes con otros autores (por poner un ejemplo, con el Alejo Carpentier de «Semejante a la noche») que con Borges.

La siguiente pieza a la que nos referiremos lleva por título «El problema de la caja negra», y cuenta la historia de un hombre que compra en un anticuario un cofrecillo y se obsesiona con abrirlo. El final del cuento (que, de nuevo, se puede fiar más con Edgar Allan Poe o con Horacio Quiroga que con Borges) dice así.

Al abrirlo, y al observar el misterio revelado, no pude evitar un ligero vahído. Se trataba de un daguerrotipo muy bien conservado. Era el retrato de una pareja, so-

178 Éste es, de hecho, un ejemplo perfecto del modo en el que Borges termina por funcionar como referente a una tradición que lo excede pero que él mismo se apropió. En el caso de la idea de la inmortalidad, el propio Borges elabora una larga genealogía que va desde Platón hasta Goethe, agotando el tema y convirtiéndose en nuevo punto de partida del mismo (cf. Borges 1980a: 27-46).

bre un telón de fondo en el que se representaba una multitud alegre, vestida de carnaval. El galán, disfrazado de arlequín, miraba a la cámara con una sonrisa de inmóvil complicidad. Busqué un espejo y me observé detenidamente, casi a punto de gritar, pues el arlequín me miraba con mi propio rostro, y me sonreía con la seguridad de que era a mí, a sí mismo y no a otro, al que sonreía. [...]. Quise huir, pero ya era tarde. En la habitación contigua resonaron unos pasos. (Zarraluki 1983: 48).

El tema del doble, el terror a los espejos, la encarnación del horror metafísico que supone descubrir lo contingente de una identidad que se supone única al oír unos pasos en la habitación de al lado, son elementos que propician cierta atmósfera borgiana.

No nos detendremos en el resto de las piezas, ya que los procedimientos que encontramos en ellas son recurrentes y ya los hemos subrayado. Temas como el del doble y el de los espejos, por ejemplo, son cruciales en «Duetto del homo *duplex*». La Antigüedad como fondo y la metempsicosis regresan en «Argantonio y las *pentekóntoroi*». En «Tertuliano y el lunático», por último, se pueden entrever algunos motivos de los relatos policiales de Borges y de «Historia universal de la infamia», ya que habla de un asesino que mata por simetría, por motivos estéticos y filosóficos.

Antes de cerrar este epígrafe se nos impone una puntualización que es aplicable a todos los textos en los que hemos hallado un uso esteticista. Somos conscientes de que los argumentos que hemos aportado serían extremadamente débiles si nuestro objetivo fuera afirmar, en términos esencialistas, que Zarraluki es un escritor borgiano. Sin embargo, según nuestro marco teórico lo que nos proponemos es, por contra, demostrar la existencia de un *efecto Borges* que funciona estratégicamente en el campo español¹⁷⁹. Este «efecto» se debe medir, como hemos señalado en el epígrafe 13.1, antes en las repercusiones del campo que en los propios textos, pero debemos acudir a éstos para comprobar qué elementos textuales concretos producen ese «efecto Borges» en un campo determinado. Sin embargo, quedaría por probar que dicho efecto se hubiera producido. Para ello podemos acudir sobre

179 El sintagma lo tomamos de Pellicer, que lo define en términos negativos como «las consecuencias, a veces letales, que provoca la lectura y el estudio de su obra» (2009: 143). Sin embargo, se puede encontrar en más fuentes (cf., por ejemplo, Romero-González 2019: 63).

todo a tres fuentes: a la crítica (tanto especializada como no especializada), a los paratextos y a los cuestionarios del Anexo II.

Podemos comenzar por el cuestionario que le enviamos a Zarraluki. En él leemos que «más que su obra, que por supuesto también, me influyó el concepto que tenía de la literatura, su increíble capacidad de jugar con ella, y que tan bien plasmó en su *Biblioteca personal*» (Anexo II: 54). Reconoce, por lo tanto, la influencia, pero ésta no se concreta. Preguntado de forma más directa, responde: «La mayor influencia fue en mi segundo libro de cuentos, *Retrato de familia con catástrofe*. Luego fui evolucionando en otra dirección más realista, menos metaliteraria» (Anexo II: 54). De nuevo la influencia no se concreta, pero en este caso encontramos una oposición entre Borges y el realismo, y una identificación con la metaliteratura.

En cuanto a la crítica, podemos referirnos a un caso paradigmático. En el resumen de un artículo titulado «*Quién: Cañeque, Borges y las paradojas de la meta-ficción*», Marco Kunz señala tres autores españoles influidos por Borges: Carlos Cañeque, Juan Bonilla y Pedro Zarraluki (cf. 2004: 61). Sin embargo, al último apenas le dedica un párrafo en el que de nuevo no se señala ninguna filiación concreta:

Zarraluki muestra cierta predilección por la paradoja (por ejemplo la de los cretenses mentirosos, atribuida a Epiménides de Cnosos, en “El grumete enamorado”), y en particular por las anomalías del tiempo (por ejemplo la reversibilidad de presente y pasado en “El final de Orígenes” o la desproporción entre dos tiempos paralelos, el de la Historia y el de una vida individual, en “Sombras de otras luces”). También le interesa la desaparición de la frontera entre realidad y ficción (en “De nuevo Angeia”); además, en “La inspiración caótica” desarrolla el modelo del relato bifurcado que Borges imaginó como estructura narrativa de uno de los libros descritos en “Examen de la obra de Herbert Quain” (Borges 1986: 81-87). La obra de Borges sigue constituyendo una fuente extremadamente rica de ideas para relatos que él se limitó a esbozar en pocas líneas que, gracias a su formulación concisa, resumían la quintaesencia de novelas enteras sin la necesidad de escribirlas. (Kunz 2004: 62)¹⁸⁰.

Se constata así la existencia del efecto estetizante sobre la obra de Zarraluki, que funciona como rectificador que reenvía ciertos rasgos textuales concretos hacia una lectura determinada mediante el dispositivo de la influencia borgiana. Además,

180 Muchos de los textos citados por Kunz pertenecen a *Retrato de familia con catástrofe*, libro al que también le dedicaremos un epígrafe.

como hemos visto, este dispositivo captura rasgos textuales que, en momentos previos del campo o en otros campos habrían reenviado a autores diferentes.

13.3.4 1984. GASOLINA, DE QUIM MONZÓ.

Nos encontramos de nuevo ante un ejemplo de uso esteticista de Borges, por lo que una vez más nos centraremos en el hecho de que la crítica haya detectado ecos borgianos en su obra más que en los que nosotros mismos hemos podido encontrar. Esto viene propiciado por el hecho de que Monzó¹⁸¹ haya sido considerado uno de los grandes exponentes de la posmodernidad en la literatura catalana¹⁸². Numerosos artículos en la prensa generalista dan cuenta de la filiación Borges – Monzó, que sería el autor más influido por la literatura del argentino en el campo estrictamente catalán (si consideramos a los autores catalanes del campo español, sin embargo, ese título correspondería –como veremos más adelante– sin duda a Vila-Matas). El propio Monzó refuerza esa vinculación. En un artículo de 2014 en *La Vanguardia*, por ejemplo, demostraba conocer la obra del argentino y convenir con algunas de sus ideas sobre la literatura.

¿Por qué instauraron un día del Lector y no un día del Libro, como es habitual en otras latitudes? Pues supongo que, en parte, para desmarcarse del rebaño y, en parte, por un poema de Jorge Luis Borges que empieza con los versos: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído”. Que yo sepa, todo escritor se considera, antes que nada, lector, y es evidente que eso es verdad porque, sin pasión por la lectura, difícilmente nace la pasión por la escritura, que en cierta medida es una forma enriquecedora de reflexionar sobre lo leído y compararlo con la vida que le rodea. (Monzó 2014).

181 es.wikipedia.org/wiki/Quim_Monzó.

182 Quim Monzó (1952) escribe sus libros en catalán. Hemos decidido incluirlo porque algunos de ellos están traducidos al castellano, algunos por el propio autor y otros por traductores profesionales (la edición de *Gasolina* sobre la que hemos trabajado fue traducida, concretamente, por Joaquín Jordá). Como ya señalábamos en nuestro marco teórico, no consideraremos las publicaciones en otra lengua que no sea el castellano, según la definición que diéramos de «campo literario español». En la sección de antecedentes de esta tesis incluíamos el Trabajo de Fin de Máster de Marta Blasco Calvo, titulado «La recepció de Jorge Luis Borges en la literatura catalana (1975 – 2015)», un estudio sobre varios autores, de los cuales la mayoría quedan excluidos del objeto del presente trabajo, ya que escriben únicamente –o casi– en catalán.

Pero si la autofiliación existe, sin duda el vínculo más poderoso ha venido de mano de la crítica. En muchos de sus paratextos se repite el siguiente mantra: «la crítica europea relaciona a Quim Monzó con Kafka, Borges y Rabelais» (Monzó 2001)¹⁸³, que se convierte también en una pregunta para muchos de sus entrevistadores (cf. López-Vega 2001). En una reseña a *Ochenta y seis cuentos*, Javier Cercas escribe lo siguiente:

Alguien dijo que Borges era un escritor inglés que escribía en castellano; quizá con el mismo derecho podría decirse que Monzó es un escritor argentino que escribe en catalán. Porque Monzó viene de Borges, de Bioy, de Cortázar, destilados en un alambique donde conviven también Calvino, Manganelli, Saki, Handke o ciertos autores del posmodernismo norteamericano, como Donald Barthelme. (Cercas s. f.).

Ese tipo de listas eclécticas de nombres que incluyen a Borges es habitual también en las referencias a otros autores cuyas obras se adscriben al uso esteticista. Más adelante estudiaremos cómo esto forma parte de los dinamismos propios del aparato crítico del campo español. Podemos volver ahora a la única filiación concreta que hemos encontrado entre Borges y Monzó. Proviene de *Narrativa catalana de la postmodernitat*, de Jordi Marrugat.

A més, Heribert, en un episodi que és clarament hereu de la narrativa de Borges, també qüestiona les classificacions arbitràries amb què la civilització ha tendit a ordenar la realitat en observar-les amb la perplexitat de qui no els troba sentit (p. 30-32).¹⁵ A partir d'aquest moment, la novel·la va plena d'enumeracions arbitràries que no tenen cap mena de funció classificadora [...] (2014: 82)¹⁸⁴.

Sigue una cita de la propia novela (transcribimos de la novela traducida).

Como se aburría, pensó en hacer algo. Primero, contó los segundos transcurridos desde que uno de los niños gritó especialmente fuerte hasta que pasó el primer au-

183 Citamos de la página web de la propia Anagrama, en la que se reproduce el texto de la contraportada del libro.

184 «Además Heribert, en un episodio que es claro heredero de la narrativa de Borges, también cuestiona las clasificaciones arbitrarias con las que la civilización ha tendido a ordenar la realidad, observándolas con la perplejidad de quien no les encuentra sentido (p. 30-32). A partir de este momento la novela se llena de enumeraciones arbitrarias que carecen de todo tipo de función clasificadora».

tomóvil calle abajo (otro taxi): seiscientos treinta y cuatro. Después, contó los minutos hasta el siguiente coche (un Mercury Cougar): dieciocho. Sumó los seiscientos treinta y cuatro segundos a los dieciocho minutos: seiscientos cincuenta y dos. Le pareció que era divertido sumar cosas diferentes. Recordó cuando, en la escuela, le decían que no podía sumar manzanas con peras. Si sumaba aquellos seiscientos cincuenta y dos con los dos niños que jugaban en el patio de aquella casa, obtenía seiscientos cincuenta y cuatro segundos, minutos y niños. Contó los coches aparcados en aquel tramo de calle: diecisiete. Sumados con los anteriores seiscientos cincuenta y cuatro, daban seiscientos setenta y un segundos, minutos, niños y coches en aquel tramo de calle. Pensó en sumarles cuatro semáforos, las dos papeletas que veía, las bocas de agua, los hoyos. Si pudiera sumar todas las cosas, todos los sentimientos, todas las ideas, todos los seres, unos con otros, qué fácil sería hacer cualquier cosa, o comportarse convenientemente en cualquier situación, o saber cómo salir de todos los laberintos, o hacerse una idea bastante aproximada del mundo: el mundo (por ejemplo) sería exactamente setenta y ocho trillones trescientos cuarenta y cinco mil trescientos veintidós billones ochocientos treinta y cuatro mil cuarenta y dos millones setecientos cincuenta y una mil quinientas treinta y nueve cosas. Y hasta lo podríamos escribir en cifras: 78.345.321.834.042.751.539. ¡Si por lo menos pudiera diagramar la sensación de desconcierto que sentía! ¿Cómo, sin embargo? Utilizar la tela como una pizarra y anotar en ella todas aquellas sumas le parecía una bobada. Y pensar en una forma más sofisticada de pintar aquel magma le cansaba. (1984: 71).

Es posible encontrar concomitancias entre el pasaje y «El idioma analítico de John Wilkins» o (en su segunda mitad) «El Aleph», pero no consideramos que dichas concomitancias alcancen para defender tajantemente que dicho pasaje esté inspirado en esas piezas ni que sea un «claro heredero» de las mismas. Sí es cierto, como defiende Marrugat, que contiene cierto aire posmoderno de época, pero eso no comporta necesariamente una relación intertextual entre una obra concreta de Borges y *Gasolina* (máxime cuando en el resto de la novela no hemos hallado ninguna referencia más). Así, los dos textos se leen como una crítica jocosa al racionalismo, pero el segundo ya parte de una interpretación concreta de Borges que sólo se da a partir del estallido de la posmodernidad. Dicho de otra manera, entre «El idioma analítico de John Wilkins» y la novela de Monzó se escucha de fondo la risa de Foucault.

13.3.5 1985. INVESTIGACIONES Y CONJETURAS DE CLAUDIO MENDOZA, DE LUIS GOYTISOLO.

Antes de proceder al análisis de los cuentos de este volumen de Luis Goytisoló¹⁸⁵ cabe destacar que, aunque el libro fue publicado en 1985, las piezas que lo compo-

185 es.wikipedia.org/wiki/Luis_Goytisoló.

nen fueron escritas entre 1978 y el año de publicación (cf. L. Goytisolo 1985: página de créditos).

Resulta sintomático que sea el prólogo –que abarca las primeras 24 páginas– la pieza del libro donde se puede encontrar un diálogo más claro con la obra de Borges. En esa pieza, Luis Goytisolo propone al lector un juego: los relatos que leerá a continuación han sido escritos por una mano distinta a la que ejecuta el prólogo, que además sería la de un crítico despiadado. Este primer texto (que, por cierto, llamamos «prólogo» pero que lleva por título «Tres hallazgos» y no se distingue a nivel tipográfico de los que siguen, es decir, que funciona al tiempo como crítica y como ficción) comienza así: «Cuando el profesor Rico Manrique me propuso escribir un ensayo sobre los tres textos de Luis Goytisolo recogidos en la presente obra, a punto estuve de decirle sin más que no» (1985: 7). Dedicará el resto de su introducción a atacar sin piedad la obra de Goytisolo, y en el epílogo llegará a afirmar que padece «*complejo de Jehová*» (1985: 124).

Este juego de dobles autoriales basta de por sí para considerar que las *Investigaciones...* remiten de algún modo a la obra de Borges. Con este prólogo Goytisolo orienta la lectura de todos los demás textos del volumen, que pasarían a ser apócrifos, cosa que el prologuista, adelantándose al lector, desmentirá: «sus tres presuntos relatos se basan en textos auténticos, no apócrifos» (L. Goytisolo 1985: 23). Es posible responder al autor de ese prólogo con una de las piezas del propio libro, «Joyce al fin superado», un texto consagrado a alabar *Gigamesh*, de Stanislaw Lem, frente al *Ulysses* de Joyce, que saldría mal parado en la comparación. Si esto es una prueba de que el texto es apócrifo es porque –a pesar de que Goytisolo juegue a ocultárselo al lector– *Gigamesh* no existe, es uno de los textos comentados por Lem en su libro más borgiano: *Vacío perfecto*, una serie de escritos sobre libros imaginarios.

Ese gesto, análogo al del Borges de «El acercamiento a Almotásim»¹⁸⁶, inserta las *Investigaciones...* en una tradición a la que Borges también pertenece. Sorprendentemente, sin embargo, el relato que más resonancias borgianas despierta es «El encuentro Marx-Lenin», que ficcionaliza una reunión entre ambos en Londres en la

186 Según una famosa anécdota muy difundida por Piglia, Adolfo Bioy Casares habría llegado a tratar de encargar en una librería de Londres el libro inventado por Borges cf. [35, p. 139].

que Lenin termina por despreciar a Marx: «Si en otros tiempos el señor Marx fue teórico de la revolución –nunca de la práctica– ya no lo es» (1985: 35). Se puede entender este relato como una reescritura de «Guayaquil», el relato en el que Borges juega a rellenar los vacíos de información históricos del encuentro entre Bolívar y San Martín, y que fue publicado en 1970 como parte de *El informe de Brodie*. En el relato de Borges el encuentro también termina en una desavenencia.

Los rasgos que venimos señalando actúan como línea de rectificación que propicia una lectura borgiana de Luis Goytisolo¹⁸⁷. De nuevo, sin embargo, la filiación funciona a través de la identificación entre Borges y algunos grandes temas o procedimientos de la literatura del siglo xx que lo preceden. Así, este uso esteticista es consistente con la lectura canónica de Goytisolo como autor centrado en los procedimientos metaficcionales¹⁸⁸. Margarita Pillado-Miller, para defender que existe un giro de esta tendencia en *La paradoja del ave migratoria* (1987), resume los rasgos principales de la lectura canónica de Goytisolo: «textos en proceso de escribirse, puestas en abismo, disquisiciones sobre la naturaleza de la obra de arte, personajes abocados al acto de crear, estructura cuidadosamente planificada» (1997: 113). Esos son, precisamente, los puntos que la curva del dispositivo Borges integra, haciendo que produzcan a un tiempo valor y sentido al interior del campo.

En resumen, dado que *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* no explicita su filiación con Borges y puede ser encuadrado dentro de la incipiente corriente posmoderna de los años ochenta sin necesidad de nombrar al argentino, lo enmarcamos dentro de un uso esteticista.

187 Esta lectura se hace patente, por ejemplo, en la respuesta que Eloy Fernández Porta da a nuestro cuestionario (cf. Anexo II: 17) o en la inclusión, en el blog «De mí me río», de Goytisolo entre los «Apócrifos», para quienes Borges es Padre, Bolaño Hijo y Lem Espíritu Santo (cf. González 2015).

188 Esta lectura cristaliza en *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, de Carlos Javier García (cf. C. J. García 1994).

13.3.6 1985. «DESVELAMIENTO DE B.», DE FRANCISCO SOLANO.

«Desvelamiento de B.» es un breve texto de Francisco Solano¹⁸⁹ que apareció en el número 416 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, en febrero de 1985. Se trata de un ejercicio borgiano desde el principio hasta el final, y cuenta la historia de un hombre que encuentra en una librería un manuscrito, «un gastado volumen en octavo» (Solano 1985: 93) (es una referencia a «El libro de arena» (cf. Borges 2010: 78)). El texto hallado propone la hipótesis de que Borges es una creación del propio Borges. Para ello juega con varias piezas borgianas, de entre las que destaca «Borges y yo». Al final del brevísimo manuscrito encontrado (titulado «Desvelamiento de B. Un apólogo») leemos:

Estos rasgos bastan para reconocerlo. Ha logrado ciertas páginas válidas y urdido una literatura de laberintos, tigres y espejos, y esa literatura lo justifica. No infrecuentemente duda si esas páginas las ha escrito él o el otro. (1985: 96)¹⁹⁰.

El relato de Solano hace un añadido a la premisa de «Borges y yo»: aquí es el propio Borges el que, conscientemente, crea a su doble público. En ese sentido el texto también dialoga con «Las ruinas circulares». De nuevo –y a pesar de el nombre de Borges nos es escamoteado una y otra vez– el texto de Solano reproduce casi literalmente fragmentos de algunos relatos del argentino. Abre, de hecho, con una cita que –aunque no coincide con el texto de «Las ruinas circulares»– es una referencia evidente a ese relato:

«[...] Soñar un hombre es tarea ardua, pero no más ardua que construir una catedral o iniciar una guerra. [...]. Pero he soñado un hombre, lo he creado y arrojado a la realidad. Desde hace años posee vida propia; es una criatura de carne y hueso, a quien le gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson. [...]». (Solano 1985: 94).

Si las dos referencias anteriores dialogan a la perfección con la idea central del relato (la posibilidad de que «Borges y yo» no fuera un ejercicio de ficción sino –giro

189 [es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Solano_\(escritor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Solano_(escritor)).

190 El manuscrito encontrado está íntegramente en cursiva en el original. Hemos preferido reproducirlo en redonda para facilitar la lectura.

fantástico mediante— que tendría ser leído literalmente), muchas otras no lo hacen, y sirven sólo para resaltar una filiación que, en cualquier caso, es evidente. En la última cita, por ejemplo, resuenan ecos del pasaje de «El Zahir» en que Borges afirma que el dinero puede ser «una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café» (1998: 591). Hay otras, más evidentes, como la que sigue, que remite a «El inmortal» (concretamente, a 1998: 541):

No podría afirmar, como Comelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo; en cambio, podría decir, con menos presunción, he sido el carretero que silba al atardecer, he sido el mendigo hurgando las basuras, he sido la mujer vanamente tímida, he sido el conserje, he sido su noche poblada de caderas, he sido el invisible enemigo, he sido el niño temblando ante la pitarra, he sido el maestro, he sido una mano trabando caligrafía inglesa, he sido el transeúnte que pasa y me perturba porque ya he sido el transeúnte que pasa y soy otro que pasa y me reconozco y recuerdo que he sido el transeúnte que pasa. He sido, pero nada soy, o soy el hombre de mi sueño. (1985: 94).

«Desvelamiento de B.» constituye, por lo tanto, una reescritura borgiana de un relato de Borges. Un corolario de esta lectura sería que el relato propone que Borges es un arquitecto hiperconsciente de su figura pública. «Desvelamiento», de hecho, cierra así:

Me permití la extravagancia de situar su nacimiento en Buenos Aires, y le di una juventud europea: París, Ginebra (aquí se iniciaría en el idioma alemán), Verona, Mallorca; le doté de un padre que, progresivamente cercado por la ceguera, renuncia a escribir; le di, también, ascendencia militar y el fragor de unos nombres de batallas, para que el acero de las lanzas y de los sables y las muertes heroicas operaran en él el gusto por la mitología; a pesar de los honores y del prestigio literario, que soporta con asombro y modestia, no le he hecho feliz: el sueño prolonga la condición del durmiente y yo soy un hombre triste. (1985: 96).

Del pasaje podemos extraer otros elementos dignos de mención. El primero es el hecho de que el narrador defina que Borges naciera en Buenos Aires como una «extravagancia», que viene a demostrar que la desterritorialización de Borges, su pasaje a la literatura mundial, ya se había consumado para un autor español que escribía en el año 1985. Podemos señalar también que un argentino (ya que el autor del «Apólogo» es, supuestamente, el Borges detrás de Borges) jamás habría escrito «desvelamiento», sino «develamiento». Es uno solo de los detalles que prueban que

a Solano no le preocupa la verosimilitud lingüística del relato. En cuanto a la figura de autor que se desprende del texto, en todo momento prevalece la del Borges irreal, privado de cualquier placer carnal («Nada cálido, nada deseable le ha sido concedido a mi cuerpo» (1985: 94)) y abstraído en un mundo de símbolos y de ceguera.

Esta figura de Borges, así como la «purga de toda nacionalidad», se avienen a la perfección al estado del campo español de 1985. Aún podemos señalar algo más en referencia al largo prólogo que precede al «Apólogo» que hasta ahora hemos comentado. Nos referimos al hecho de que todo el cuento, y no sólo el manuscrito encontrado (es decir, no sólo la parte supuestamente escrita por Borges), estén redactados con una sintaxis y un léxico que evocan la obra del argentino. El arranque es un buen ejemplo:

Soy un hombre común. Los sucesos diarios me importan menos que el asombro de saberme vivo. [...]. Conservo de mi padre únicamente una cartera de cuero. Su rostro, sin embargo, me ha sido velado, aunque ciertas fotografías me proporcionan la ilusión de haberlo conocido [...]. (1985: 89).

Remitimos al texto original para una comprobación ulterior del modo en el que la prosa borgiana resuena a lo largo de todo el relato de Solano. Esa extensión del tono del manuscrito encontrado a la dicción de aquel que lo encuentra no está justificada en el relato en modo alguno, lo que viene a señalar algo que más adelante demostraremos, cuando analicemos los cuestionarios: que en los autores que parten de Borges existe, a veces, una contaminación verbal y temática que es percibida en el campo literario como algo negativo, un intento infructuoso de imitación del maestro.

Incluimos, teniendo en cuenta todo lo anterior, este texto tanto en un uso estético como en uno esteticista.

13.3.7 1989. *RETRATO DE FAMILIA CON CATÁSTROFE*, DE PEDRO ZARRALUKI.

Retrato de familia con catástrofe es el tercer libro de relatos de Pedro Zarrluki. En él, el autor despliega procedimientos muy similares a los que analizábamos en el epígrafe 13.3.3. Por ese motivo no redundaremos en argumentos que ya hemos aduci-

do, sino que nos limitaremos a consignar las remisiones borgianas del libro que nos ocupa.

La primera pieza, titulada «La inspiración caótica», despliega un juego similar al de *Fragmentos de apocalipsis*, en el sentido de que el autor aparece como personaje y toma conciencia de un relato que en todo momento se le escapa de las manos. Así, el relato comienza una y otra vez sin que la voluntad del autor logre tomar el control completo de ninguno de esos *incipit*. «La inspiración caótica», entonces, remite directamente a un libro de un autor cuyo nombre se relaciona directamente con el de Borges en la constelación de los escritores del siglo xx: Italo Calvino, cuyo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) posee una estructura análoga a la del relato de Zarraluki.

El segundo cuento, titulado «El espejo del sátrapa», dispara también resonancias borgianas. El argumento es el siguiente: un mago trata de venderle a un sátrapa un artefacto de obsidiana en cuya superficie «todas las cosas pasan a ser una sola» (1989: 34). La clave del cuento reside en el hecho de que el sátrapa –a diferencia, claro, del lector– no sabe qué es un espejo. El mago (que es un farsante) lo hace colocarse durante varias noches sucesivas ante su artefacto de obsidiana, vestido de una u otra manera, y despliega una gran parafernalia para inducir al gobernante a creer que lo que está viendo son presagios. El cuento termina cuando unos mercaderes acuden a palacio a venderle al sátrapa otro espejo, esta vez sin ninguna pretensión mágica. El sátrapa hace llamar al mago y le pregunta si los mercaderes son farsantes, a lo que el mago le responde pidiéndole que alce una mano ante el espejo. Al comprobar que la mano que se alza en el azogue en la contraria, el gobernante queda convencido de que los mercaderes mienten y de que el artefacto del mago es único.

Hallamos de nuevo la atmósfera de un pasado remoto, el orientalismo, la obsesión por los espejos y posibles ecos de «El Aleph».

Podríamos resumir el tercer cuento como lo que habría sido *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, si lo hubiera traducido Borges. Lleva por título «Diario de Kurtz» y las resonancias borgianas son constantes. En sus primeras páginas

aparece el tema del laberinto, en el contexto de una reflexión que remite a «Del rigor en la ciencia»:

El laberinto se muestra en su mayor inoencia cuando designa a la jungla, por muy extensa que esta pueda llegar a ser. Pero ¿qué decir de un laberinto que abarca un mundo en el que, según opinaron Demócrito y Epicuro, hay infinitud de vacío y de lleno? [...]. ¿Cómo concebir un laberinto del que no se puede salir ni aun renunciando a la vida, pues de ser esto posible se trataría de otro laberinto? (1989: 54).

Además, de forma análoga a lo que le sucede al Marco Flaminio Rufo de «El inmortal», el Kurtz de Zarraluki tiene una visión de un palacio que viene mediada por los grabados de un pintor. Si en el caso de Borges el pintor era Piranesi (cf. Mejía 2009: 193), en este caso nos encontramos ante un grabado de Escher (cf. 1989: 59-60).

Además de los ya mencionados, tres de los cuentos del volumen tematizan teoremas científicos o filosóficos. En *Borges y la matemática*, Guillermo Martínez muestra cómo sucede lo mismo en algunos relatos de Borges, de entre los que él destaca «El libro de arena», que sería –entre otras lecturas posibles– una expresión literaria de la naturaleza de los números racionales (cf. G. Martínez 2007). Igual que entre cada dos números racionales siempre podemos encontrar un tercero, entre cada dos páginas del libro de arena hay otra. Zarraluki procede de forma idéntica en «El dios de los rusos es grande» en relación al dilema del prisionero de la teoría de juegos; en «Páginas inglesas» en relación al teorema del punto fijo (que el autor retoma explícitamente del divulgador Martin Gardner en el paratexto); en «El grumete enamorado», que es una ficcionalización de la paradoja de Epiménides o paradoja del cretense («si todos los cretenses mienten y yo digo que soy cretense, ¿esta afirmación es falsa o verdadera?»). Estamos, entonces, de nuevo, ante un uso esteticista que produce constantes remisiones borgianas sin que la estética del autor se pueda considerar heredera directa de la de Borges y sin que éste sea citado en ningún momento.

13.3.8 1989. *BELTENEBROS*, DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA.

Beltenebros es la primera de las dos novelas que estudiaremos de Antonio Muñoz Molina. Utiliza la obra de Borges como subtexto de un modo similar a como lo hacía

Luis Goytisolo en sus *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*, pero en este caso la filiación se explicita a través del nombre del protagonista.

Más allá de su obra literaria, Muñoz Molina menciona con frecuencia a Borges en sus artículos y sus entrevistas¹⁹¹. Sin embargo, como veremos en la sección dedicada a los cuestionarios, no es percibido como uno de los principales herederos de Borges en el campo español (de hecho, no es designado como tal por ninguno de los cuarenta y dos encuestados)¹⁹². La posición híbrida que ha tratado de construir, entre el campo español y la literatura latinoamericana (especialmente la argentina)¹⁹³ aparece como primera explicación posible a ese hecho. A pesar de que esa estrategia funciona en el caso de Vila-Matas, en el de Muñoz Molina hay dos elementos que obstaculizan una recepción borgiana de su obra. El primero es su arraigo a la tradición española, mucho más fuerte que el de Vila-Matas que, como veremos cuando analicemos *El mal de Montano*, hace explícito su rechazo a la misma. El segundo es la presencia constante del compromiso político en su narrativa. La estructura de las fuerzas del campo español no ha propiciado las condiciones para que una obra como la suya sea filiada directamente con Borges. Así, a pesar de que desde la crítica se emitirán afirmaciones como la que reproducimos a continuación, éstas no reverberarán profundamente en el campo literario español:

191 Llega a afirmar, de hecho, que *El Aleph* le «descubrió lo que [...] verdaderamente quería hacer» (Muñoz Molina cit. en Romero-González 2019: 65).

192 Cabe señalar, sin embargo, que en una reseña de 1989 Joaquín Marco escribió: «Jorge Luis Borges nunca llegó a escribir una novela, pero si hubiera escrito alguna se parecería a *Beltenebros*» (Marco 2009: 229). Como veremos en 13.3.20 a tenor de *La sombra del viento*, la adscripción hipotética de una novela a la obra del argentino es recurrente. La operación, además, no se suscribe al campo crítico (cf. Pellicer 2009).

193 Esta voluntad de construir un virtual campo hispánico de pertenencia se hace explícita en la conferencia con la que Muñoz Molina inauguró el «Congreso internacional de la lengua española» de 2007, titulada, precisamente, «Ciudadanía hispánica de la literatura» (cf. Muñoz Molina 2007). En una entrevista con Carlos Alfieri, además, Muñoz Molina afirma que aprendió la ironía «[e]n Borges y en Bioy. Se trata de ese sarcasmo delicado [...] que también viene de Cervantes, claro» (Alfieri 2000: 96). Así, une lo español y lo argentino mediante la referencia a autores centrales en los respectivos campos, como también hará –lo analizaremos más adelante– el Juan Goytisolo de *Las semanas del jardín*.

La presencia de la literatura de Borges en los textos de Muñoz Molina trasciende el plano estructural y temático y se extiende también sobre el trabajo con el lenguaje. Frecuentemente, en la adjetivación y en algunos giros que elige el escritor español [...] reconocemos un *evidente homenaje* al escritor argentino (no la mera reproducción de un estilo). (Rigoni y Fernández 2001: 828 [las cursivas son nuestras]).

Sorprende cómo Rigoni se adelanta a la crítica –muy extendida, como veremos en el epígrafe 14.1– según la que muchos de los autores que trabajan con Borges no extraen de él más que ciertos rasgos superficiales de su obra y no llegan a establecer un diálogo profundo con ésta. Veamos cuál es el uso concreto que Muñoz Molina hace del corpus textual borgiano en la novela que nos ocupa¹⁹⁴.

El subtexto borgiano de *Beltenebros* ya ha sido analizado. En primer lugar, es inevitable escuchar en el nombre del protagonista, Darman, un eco del Dahmann que protagoniza «El Sur». El prologuista de la edición que manejamos (de Cátedra) señala esta concomitancia, siguiendo a José Carlos Mainer (cf. Muñoz Molina 2004: 66-67). Antes de enumerar el resto de relaciones intertextuales que han sido declaradas por la crítica podemos resumir la novela, siguiendo a Epicteto Díaz Navarro:

Beltenebros tiene como protagonista a un personaje llamado Darman, antiguo combatiente en el bando republicano durante la Guerra Civil del 36, que tras escapar primero a Francia y, luego, exiliarse en el Reino Unido, realiza misiones clandestinas en la lucha contra la dictadura que se había consolidado en España a partir de los años 40. Ya en los 60 llega a Madrid con la misión de ejecutar a un traidor que estaría delatando a sus compañeros a la policía franquista, y por ello entrará en contacto con el misterioso comisario Ugarte, quien dirige la represión política y al que nadie ha conseguido ver nunca. Hay que puntualizar que la cronología es imprecisa y que, como ha señalado la crítica, en ningún momento se menciona ni el nombre de Franco ni el de la organización para la que trabaja el personaje. (Díaz Navarro 2016: 71).

Como apuntan Fernández y Rigoni, además,

¹⁹⁴ La crítica ha visto también ecos borgianos en *Beatus ille*, la primera novela de Muñoz Molina (en su tesis doctoral, José Manuel Begines Hormigo recapitula los trabajos que han señalado dichos ecos ((cf. 2006: 34)). Sin embargo, el uso que hace en esa novela es similar al de *Beltenebros*, pero tiende más hacia el esteticista que hacia el estético. Es por eso que hemos preferido comentar *Beltenebros*, más productiva desde los presupuestos teóricos de esta tesis, y *Carlota Fainberg*, cuyo uso de Borges es diferente al de las otras dos novelas.

Esta situación inicial reproduce la de otro viaje a Madrid muchos años antes con una misión similar. A partir de aquí las coincidencias se multiplican: dos muertes injustas, dos traiciones, dos relaciones triangulares, dos historias de amor en la clandestinidad. (2001: 827).

Es en ese juego de espejos donde se inscribirá la intertextualidad con «El Sur». Como aquel Dahlmann, éste se pregunta si realmente está en Madrid, cumpliendo su misión, o si sigue en su remoto retiro inglés. Como aquél, éste descubre en sí mismo un heroísmo que desconocía¹⁹⁵. Si bien las simetrías con «El Sur» son visibles, *Beltenebros* también remite a otras piezas del corpus borgiano. Fernández y Rigoni, por ejemplo, apuntan de forma certera al brevísimo «La trama», que *Beltenebros* «parece reproducir en su construcción» (2001: 827). Más discutible es la filiación con «El jardín de senderos que se bifurcan», si no porque no existan concomitancias, sí porque éstas bien podrían remitir a otras ficciones. El argumento de Fernández y Rigoni es el que sigue: «Darman, como en un jardín de senderos que se bifurcan *tenía el hábito de calcular las vidas posibles que iban quedando al margen de cada uno de los actos que no llegaba a culminar*» (2001: 827 [cursiva en el original]). Díaz Navarro señala más posibles ecos:

Pero si hay una huella que se inscribe más profundamente que las demás sobre la superficie textual de *Beltenebros* esa es la huella de la escritura de Borges; no sólo por el préstamo léxico (el empleo de adjetivos e imágenes indiscutiblemente borgeanos, «unánime», «conjetural», «río inmóvil»), sino también por las obsesiones temáticas -identidad, azar, ficción, duplicaciones, juegos de simetrías- y por los motivos recurrentes de sus cuentos y poemarios: *Tema del traidor y del héroe, Funes, el memorioso, Las ruinas circulares, El otro, el mismo*. El autor ha declarado que cuando un escritor comienza a escribir, la fascinación por el ingrediente literario es muy fuerte y agrega: “Es muy frecuente que a un escritor joven le deslumbrase Borges, porque le ofrece el máximo de literatura, del mismo modo que te enamoras de Hitchcock, porque en sus películas estás viendo el cine dentro del cine.” [...]. (2000: 440).

Beltenebros, por lo tanto, se puede considerar una novela en la que los usos –según el juego terminológico que hemos propuesto– de Borges guardan una pretensión de autonomía respecto del hipotexto, cosa lógica si consideramos que se publicó en un estado de campo en el que no se le podía asumir al lector un conocimiento profun-

195 Ambos puntos son demostrados por Romero-González en «El laberinto de regreso al pasado hacia el futuro: la influencia de Borges en *Beltenebros* de Muñoz Molina» (cf., respectivamente, 2019: 73-74 y 76).

do de los relatos con que dialoga. Si bien se podría argumentar algo similar a propósito de *La asesina ilustrada* y de *Fragmentos de Apocalipsis*, lo cierto es que esas novelas, aunque esconden la referencia a Borges, producen lecturas del todo distintas una vez se descubre la intertextualidad, mientras que en *Beltenebros* la lectura se enriquece pero no se transforma. Muñoz Molina logra, entonces, mediante este gesto, algo que rebasa el uso esteticista, más cercano a la versión o a la reescritura: inscribir en el campo, para quienes están en posiciones desde las que ésta es visible, una filiación con un icono transatlántico (mundial, de hecho, para el momento en que *Beltenebros* fue publicada) que produce (a corto, pero sobre todo a largo plazo) valor y orienta la lectura del resto de sus obras pasadas y futuras. Se trata, por lo tanto, de lo que hemos llamado un uso estético de Borges.

13.3.9 1993. LA ESCALA DE LOS MAPAS, DE BELÉN GOPEGUI.

En sus respuestas a nuestro cuestionario, Belén Gopegui¹⁹⁶ escribía lo siguiente: «Creo que en la idea del hueco de mi primera novela, *La escala de los mapas*, estaba de algún modo, inevitablemente, el Aleph, aunque con un sentido muy distinto» (Anexo II: 21)¹⁹⁷. Hemos decidido incluir un breve comentario sobre esta novela porque supone, precisamente, un caso específico de uso esteticista en una autora que se ubica con claridad en el polo del campo literario homólogo con la izquierda política (cf. Gopegui 2009).

Se ha señalado que esta novela de Gopegui supone un caso extraño dentro de su producción, o al menos que fue recibido así (cf. Lopez-Aguilera 2014: 95). Lo cierto es que cumple varios de los requisitos que se le exigen a un relato borgiano en el imaginario: un lenguaje rico pero que no busque el efectismo, el gusto por lo especulativo y, sobre todo, el mecanismo que pone al lector ante la indecidibilidad ante una interpretación real y otra fantástica de los hechos narrados. A partir de su segunda novela, *Tocarnos la cara* (1995), Gopegui comenzó a frecuen-

196 es.wikipedia.org/wiki/Belén_Gopegui.

197 No haremos uso de la marca «[sic]» en ninguna de las citas de los cuestionarios. Dado que algunos fueron respondidos en formato Word y otros por correo electrónico, hemos preferido mantener las marcas de formato, así como el uso de signos de puntuación o comillas.

tar un tipo de literatura de corte más realista y comprometido¹⁹⁸, hasta que en los últimos tiempos se ha interesado por la ciencia ficción en novelas como *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017).

Si la incluimos aquí, sin embargo, no es sólo porque *La escala de los mapas* soporte una lectura borgiana, sino también porque es sintomático de los dispositivos que conforman el campo español el hecho de que Gopegui haya sido leída como una heredera de Borges. Sin duda, el que su obra haya sido recibida como realista es un elemento a tener en cuenta a la hora de estudiar el modo en que ha sido leída, pero no menos relevante es el hecho de que la autora sea una mujer. Si bien en el epígrafe 13.2 afirmábamos que de la recepción de Borges con perspectiva de género excede los objetivos de esta tesis, no podemos dejar de lado esa variable para comprender el modo en que la obra de Gopegui *no* ha sido inscrita dentro de una constelación de autores borgianos. Y si bien es cierto que dicha obra no establece un diálogo profundo y sostenido en el tiempo con la del argentino, hemos constatado y que algunas referencias laterales o un «aire» bastan para filiar rápidamente a un autor con Borges, que se concibe como una figura central ya en el campo español de 1993. Tampoco es posible el argumento según el que la obra sucesiva de Gopegui se acercó a un tono más realista a partir de su segunda novela, ya que *La escala de los mapas* fue, en su lanzamiento, un éxito de ventas y de crítica, y además fue reeditada en 2011 por Penguin Random House. Cabe destacar, por si esto fuera poco, que Gopegui se ha dedicado en los últimos tiempos a la ciencia ficción –un género que no pocas veces produce resonancias borgianas (como mostraremos en los epígrafes 13.3.27 y 13.3.34) y que es por definición especulativo– sin que esto le haya valido tampoco a Gopegui un lugar entre los herederos españoles del argentino. Este breve epígrafe, aparte de ser necesario en el marco de esta tesis es en ese sentido, una restitución.

198 Lo cierto es que en la cita anterior (de «Novela comprometida en el siglo XXI») se menciona una entrevista en la que la propia Gopegui se lamenta de que *La escala de los mapas* fuera malinterpretado, ya que su objeto habría sido «criticar la actitud de quien se aísla del mundo y “quiere salvarse escribiendo”» (Lopez-Aguilera 2014: 95). Esta «mala lectura» hace aún más significativas las resonancias borgianas en la novela e incluso nos obliga, como argumentaremos más adelante, a inscribirla en un uso diferente de aquél en el que la habríamos incluido si hubiera prevalecido la interpretación de la propia Gopegui.

La escala de los mapas, cuyo título ya remite a «Del rigor en la ciencia», es a un tiempo una historia de amor y un relato fantástico. Como sucedía con los cuentos que Borges escribe para Estela Canto en los años 40, esta novela soporta una interpretación fantástica y otra banal. En el caso de Gopegui, el elemento fantástico sirve como distracción y como símbolo. En ese sentido, no es baladí que escogiera, en su respuesta a nuestro cuestionario, referir «El Aleph» como hipotexto, ya que el objeto que obsesiona a Sergio Prim, el geógrafo protagonista de *La escala* es, precisamente, algo llamado *el hueco*. No tardaremos en saber, entre paréntesis, que «(todos los puntos pertenecen a un único hueco)» (1993: 12).

Ese enigmático hueco puede entenderse de varias maneras. En la primera lectura, Sergio Prim simplemente es alguien con problemas mentales, una persona que busca un hueco que le sirva para refugiarse de lo real, que resulta demasiado complejo, demasiado hiriente, demasiado, precisamente, *real*.

—¿Nos iremos? —insistió, tenaz.

—Pero primero tengo que encontrar el hueco —fue mi respuesta trágica.

Su mirada glacial se afiló y se rompió y cayó sobre mí convertida en punzantes pedacitos de hielo. Ella me llamó al orden.

—Estaba hablando en serio.

Yo también, amiga, yo también. Brezo, a veces, en el metro, los raíles se iluminan con un hilo de luz, es una franja que anuncia la llegada del tren, pronto distinguiremos con nitidez su ruido, pronto se le verá. Dura muy poco, pero es un sitio, es el fragmento de presente involuntario-voluntario que necesitaremos.

—Mira, Sergio —dijo, en la voz una vibración de furia, llanto y orgullo contenidos—, yo he respetado tu pasatiempo, hasta el día de hoy.

Se despedía, pájaro que velozmente pasa, con palabras que me repito sin cesar.

—Tengo demasiados muertos, y veo en cada persona un muerto posible.

[...].

Te pasarás la vida —sentenció— deshaciendo los nudos que tú mismo haces, buscando ese hueco que te has inventado. ¿Y para qué te va a servir? (1993: 156-57).

La otra voz pertenece a Brezo, el amor platónico de los tiempos universitarios de Sergio Prim que irrumpió un día en su vida adulta para retomar un romance que esta vez será real, demasiado real para Sergio. Así, el hueco queda tematizado como un lugar a salvo del dolor, pero también del placer.

A lo largo de la vida hay momentos en que un hombre se dice la verdad: nunca seré un gran geógrafo, no me llamarán para dar conferencias. O bien: estoy viejo, tengo piel de elefante. O bien: el hueco es una quimera, una fantasmagoría comple-

tamente inútil. Sentado en un banco, yo me dije la verdad: Sergio Prim, se te acaban las excusas, has vuelto del viaje sin ese hallazgo que te permitiría una nueva dilación: tiempo para seguir buscando tu gran excusa, tu fiebre. Sergio Prim, el hueco no existe, el hueco es una metáfora.

Y bien, yo amo las metáforas. «Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas», dijo un español célebre. Yo te habría mirado con mis ojos de ciento veinte vatios: «Brezo —te hubiera pedido—, escondámonos en una metáfora. Cuando venga el dolor, cuando se afile en contra de nosotros y tapie las ventanas, cuando la ofensa venga y venga la desdicha, entonces, en postura fetal, acurrucados, tibios, escondámonos en una metáfora». Pero cómo vencer tu acerado sentido práctico. No, no es cierto que las mujeres estén hechas de alguna sustancia suave; son metálicas. Lucen cinturas frágiles y modelan el arco de las cejas y piden protección, vana apariencia: la dureza se mide en virtud de una escala que empieza en el talco y no acaba en el diamante sino en la mente de una mujer. Solicitan las mujeres un detalle, un abrazo, y tal parece que interpusieran una reclamación de cantidad. Ellas aman las cifras. Diez años de cercanía, cinco mil horas de apoyar la cabeza en el hombro, doscientas cincuenta y cinco tardes de leer y mirar la lluvia, vean las cartas que Brezo ponía encima de la mesa. ¿Qué era, al lado de aquello, una metáfora? [102, pp. 137-38].

La batalla interna de Sergio Prim comporta un tira y afloja entre lo real y lo imaginario que al mismo tiempo zarandeará al lector. Para sortear el único punto muerto que podría tener esta lectura —el hecho de que la terapeuta de Prim acabe por revelarle que ella también estudia, en realidad, el hueco— Gopegui se sirve de un artificio análogo al del «Tema del traidor y del héroe»: el primer capítulo del libro parece estar narrado por la psicóloga, pero en la última línea de dicho capítulo se descubre que «Sergio Prim no mentía porque yo soy Sergio Prim» (1993: 14). El geógrafo, por lo tanto, ha impostado la voz de su terapeuta, lo que establece un punto de partida que es al mismo tiempo una advertencia: el lector no debe confiar en la voz de la terapeuta de Prim.

En la segunda lectura, la fantástica, las imaginaciones del geógrafo no son tales y hay, efectivamente, algo llamado «hueco» que es una metáfora pero no es sólo una metáfora, y que más personas aparte de Prim conocen y persiguen. En un momento de la novela las resonancias borgianas se disparan hasta volverse evidentes. Nos referimos a un pasaje en el que Prim busca la manera de hacer que Brezo comprenda qué es el hueco. Remite en primer lugar a «La flor de Coleridge»; en segundo (el injustificado descansillo de la escalera) a «El Aleph».

Pero ya refreno mi boca. Basta de palabras. El mundo quiere pruebas, *flor traída del sueño*, dinosaurio. El mundo, por lo general, detesta la retórica, desconfía de los verbos mentales: recordar, creer, pensar, suponer, fantasear, representarse. Esas gentes extrovertidas que atruenan con su claridad en absoluto prestan oídos a la imaginación. El mundo y tú, Brezo, que estabas en el mundo, exigíais actos, estabais en tratos con la realidad.

Atravesé la mañana para ver a Maravillas Gea [su terapeuta]. No tenía cita. En la calle hacía invierno, el aliento de los peatones se condensaba en trenzas de nubes repentinas. Maravillas accedió a recibirme, aunque recelaba. El cándido aviso de doña Elena vino entonces en mi ayuda.

—En nombre de una persona a quien usted conoce le ruego que no sospeche de mí —dije—. Sólo me interesa el hueco.

Maravillas se ablandó, me invitó a sentarme y me pidió disculpas. Sin embargo, Prim continuaba de pie.

—Los buenos modales, Maravillas, exigen una lentitud que en este momento deploro. *Muéstreme el descansillo de la escalera de las cosas*, deme instrucciones para que yo pueda mostrárselo a Brezo y hágalo pronto, se lo suplico. (1993: 183; la cursivas son nuestras).

Finalmente la tensión se resolverá, pero lo hará en las dos vertientes de la historia, la real y la imaginaria. En la real Prim acabará en un lugar indeterminado, tal vez un psiquiátrico o —si creemos en sus palabras— un hotel llamado «El Buey Escarlata». En la imaginaria seguirá la máxima propuesta en «El Zahir»: escribir un relato fantástico para acceder al olvido. En ninguna, sin embargo, Brezo estará con él.

Ah, pero hay audaces que afirman que Brezo jamás existió. Yo tengo pruebas, por supuesto: su aroma impregna, definitivo, el borde de mis solapas. Pero ¿por qué debo probarlo? Y, probándolo, ¿qué conseguiría? ¿Es que se ha determinado ya la diferencia entre las ideas de los sentidos y las ideas de la imaginación? Si es así tengan, por favor, la bondad de decírmelo. Explíquenme cómo saber si el entendimiento entre dos personas —dos almas— existió o fue criatura de la mente nada más. Si es así que lo nieguen todo, de acuerdo. Que nieguen incluso que yo existo. ¿Existo o no existo? ¿Existo o soy una creación de esa mujer de cuello largo, esa que estaba sentada en el sillón de orejas que heredó de sus abuelos cuando todo empezó? ¿Pero qué fue, qué fue lo que empezó?

[...].

[...]. Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. Al fin cambié la escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado. Doscientas trece páginas rectangulares con inscripciones impresas, y entre cada palabra, y al borde de cada letra, un intervalo, un hueco. Alza la mano y verás cómo el espacio se detiene. (1993: 228-29).

La escala de los mapas supone un excelente ejemplo de uso esteticista, es decir, de una novela que se incardina en la difusa tradición de *lo borgiano* tomando como lejano hipotexto relatos como «El Aleph» o «El Zahir». Sin embargo, no ha sido ape-

nas leída desde esta perspectiva debido a las limitaciones que impone el propio campo, y que ya hemos señalado. En una entrevista, a la pregunta «¿Es duro para una mujer enfrentarse a las leyes del mercado sin más provocación que la inteligencia?», Gopegui se mostraba hiperconsciente del modo en que el estado del campo determinaba el espacio de las posibles lecturas de su obra:

Te acaban acusando de que la ideología pesa demasiado, porque, como ya conté antes, cuando tu ideología no es la dominante, la del morbo o la cursilería, entonces a eso se le llama novela de ideas. Pero si se escribe una novela de ideas sobre Borges o sobre el amor apasionado, entonces no hay ideas sino humanismo, en fin. (Gopegui 2001).

Si atendemos al modo de lectura que la propia Gopegui señalaba en el pasaje que citábamos en la nota al pie número 198, sin embargo, estaríamos ante una novela que se opone a la poética borgiana desde el uso esteticista. Esa posibilidad, que es más consistente con las referencias a Borges en *La escala de los mapas* (y que sin duda prevalecería según una postura teórica que otorgara valor a la intención del autor) supondría un uso estético «a la contra». Como sea, esa lectura fue rectificada por el campo hacia una interpretación borgiana de la que la propia autora habría de lamentarse años después, de modo que el uso que prevaleció en este caso fue, sin duda, el esteticista.

13.3.10 1993. «TRES DOCUMENTOS SOBRE LA LOCURA DE J. L. B.», DE JOSÉ MARÍA MERINO.

El presente epígrafe será el más breve de los que compondrán este capítulo. Tal brevedad no se deriva del texto a estudiar, que resulta extremadamente fructífero en el contexto de esta tesis doctoral, sino del hecho de que ya ha sido analizado de forma minuciosa. Seguiremos a Rosa Pellicer¹⁹⁹, cuya importancia para el presente trabajo ya ha sido declarada en el epígrafe dedicado a esbozar el estado de la cuestión. De ella retomamos el resumen del relato de Merino²⁰⁰, que por lo demás es

199 Para un estudio que extenúa el relato hasta sus mínimos detalles, remitimos al trabajo de Arianna Carranza Leyva, que le dedica más de cien páginas. Se puede consultar en internet (cf. Carranza Leyva 2011).

200 es.wikipedia.org/wiki/José_María_Merino.

muy breve²⁰¹. El cuento parte de la idea de que Borges, tras recuperarse de una convalecencia hospitalaria²⁰², encuentra que en todos los libros de su biblioteca «[...] la ficción es sustituida por la “realidad”. Leemos en “Documento núm. uno”, escrito por Borges:» (Pellicer 2009: 136). Sigue una cita del relato de Merino:

En ellos figuran los mismos autores y los mismos traductores, cuando no se trata de versiones originales. Los motivos de la cubierta, la clase de papel, la disposición tipográfica, son los mismos. Pero el contenido novelesco ha sido sustituido por descripciones literales de sucesos, sin duda reales, pertenecientes al campo de la historia, de la sociología o de la psicología. (Merino 1993: 149).

Prosigue Pellicer:

Una hipótesis es que en el mundo ya no existe la ficción literaria, por tanto todo lo considerado “literatura” es sólo el producto de sus sueños [...]. Sea cual fuere la causa, si su temor se confirma, Borges debe emprender una tarea: “Por lo menos intentaré transcribir, con sus asuntos y una anotación de la forma que su autor les dio, una idea certera de las ficciones que conozco, todas esas que ya nunca podré releer” (151).

El “Documento núm. 2” da cuenta del material requisado compuesto por 596 folios: todas son historias ficticias, probablemente delirios del autor, y buena parte de ellas son blasfemas, puesto que atentan irreverentemente contra la religión y el estado. El tercer documento, dirigido por el Delegado del Gobierno “al Director del Centro de Salud Mental (CESAMEN)”, recomienda el aislamiento y control del hasta ese momento director de la Biblioteca del Estado, debido a su demencia. Esta “locura” de Borges aparece en un momento muy concreto: inmediatamente después del accidente en diciembre de 1938, lo que permite al autor recordar un episodio bien conocido de la vida de Borges y añadirle esta pesadilla que se vuelve realidad, al despertar en un mundo donde se ha sido abolida la literatura, su razón de ser. Por otra parte, al contrario que en la mayoría de los casos que estamos viendo, Borges todavía no está ciego, puede leer y comprobar por sí mismo la magnitud del desastre. (2009: 136-37).

Podemos traducir las palabras de Pellicer al diccionario propio de esta tesis doctoral y afirmar que nos encontramos ante un uso crítico, análogo al que analizábamos en Torrente Ballester y Vila-Matas, según el que Borges sería el responsa-

201 Apenas ocupa ocho páginas de la antología de Cátedra en la que apareció por primera vez (cf. Carranza Leyva 2011: 34) en 1993 (cf. Merino 1993).

202 Probablemente del accidente de 1939 que, según la anécdota del propio Borges, lo habría llevando a escribir «Pierre Menard, autor del Quijote», aunque no se aclara en el cuento. La posibilidad se refuerza por el hecho de que el Borges del cuento aún puede ver. Como comentaremos a continuación, Pellicer da por buena esta hipótesis.

ble de salvaguardar la esencia imaginaria de lo literario. En ese sentido el símil vilamatasiano es más acertado, ya que Ballester consideraba a Borges un «asesino del realismo» antes que un salvador del género fantástico. En cualquier caso, el relato de Merino tiene características propias que exceden la comparación. Aquí sólo apuntaremos dos: el hecho de que Borges aparezca como un autor cuya estética literaria es capaz de oponerse al poder establecido y el de que se lo cite por primera vez vinculándolo a Cervantes, el clásico español por excelencia²⁰³.

13.3.11 1994. «BORGES, EL CLEPTÓMANO», DE JUAN BONILLA.

«Borges, el cleptómano», el primero de los textos que comentaremos de Juan Bonilla²⁰⁴, fue incluido en *El que apaga la luz*, su primer libro de cuentos. El relato no oculta su filiación; la expone desde el mismo título. El argumento es sencillo: el hijo del psicoanalista que había tratado a Borges en la época de su relación con Estela Canto ha elaborado un informe a partir de las notas de las sesiones de su padre. Comienza enumerando los plagios que él mismo habría encontrado en la obra de Borges y, tras unas páginas, copia de los apuntes de su padre dos sueños que Borges le habría referido. En dichos sueños, que cierran la pieza, Borges no podía huir de Buenos Aires, que era una ciudad en la que encontraba las casas de otros escritores, famosos y desconocidos, y se iba llevando distintos objetos de ellas. El relato cierra con una coda en la que el hijo del psicoanalista nos propone la conexión que el lector ya ha hecho en su fuero interno: esos sueños son una cifra de la cleptomanía literaria de Borges.

El relato es una *rara avis* en relación a las condiciones de recepción del campo literario español. Hasta ahora apenas hemos encontrado un texto en el que la filiación con Borges se haga tan explícita como en éste: «Desvelamiento de B.»,

203 El motivo por el que no ahondaremos en estas dos ideas en el presente epígrafe es que ambas aparecen de forma más explícita en análisis posteriores. De la segunda es un ejemplo perfecto el relato de Manuel Talens que estudiaremos en 13.3.25, y la primera se filia con las operaciones que señalaremos en Ferré (epígrafe 13.3.26) y se opone a la particularísima lectura de «La casa de Asterión» que hace Rafael Reig (13.3.31).

204 es.wikipedia.org/wiki/Juan_Bonilla.

de Francisco Solano, que en cualquier caso pasó desapercibido en el campo. «Borges, el cleptómano», además, incurre en asunciones adicionales, no da ninguna facilidad al lector, al que le supone un amplio conocimiento de la obra del argentino. En ese sentido, es sintomático que sea el único relato escrito por un español que fue incluido en la colección *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas* (1999), compilada por Pablo Brescia y Lauro Zavala y publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. En el prólogo se sugiere, desde una perspectiva que busca señalar el porvenir de los usos de Borges en el panorama internacional, que «tal vez estos relatos anuncian algunas formas de la reinención posible de la literatura de Borges» (Brescia y Zavala 1999: 9). Como se puede comprobar en el corpus elaborado, en el campo español aún no se había publicado ni un solo ejemplo de lo que hemos llamado «el uso paródico», que es en el que inscribiremos el texto de Bonilla, lo que lo convertiría en pionero en un sentido adicional²⁰⁵.

Aunque la pulsión desacralizadora es evidente en el relato de Bonilla (lo cual apunta a una sacralización previa que se corresponde con lo que estudiábamos en la sección anterior), no se trata, sin embargo, de una pulsión iconoclasta. Bonilla no rechaza a Borges, y de hecho todo el cuento se compone de una densísima red de referencias que no excluyen el plagio ni la falsa atribución. Por ejemplo, es en este relato donde, tímidamente, Bonilla pone la primera piedra para lo que dos años después se convertiría en lo que llamaremos «el caso Urbach» [123, pp. 95-6]56. Como esa otra pieza, ésta supone un ejercicio de ficción crítica que no sólo cumple un uso paródico sino que agrega algo (en lo que respecta al campo español) sobre lo ya dicho acerca de la obra de Borges. Además, la falsa atribución está relacionada con el caso Urbach, ya que en «Borges, el cleptómano» Bonilla ya escribe que Matilde Urbach «es un personaje de [...] *Hombre con cuatro vidas*, y su autor se llamó Joyce Cowen» (1999: 96), que es la afirmación que –más elaborada– desatará la polémica dos años después.

205 Si bien la novela de Ballester, según nuestra lectura, también operaría una desacralización de Borges, en ella predomina sin duda el uso estético. Bonilla, en cambio, dedica un relato a desmitificar uno de los *topos* principales de la construcción del dispositivo del genio literario: la originalidad. Con su lucidez característica y su humor nunca demasiado evidente, hace decir a su narrador –tal vez podamos permutar, en este caso, la locución por *dice*–: «Rodeado de borgeanos como estoy, mi integridad física corre peligro» (1999: 96).

Estamos, por lo tanto, ante una forma literaria que no habíamos encontrado hasta ahora en el campo español: un ejercicio borgiano que busca desacralizar a Borges (lo que, bien pensado, resulta bastante coherente con la actitud que Borges mantenía hacia sí mismo, con su *understatement* característico (cf. Lyon 1994)). Podemos utilizar, para comprender la forma en que el texto de Bonilla opera en el campo español, como contraste el análisis que hicimos de «Desvelamiento de B.» en el epígrafe 13.3.6. En «Borges el cleptómano», como en el relato de Solano, se dialoga con «Las ruinas circulares» y se deja entrever la idea de que Borges fuera una persona soñada, pero en este caso se hace desde el humor y dejando de lado el aura de sacralidad presente en el texto de Solano. En el diario del psicoanalista del relato de Bonilla leemos:

[...] según él en ningún momento lo abandona la certidumbre de encontrarse encerrado en los límites de un sueño, aunque alguna vez quizá se haya rebajado a considerar que pudiera encontrarse en los límites de un sueño de otro que lo estuviera soñando, pero en cualquier caso nunca fuera de un espacio onírico del que está seguro de que acabará emergiendo, sano y salvo. (1999: 98).

«Borges el cleptómano» inaugura, por lo tanto, un elemento que estaba ausente en «Desvelamiento de B.»: la posibilidad de convertir la figura de Borges, y no sólo su obra –o los postulados implícitos en ella–, en material de trabajo para los escritores²⁰⁶. Así, no sorprende que Bonilla sea también el primero en referirse –aunque sea de forma lateral– al Borges político. En la primera página del relato, el narrador nos cuenta que «Karl Marx por ejemplo padecía cleptomanía» y, unas líneas después, que «[r]esulta curiosa esa coincidencia entre Marx y Borges porque ha de ser la única cosa que debe haber de común entre ambos» (1999: 89).

Cerraremos este epígrafe señalando otro rasgo del cuento. Se trata del hecho de que el narrador plagie a Borges sin declararlo. En una clara paráfrasis de «Kafka y sus precursores» el hijo del psicoanalista escribe:

206 Rosa Pellicer sostiene que Borges habría sido un autor especialmente propenso a aparecer como personaje en las reescrituras de otros debido a que él mismo jugó en vida con su propia figura de autor (cf. 2011: 131). Este juego, como señala Robin Lefere al hablar de un «giro autobiográfico» (), habría sufrido una inflexión en 1960, tras la publicación de *El Hacedor*.

Lo curioso –y lo que nos muestra la grandeza impar de Borges– es que el relato resulta sumamente borgiano. Pero la verdad es que pertenece a *Las mil y una noches*. [...]. El hecho de que a pesar de todo, a pesar de que sepamos que se trata de un plagio, nos siga pareciendo muy borgiana, no puede querer decir otra cosa que esto: Borges forma parte de esa pléyade de grandes creadores, inacabables porque no sólo influyen en el momento presente en el que escribieron y en el futuro cultivando discípulos, sino que además logran influirnos en el pasado, creándose una precisa genealogía literaria en la que cada uno de los eslabones nos lo recordará. [100, p. 94].

El juego, por lo tanto, es más complejo de lo que puede parecer en una primera lectura: Bonilla escribe sobre un hombre que afirma que Borges es un plagiador al mismo tiempo que plagia a Borges y que lo justifica al afirmar que practica una forma creativa de la apropiación. El texto de Bonilla se ubica, por lo tanto, entre el homenaje de Solano, la reivindicación estética de Fernández Mallo y el ataque despiadado –que estudiaremos en el epígrafe 13.3.19– de Rodrigo García. Bonilla, como el protagonista de *La escala de los mapas*, busca la distancia exacta que lo separe de Borges sin caer en un homenaje desmesurado pero manteniéndose siempre en su campo gravitatorio e inaugura así una geometría única que produce una posición inédita hasta el momento (1994) en el campo español. «Borges el cleptómano» está, en ese sentido, adelantado a su tiempo, como prueba el hecho de que fuera reeditado en México y de que este relato de Bonilla contenga ya la mayoría de los problemas que caracterizarán la polémica Kodama – Mallo diecisiete años después.

13.3.12 1996. *LAS MÁSCARAS DEL HÉROE*, DE JUAN MANUEL DE PRADA.

Si en «Borges el cleptómano» asistíamos al primer caso de un texto iconoclasta en el campo español, en *Las máscaras del héroe*, dos años después, ya encontramos un uso plenamente paródico. Desde nuestro marco teórico, la concepción formalista de la parodia como reproducción cómica de los mecanismos de un género que ya está agotado (cf. Djurdjevic, s. f.: 303) implica necesariamente que la visibilización de un objeto en el campo literario, su canonización, conllevará siempre alguna forma de parodia. En el caso de Borges asistimos a dos vertientes muy bien diferenciadas: la de aquellos que lo parodian desde una actitud de profundo respeto hacia su obra y la de quienes no atenúan su iconoclastia y llevan a cabo un ataque directo

contra la figura o los postulados literarios (o, más frecuentemente, contra ambas) del argentino. Esta segunda operación puede darse, a su vez, por motivos políticos o estéticos; *Las máscaras del héroe* es un ejemplo perfecto del segundo caso.

La novela de Juan Manuel de Prada²⁰⁷ es un ejercicio de ficción histórica a propósito del desarrollo de las vanguardias madrileñas en el primer tercio del siglo pasado. En un breve texto introductorio titulado «Agradecimientos y advertencias» de Prada escribe una sentencia que bien podría ser de Borges y que guiará su escritura durante todo el libro: «el respeto minucioso por el pasado es una coartada que emplean quienes necesitan ocultar su mala prosa» (2001: 14).

Cabe aclarar que las apariciones de Borges en la novela son marginales y que tienen que ver con el hecho de que el joven Jorge Luis frecuentara la tertulia de Cansinos Assens en los años narrados en *Las máscaras del héroe*. Si tuviéramos que nombrar al protagonista de este libro sería, sin duda, Fernando Navales. Además, hay que tener en cuenta que a lo largo de toda esta larguísima novela (unas 600 páginas en la edición con la que trabajaremos) se mantiene un tono que no resulta fácil de explicar para quien no esté habituado a él. Nos referimos a una forma de humor muy concreta que procede del casticismo madrileño y que tiene la capacidad de despojar de su aura a cualquier agente externo al mundo del que procede, a sus condicionantes de clase (lumpen) y de raza (originalmente, gitana)²⁰⁸. Establecemos este punto de partida porque es sólo desde ese lugar que se pueden comprender las operaciones de figuración –no sólo de Borges, sino en general– que se dan *Las máscaras del héroe*²⁰⁹, una novela cuya actitud provocadora ha llegado a despertar la ira de algún académico borgiano. Rosa Pellicer, a quien seguiremos para analizar el libro, por ejemplo, escribe: «Es un retrato que se quie-

207 es.wikipedia.org/wiki/Juan_Manuel_de_Prada.

208 Si bien éstos son los rasgos originales de los que parte el casticismo madrileño y que definen su léxico y su idiosincrasia, ya no resultaban definitorios para el momento que retrata de Prada. Para un análisis pormenorizado de las relaciones entre casticismo, vanguardia y bohemia propias del periodo consúltese el prólogo de José-Carlos Mainer a *Casticismo, nacionalismo y vanguardia*, la antología de Ernesto Giménez Caballero (cf. Mainer 2005).

209 Además, encontraremos un modo humorístico muy similar al de *Las máscaras...* en «El derby de los penúltimos», de Fernando Iwasaki (epígrafe 13.3.16).

re irreverente, pero se queda en una burda carnavalización de los episodios que le hace padecer, más que vivir [a Borges]» (2009: 132).

Podemos comenzar el análisis de la novela por los ejes que señala la propia Rosa Pellicer. El primero atañe a la figura que se conforma en la novela de de Prada, la de un Borges «“pálido, efusivo, misterioso y huraño”» (de Prada cit. 2009: 132). Pellicer agrega:

Prada cede a una imagen estereotipada de un Borges futuro, que con evidente anacronismo, ha leído nada menos que tres veces la Enciclopedia Británica, y sus ojos son de “porcelana viscosa”, para convertirlo en protagonista de episodios de dudoso gusto. (2009: 131-32).

A pesar de que convenimos con el análisis, debemos añadir un matiz: a nuestro entender, los anacronismos de de Prada no deben ser considerados deslices. Su detallado conocimiento de la realidad histórica que narra viene a eliminar esa posibilidad. Además, lo cierto es que el Borges de *Las máscaras* no es tanto un Borges anacrónico como, digamos, multicrónico, un cuño de las distintas figuras de Borges que se han ido sucediendo. En ese sentido, de Prada demuestra un gran conocimiento de las formas de figuración de Borges y logra, mediante esa confusión de rasgos de juventud y madurez, poner ante el lector español a un Borges *continuo*. Llega a escribir que «tenía unos labios flácidos, como los de un viejo que ya ha pronunciado todas las palabras del diccionario» (2001: 218). Si de Prada no hubiera interpolado esos «deslices», de hecho, el lector español se habría encontrado con un Borges que le habría resultado del todo extraño, una suerte de «Borges antes de Borges» que no presentaría solución de continuidad con la figura que circulaba en el campo español de 1996. Mediante ese recurso, entonces, de Prada refuerza la sensación de causa-efecto, mostrándole al lector español del momento que –por imposible que pueda parecerle– aquel Borges es *este* Borges.

Otro de los leit-motiv recurrentes de la figuración paródica de Borges es la representación de su sexualidad, lo que Pellicer llama «una de las tendencias menos productivas de cierta crítica» (2009: 132). Sin embargo, en lo que a esta tesis concierne, no nos encontramos ante un ejercicio crítico sino ficcional (si se quiere: ante una revisión o perversión de la historia); por eso, nuestra pregunta debe ir

orientada hacia la función que la operación textual tiene en el campo en que se despliega. Para ello, referiremos un episodio que Pellicer también comenta, pero del que afirma que «no merece la pena resumir» (2009: 132). Se trata de un pasaje en el que el joven Borges, junto al resto de miembros de la tertulia de Cansinos acude, durante una visita a Sevilla, a un prostíbulo en Triana. Allí el grupo se dedica a espiar una escena sexual entre César Ruano y una de las prostitutas. En un momento dado Borges se convierte en el centro de la acción narrativa.

[...]. El argentino Borges, que había preferido quedarse al fondo del pasillo, empezó a vomitar sobre una jofaina que, previsiblemente, utilizaban las putas para lavarse los bajos.

–¿Qué te sucede, Borges? –le pregunté–. ¿Te ha sentado mal el vino?

[...].

–No aguanto más. Vámonos de aquí. Necesito respirar aire fresco. (de Prada 2001: 280).

El que narra la escena es Fernando Navales, que a lo largo de la novela se ha sentido, en ocasiones, molesto por la «insidiosa sinceridad» (2001: 277) de Borges.

[...]. Al verlo así, debilitado e inerme, se me ocurrió vengar ciertas petulancias del argentino.

–¿Pero qué pasa? ¿Tanto asco te dan las putas?

[...].

–No son las putas, sino el acto en sí.

Me narró con desorden cierto pasaje de su adolescencia en Suiza: su padre, deseoso de acabar con la virginidad de su primogénito, lo había llevado a una casa de citas, de la que él mismo era asiduo. Borges, a la sazón un doncel de dieciséis añitos, entró en la alcoba que le habían asignado con ganas de desbravarse, pero al cruzar su mirada con la de aquella mujer que su padre había elegido para tan señalada ocasión, tuvo una corazonada:

–La meretriz era amante de mi padre. Lo supe con insobornable certeza [...]. Escapé, acuciado por una repugnancia de la que aún no he logrado desembarazarme.

Aquella exposición de motivos se me antojaba una fábula: el argentinito había rodeado de complicaciones psicológicas un caso notorio de impotencia sexual o aversión a la vagina. [154, pp. 280-81].

De Prada escoge convertir en veraz –siempre mediante la frase que citábamos de los «Agradecimientos y advertencias» de la novela– la anécdota del burdel de Ginebra, cuyo origen no somos capaces de rastrear pero que en cualquier caso suele darse por válida. A renglón seguido, la anécdota se relaciona con la obra de Borges:

–Conque sigues virgen –dije.

Borges asintió, con esa propensión que tienen los débiles hacia la confianza. Un espejo que había en la pared lo duplicaba banalmente, como en la ficciones que más tarde escribiría, de regreso a su país.

[...].

–Mira por cuánto vas a dejar de serlo ahora mismo, con esa negra que se está trajinando Ruanito. –Lo tomé de los cuellos de la chaqueta y lo arrastré a la habitación–. Apártense todos: aquí traigo a un neófito en estas lides. (2001: 281)

Entendemos que ésta es la escena que Pellicer prefería evitar, y lo cierto es que es angustiosa. El grupo acarrea a Borges hasta la cama y le desabrocha los pantalones, pero éste acaba salvándose gracias a Pedro Luis de Gálvez, que interviene y amenaza a los demás con una navaja.

–Sois unos mamarrachos –nos increpó Gálvez–. No valéis todos juntos ni la décima parte que ese chaval.

[...].

Gálvez ayudó a levantarse a Borges, y lo sacó del burdel, blandiendo su navaja como si de una espada flamígera se tratase. Afuera, en el zaguán, la noche se había vaciado de estrellas. (2001: 282).

Las referencias laterales a la obra de Borges o a sus lugares comunes son constantes cada vez que se lo menciona en la novela, lo que alimenta el mecanismo de confusión temporal que ya hemos mencionado y produce sensación de continuidad. Hay otro ejemplo nítido de lo mismo en la siguiente página, que constituye prácticamente la última referencia a Borges en todo el libro (más allá de una o dos evocaciones posteriores de carácter liminar). Tras el episodio en el prostíbulo, Borges vuelve a Buenos Aires; en el pasaje en que dicho regreso se nos anuncia hay una referencia clara a «El Zahir».

El argentino Borges, agradecido al bohemio por sus enseñanzas y por la protección que le había dispensado, las pagó al contado [las deudas de Gálvez] con cierto incomprendible alivio, pues según nos confesó, la mera posesión de una moneda podía llegar a convertirse en una obsesión: *forma más estafalaria de justificar el dispendio no escuché jamás*. Borges marchó a su país aborreciendo las vanguardias y dispuesto a completar su formación clásica del modo más rápido posible, aunque fuese comprándose a plazos la *Enciclopedia Espasa* [...]. (2001: 283; las cursivas son nuestras).

Más allá de la insinuación –lúdica, ya que no apela a la verosimilitud– de que «El Zahir» ya estaba larvado en la época referida, y de la idea de que fue ese episodio lo que suscitó la ruptura de Borges con las vanguardias, hay en el pasaje una idea que consideramos central en *Las máscaras...*: la de que en el grupo de españoles era imposible una recepción (no correcta o incorrecta, sino una mera recepción) de la obra de Borges (que en la novela está indisolublemente unida a su figura). Es por eso que hemos subrayado la frase «forma más estafalaria de justificar el dispendio no escuché jamás». Las sentencias pretendidamente reveladoras de Borges se transforman, mediadas por ese casticismo del que hemos hablado, en banalidades que producen un efecto humorístico. Así, Borges siempre aparece al límite del campo español, en una relación en la que trata de imponer marcos importados de Argentina a través de un juego que nunca termina de funcionar. Es por eso que casi todas las veces en que se lo nombra aparecerá como «el argentino Borges». Se crea así una conversación de sordos en la que la relación que mantienen Borges y Gálvez²¹⁰ resulta especialmente interesante. De Prada pone en juego dos subjetividades antagónicas (el heredero argentino y el lumpen madrileño) que, sin embargo, encuentran los mimbres sobre los que construir cierta camaradería a partir de sus malentendidos. Gálvez respeta a Borges por su honestidad, y al mismo tiempo se convierte en una suerte de anticipo de lo que más adelante sería para el argentino Evaristo Carriego, de modo que Borges siempre leerá al madrileño a través de los códigos de valor de los malevos argentinos. En un pasaje revelador (porque también pone en juego la imagen del Borges valiente que dice su verdad sin atender a las normas implícitas en las circunstancias²¹¹) Borges defiende a Gálvez ante Gómez de la Serna, lo que constituía en el contexto de su tertulia poco menos que una herejía:

–Quizá sea un cínico –afirmó Borges–, pero, desde luego, sus sonetos sí son para hacerse perdonar. Todavía recuerdo aquél que me recitó, dedicado a un crucifijo, áspero como el lamento de un hereje. Tengo la *intransferible convicción* de que es un hombre genial. (2001: 217)

210 La admiración de Borges hacia Gálvez está documentada; lo que aquí nos interesa, sin embargo, es la *puesta en escena* que de Prada hace de dicha relación, el modo en que rellena los huecos de información de la historia.

211 Esta figura aparece en otros textos analizados, y en el apartado de conclusiones la designaremos como la del «Borges parresiasrés».

Subrayamos el sintagma «intransferible convicción» porque remite a la «insobornable certeza» con la que el Borges personaje refería el episodio del burdel de Ginebra. Debemos leer esa clase de expresiones como una forma de subrayar esa incomunicación de la que hemos hablado, ese efecto humorístico que se produce al contraponerse las actitudes de Borges con las expresiones brutalmente castizas de los demás personajes de la novela. Tanto Borges como Gálvez son personajes limítrofes, que presentan alguna condición que no les permite encajar del todo en el movimiento vanguardista, y es por eso que entre ellos se forja una alianza. En un momento dado, Gálvez le llega a decir a Borges: «Mire: yo creo que, tanto usted como yo, pintamos poco entre toda esta gentuza» (2001: 278).

La relación que de Prada propone entre Borges y el campo español de las vanguardias (de forma más general: con lo español) llega a hacerse explícita en un pasaje. Mientras Fernando Navales y Gómez Carillo se increpan violentamente por la atención de una mujer llamada Sara, «Borges, menos desasosegado, contemplaba la escena con ojos de porcelana viscosa, *con esa curiosidad turística que los americanos muestran hacia el folclore hispano [...]*» (2001: 220). Así, el argentino se nos presenta como un *outsider* del campo español en lo que podemos tomar como una sinécdoque del modo en que Borges ha funcionado para algunos autores de dicho campo: un raro, un autor que no se avenía a los códigos realistas o esperpénticos de la tradición española. Es posible leer desde aquí, por ejemplo, la polémica de 1999 entre Francisco Umbral y Arturo Pérez-Reverte²¹².

Expuesta nuestra lectura, aún podemos hacer algunas precisiones. Hemos afirmado, sin justificarlo, que de Prada demuestra un profundo conocimiento de la realidad histórica que narra. Si bien la afirmación resulta evidente para cualquier lector de la novela, podemos dar un ejemplo referente a Borges. En una de sus primeras intervenciones, el personaje Borges dice: «Rafael Cansinos es mi maestro. ¿Cómo no lo iba a ser, un hombre capaz de saludar a las estrellas en diecisiete idiomas?» (2001: 217). La afirmación es, en efecto, del propio Borges, y se puede encontrar en varias fuentes cf. [231]. De nuevo, la salida que propone de Prada pasa por un malentendido, un *décalage* humorístico: «No exagere, Jorge Luis: de mo-

212 Hemos analizado esta polémica en el epígrafe 12.3.9.

mento sólo en catorce, contando los clásicos y los modernos. Pero no tardaré en alcanzar los diecisiete» (2001: 214).

Hemos dado cuenta de los motivos que nos llevan a situar *Las máscaras del héroe* dentro del uso paródico. Aunque –debido a su extensión– no lo citaremos, cerramos este epígrafe refiriéndonos a otro de los juegos que propone de Prada para explicar el origen de una de las ficciones de Borges, confundiendo de forma consciente temporalidades diferentes; del mismo modo en que la fascinación de Borges por las navajas, su terror a los espejos y el argumento de «El Zahir» aparecen prefigurados en la novela, hay un episodio que podría haber servido de fuente hipotética para «Hombre de la esquina rosada» (cf. 2001: 219-22).

13.3.13 1996. JUAN BONILLA Y EL CASO MATILDE URBACH.

En este epígrafe no trataremos un texto concreto, sino más bien un «caso» que se extiende a varios textos y que tiene su origen en dos textos: una entrada del blog de Juan Bonilla (Bonilla s. f.) y la pieza de su recopilación de relatos y ensayos *El arte del yo-yo* a la que correspondía (Bonilla 1996). Su origen es simplísimo y extremadamente borgiano: en ese texto (titulado «Matilde Urbach»²¹³) Bonilla cuenta una anécdota: una amiga lo habría conminado a participar en un concurso de televisión en el que al invitado se le permitía elegir el tema, y lo habría impelido a escoger «Borges». Bonilla, tentado por la idea, habría declinado por un solo motivo: le daba miedo que le preguntaran quién era Matilde Urbach, la misteriosa mujer del dístico de «Le regret d’Heraclite», que dice así: «Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach» (Borges 2004: 230).

Bonilla utiliza la anécdota (que se sobreentiende, en la nota, como autobiográfica gracias al formato blog) como pretexto para comenzar a contar que al fin, tras años de investigación, ha logrado averiguar quién era realmente Matilde Urbach. Así, el escritor sevillano habría desvelado uno de los pocos secretos que se mantienen inaccesibles para el campo de los estudios sobre Borges.

En su ficción crítica, Bonilla logra hacer llegar la pregunta a Bioy Casares a través de un conocido común: Francisco de Balasz. El amigo de Borges responde

213 En *El arte del yo-yo* aparece con el mismo título.

[...] como quien no le concede demasiada importancia a la cosa y no puede creerse que alguien esté tan aburrido como para poder concederle importancia a tal minucia:

-Creo que era un personaje de una novela cuya lectura Borges me ponderó. Es probable que Borges le dedicara algún renglón en una sección semanal que por entonces llevaba en la revista "El Hogar". No recuerdo bien, pero es posible que el argumento de la novela tratase de un soldado que moría varias veces en el mismo campo de batalla. (Bonilla 1996: 114-15).

Así comienza una pesquisa que se puede leer también como una réplica al lector-detective borgiano y que culmina cuando Javier Marías, «ese recolector de raros y desconocidos autores ingleses» (Bonilla 1996: 115), le hace llegar *Man with four Lives*, de William Joyce Cowen. En lo sucesivo, citamos del artículo de Bonilla.

[...] en la guerra del 18, un capitán inglés mata, repetidamente, hasta un número de cuatro veces, a un mismo capitán alemán, que, según explicación que deja entrever el autor, era un soldado desterrado de su Patria que llegaba a proyectar, dado su amor, un fantasma corpóreo que guerreaba hasta las sucesivas muertes que iba dándole el inglés, ya que a su ardor guerrero no lo acompañaba su pericia en la puntería.

En los renglones decisivos del libro, Cowen chafará su afortunada y misteriosa exégesis valiéndose de una explicación muy barata: cuatro hermanos idénticos hasta en la graduación militar suplirán a las proyecciones fantasmales que se nos habían sugerido. La veracidad dudable de esas líneas choca con las virtudes que avalan el resto de la historia. La novela, pues, resulta mediocre, pero tiene un valor que su autor estaba lejos de suponer cuando la escribió: en la novela aparece Matilde Urbach.

Matilde Urbach era la enamorada del militar alemán muerto una y otra vez en el campo de batalla. La única aparición de Matilde Urbach en la novela es la que dará pie a Borges a escribir los dos versos memorables.

La situación es ésta: el capitán alemán visita una noche a su amada para avisarle que al alba partirá hacia la muerte, y por ello desea sosegar sus últimas horas de aliento confundiendo con el de su hembra.

Se infiere que se poseen. Al alba, él se despide con estas palabras: "Yo solamente soy un hombre, pero el más dichoso sería sobre la superficie de la Tierra si por nadie más que por mí tú te consumieras de amor cuando yo ya no esté".

Y entonces Matilde Urbach susurra: "Ningún hombre del mundo sabrá nunca el sabor de mis labios, y ningún hombre del mundo podrá conseguir que yo desfallezca por conocer el sabor de los suyos".

Lo cierto es que según el improvisado final de la novela, Matilde Urbach podría haber sido la amante de los cuatro hermanos que ella creía, como el propio lector, un solo hombre inmortal.

Así que ahí estaba el álveo de los dos versos de Borges Él, que tantos hombres sería, que más que un hombre fue toda una literatura, no pudo ser nunca aquel por cuyo amor desfalleciera Matilde Urbach. (Bonilla 1996: 115-16).

Bonilla continúa con una sentencia humorística:

Esto desmiente por otra parte una frase que Borges repetía mucho, según la cual todos los hombres somos el mismo hombre (cosa que dijo ya siglos antes Bartolomé de las Casas). Lo único cierto al parecer es que todos seremos el mismo cadáver. (Bonilla 1996: 116-17).

Ya nos hemos referido a un texto que ficcionaliza un origen para un texto de Borges: *Las máscaras del héroe*. Pronto comentaremos otro caso del mismo procedimiento: «El derby de los penúltimos», de Fernando Iwasaki. Además, hemos dejado fuera de este corpus un tercero: «Poema para Matilde» (1999), de Juan José Gómez Cadenas, que también ficcionaliza un origen para la dedicatoria de «Le regret d'Heraclite» (cf. Gómez Cadenas 1999)²¹⁴. Sin embargo, el texto de Bonilla difiere de todos los anteriores en algo fundamental: hace pasar la ficción por crítica, creando un efecto de verdad que el lector poco atento puede llegar a aceptar y que lo filia directamente con el Borges de «El acercamiento a Almotásim». Con todo, y a pesar del tono humorístico del artículo de Bonilla, lo cierto es que la lectura crítica prevaleció y la teoría que se expone en la pieza fue aceptada tanto en el campo español como en el argentino y el estadounidense.

El propio Bonilla comentó la repercusión que tuvo su texto en un artículo de 2014 en el diario *El Mundo*. «-Sales en las Obras Completas de Borges-, me dice un amigo» (Bonilla 2014a), comienza. En el artículo, Bonilla enumera algunas de las personas o instituciones que concedieron credibilidad a su texto sin contrastarlo:

Quando se presentó esa edición, a cargo de Rolando Costa, el diario Clarín destacaba que por fin se revelaban algunos secretos de la obra de Borges, y por poner un ejemplo, escribían: "un recurso que Borges usaba mucho era inventar escritores. Y atribuirles escritos. Es el caso de Gaspar Camerarius, a quien le atribuye estos versos: 'Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca/ Aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach'. Hubo biógrafos que especularon con que Matilde era un amor del escritor, una pasión desbordante. **Pues no, era un juego de Borges: se trababa apenas del personaje de un libro casi desconocido** que reseñó alguna vez." En fin. (Bonilla 2014a [negritas en el original]).

²¹⁴ El motivo por el que no lo hemos incluido en este estudio es que el relato se incardina en un uso esteticista, ya que el nombre de Borges y el supuesto origen del paratexto de «Le regret d'Heraclite» son pretextos para que Gómez Cadenas cuente una historia que bien podría funcionar sin necesidad del subtexto borgiano. En cualquier caso, se puede encontrar un breve comentario del relato en «Textos sobre/para Borges en Variaciones Borges», de Rosa Pellicer (cf. 2015: 862-63).

El caso le sirve a Bonilla, además, para dedicarle un comentario humorístico a Juan Francisco Ferré, que –en un texto que el primero interviene con corchetes– se apropia el «hallazgo» y le otorga el estatuto de clave de lectura de la obra de Borges. Para más *inri*, Ferré establece una diferencia entre los borgianos profundos, entre los que se incluye implícitamente, y los

borgianos epidérmicos -es decir, los borgianos profesionales, esos que exhiben en público su presunta condición de legatarios creativos del maestro sin poseer otro título para ello que un conocimiento superficial de su obra- [...]. (Ferré 2009b).

Bonilla utiliza las palabras de Ferré para ridiculizar su error y, de paso, su forma de expresarse, definiendo un parteaguas en una lucha por la apropiación del objeto Borges análoga a la que mantuvieron en 1999 año Umbral y Pérez-Reverte; como el último hacía con el primero, Bonilla también acusa a Ferré de utilizar un estilo innecesariamente recargado. En este caso, eso sí, el primer texto es de 1996, el segundo de 2009 (cf. Ferré 2009b) y el tercero, el netamente polémico, de 2014. Como curiosidad podemos señalar, además, que entre los comentarios de la entrada del blog de Ferré hay uno en el que Fernández Mallo le informa de lo siguiente: «Tengo una obra inédita, “El Hacedor (de Borges). Remake”, en la que cojo ese libro y rehago cada uno de los cuentos y poemas (prólogo y epílogo incluidos)» (Ferré 2009b [sin cursivas en el original]).

Ferré no tardó en responder con un violento artículo cuyo título es un eco del de Bonilla: «Bonilla revisitado». El autor no niega el equívoco²¹⁵. Más allá de los argumentos generales, las referencias a rencillas anteriores del campo (como la no inclusión del sevillano en una antología que Ferré habría coordinado) y de la pléyade de insultos que Ferré le dedica a Bonilla, nos interesan algunos detalles del texto, como el hecho de que el malagueño establezca una jerarquía según la que las obras de juventud de Borges carecerían de todo valor:

215 En rigor se contradice. Por una parte escribe que no citaba a Bonilla «para no darle ánimos a perseverar en sus patrañas» (Ferré 2014); por otra, afirma que la teoría que exponía a partir de la falsa atribución es más importante que la veracidad de ésta («el rigor de algunos datos puede ser discutible, no la idea de fondo» (Ferré 2014)).

Puedo reconocer, sin embargo, que hay un rasgo borgiano, el menos valioso, sin duda, en el que brilla Bonilla como un profesional: la vileza del navajero, más propia de las mitologías del arrabal bonaerense que fascinaron al joven Borges que de la afilada lucidez de este. (Ferré 2014).

Por lo demás, Ferré persiste en su interpretación de Borges, según la que una mala novela podría haber estimulado la imaginación del argentino. Además, escribe que

Solo un borgiano de pacotilla, con la pose intelectual mal estudiada, se contentaría con que su máxima aportación al estado de la cuestión consista en difundir una referencia falsificada. (Ferré 2014).

Esa sentencia delinea con precisión el parteaguas que separa dos posturas ante Borges en el campo español: por un lado, el Bonilla lúdico que, de hecho, puede filiarse con el Borges de «El acercamiento a Almotásim»; por otro, el Ferré grave que tiene de más bien hacia la figura de un Borges maduro y sentencioso y que considera negativo e irresponsable «difundir una referencia falsificada».

Un tercer artículo, de Bonilla, clausura la polémica. De nuevo, ignoraremos los pormenores de dicho texto y nos centraremos en el modo en que se posiciona frente a Ferré. El texto fundamenta nuestra hipótesis: Bonilla acusa a Ferré de pedantería por la supuesta vacuidad de su discurso y, para separarse radicalmente de la posición de su contrincante, incluso niega su propia condición de borgiano:

Por lo demás, de todos sus insultos hay uno que no puedo perdonarle: el de borgiano. No soy borgiano. Ni de pacotilla ni epidérmico. En resumen, que Ferré reconoce que se tragó lo de Joyce Cowen y que lo utilizó de trampolín para sus "elucubraciones" borgianas y que para defenderse del ridículo emplea el poco exquisito arte del insulto. Vale. No tengo la más mínima esperanza de que todo esto haga mella siquiera en su docta soberbia ni en su inigualable pedantería. (Bonilla 2014b).

Como sea, es significativo el hecho de que Borges aún se revele problemático en el campo literario del cambio de siglo. También: que el «caso Urbach» haya tenido repercusión sobre todo fuera del campo español (cf. Bonilla 2014a). Bonilla ingresa así a la nómina de aquellos pioneros borgianos, junto a Cañeque o a Ballester, cuyas intervenciones sobre un campo que aún no estaba preparado no dieron sus frutos hasta mucho tiempo después de su efectuación. En rigor, hay en Bonilla un uso es-

tético de Borges, pero prevalece en este caso el uso posmoderno a través del homenaje a sus falsas –pero verosímiles– atribuciones, es decir: del borrado de la diferencia entre el original y la copia. Bonilla, además, manifiesta ser un profundo conocedor de la obra del argentino; más allá del humor con el que trabaja sus materiales narrativos, se entrevén en su prosa elementos que aún hoy denotan erudición borgiana, como el conocimiento del anuncio de leche cuajada que Bioy y Borges elaboraron en su juventud cf. [31, p. 114], cf. [38]. Además, a pesar de su aparente inocencia (denomina al caso «una gracieta» (2014a)), la verosimilitud se ve en este caso reforzada por la referencia, en 1994, a Joyce Cowen y a su *Man with four lives*, como ya señaláramos en el epígrafe dedicado a analizar «Borges, el cleptómano» (cuyo narrador, por cierto, también se apellida Cowen).

El ejercicio de intertextualidad y falsa atribución es mucho más complejo de lo que puede parecer en un principio y de lo que Bonilla hace ver. Como ocurre con la novela que comentaremos a continuación, sin embargo, los efectos latentes en el movimiento apenas estallaron o estallaron mucho después, con una repercusión mucho menor de lo que se podría esperar en el campo literario español. José María Conget y José Luis García Martín, por ejemplo, reelaboraron el texto de Bonilla, y Javier Marías lo designó bajo el título «Urbach» en su imaginario Reino de Redonda²¹⁶.

13.3.14 1997. LAS SEMANAS DEL JARDÍN, DE JUAN GOYTISOLO.

Como constataremos en el epígrafe 14.2, Juan Goytisolo²¹⁷ es considerado uno de los principales herederos españoles de Borges por cierto sector del campo espa-

216 El Reino de Redonda es, según el portal «Wiki Micronaciones», «una nación ficticia creada alrededor de la isla deshabitada de Redonda, una dependencia de Antigua y Barbuda. La idea del reino parece provenir del escritor fantástico británico M. P. Shiel. [...]. El título de Rey de Redonda pasó por un tiempo de escritor a escritor, aunque ahora hay varios contendientes a él. El escritor español Javier Marías ostenta el título de Rey de Redonda en términos literarios, sin embargo, otras personas reclaman el *verdadero* título del Reino». («Reino de Redonda» s. f.).

217 es.wikipedia.org/wiki/Juan_Goytisolo.

ñol²¹⁸. Tanto Cañeque como Ferré (cuya tesis doctoral se tituló, precisamente, «Alegorías de la postmodernidad: la novela terminal de Juan Goytisolo» (2006)) así lo señalan en sus respuestas a nuestro cuestionario (cf. Anexo II: 10 y 18). En esta designación de Goytisolo como un heredero de Borges entran en juego, sobre todo, dos factores: en primer lugar, la enorme fama de que el autor gozó entre la generación de la mayoría de los autores consultados; en segundo, el alejamiento del realismo que se da en su obra a partir de *Señas de identidad* (1966).

Si frecuentamos la obra de Goytisolo hallamos una pléyade de procedimientos que remiten menos a Borges que a la tradición posmoderna. En cuanto a la crítica, tiende a la filiación entre los dos autores, pero ésta nunca se sostiene sobre una trama de relaciones intertextuales, sino más bien sobre ciertos sobreentendidos que tienen que ver con lo que hemos definido como «uso esteticista» de Borges. Es en virtud de la homología entre la posición de Goytisolo en el campo español y de Borges en el campo mundial (como precursores de la postmodernidad) que el nombre del primero invoca, al nivel del saber, el nombre del segundo. Así, M.^a Carmen Porrúa, hablando de las «“incrustaciones”» de la obra de Valle Inclán en la de Goytisolo, escribe: «no olvidemos la acusación de “literatura parasitaria” que sufrió Borges en los años 30, a la que no puedo dejar de recordar en este contexto» (Porrúa 2001: 448), sin que quede claro por qué la referencia resulta necesaria. De un modo análogo, Marco Kunz, comentando el *Sentier del Monstruo* de *Paisajes después de la batalla* (1982), lo define como «una especie de Aleph borgesiano» (2003: 139), y desliza una referencia a Babel. En la misma novela existe una sección llamada «En el París de los trayectos que se bifurcan», y en *El sitio de los sitios* (1995) hay una referencia muy lateral a «El jardín de senderos que se bifurcan» (cf. J. Goytisolo 1995: 155) que, sin embargo, se subraya en la contraportada y se convierte en la única cita del libro que se exhibe en el paratexto: «Pero su lectura se extravía en un “jardín de textos que se bifurcan”» (1995: contratapa). Juan Francisco Ferré también ha analizado las concomitancias entre Cervantes, Borges y Goytisolo (cf. 2007), pero de nuevo el análisis pasa por señalar una serie de procedimientos que pertene-

218 De nuevo, esta vinculación tiene más que ver con la propiedad transitiva de otras (entre Borges y la postmodernidad y Goytisolo y la postmodernidad) que con una relación directa. Para ahondar en esta idea remitimos a «Juan Goytisolo y la postmodernidad» (cf. Kunz 2009).

cen antes a un sustrato común a los dos autores que a una filiación necesaria de Goytisolo con Borges. No pretendemos, por supuesto, impugnar ese tipo de lecturas, sino señalar que en el caso de un autor como Goytisolo resulta más productivo leerlo *a través de* Borges (como propone Checa Vaquero en su tesis doctoral (cf. 2017: 349)) que como un discípulo del mismo, buscando antes las resonancias que las herencias del uno en el otro.

Hemos escogido para comentar en este trabajo el libro en que hemos podido encontrar más referencias a Borges. De título cervantino, *Las semanas del jardín* es la constatación textual de la muerte del autor; veintiocho narradores reunidos cuentan diferentes versiones de la desaparición de un hombre llamado Eusebio durante la Guerra Civil. Marco Kunz consigna algunas de esas versiones:

Según una, se escapó de un centro psiquiátrico militar de Melilla con la ayuda de un soldado rifeño; según la otra, «sufrió los “cursillos de reeducación” de unos siquiátrats fascistas» (p. 11), que le aplicaron las ideas y métodos expuestos por Antonio Vallejo-Nájera en su libro *Eugenesia de la Hispanidad y Regeneración de la Raza* (Burgos, 1937) ⁸. El círculo de lectores crea una novela colectiva en la que, uno tras otro, inventan peripecias posibles de la vida del desaparecido, sin la obligación de respetar la continuidad lógica y reconociendo la libertad total de cada narrador de contradecir a sus predecesores: no se trata de revelar la verdad sobre un individuo de carne y hueso, sino que cada capítulo representa un deliberado acto de construcción de un ser imaginario, hecho únicamente de palabras. (Kunz 2007: 86).

En la novela, Borges aparece como sustrato explícito: «Nuestro jardín cervantino, con sus arriates y sus macizos de flores, era también el de Borges: senderos y bifurcaciones, avances y ramificaciones, altos y vueltatrás» (J. Goytisolo 1997: 13). Así, «El jardín de senderos que se bifurcan» habría podido servir de inspiración para la estructura de la novela, y el autor lo confiesa sin ambages. Además, el tema del doble también está presente en un punto concreto de la trama (J. Goytisolo 1997: 166).

Pero si hemos escogido comentar este libro no ha sido por esas referencias, que situarían *Las semanas del jardín* en el mismo uso esteticista que el resto de libros de Goytisolo, sino porque hemos hallado en esta novela una posible referencia oculta a «El inmortal». En una de las versiones de la desaparición de Eusebio, uno de los narradores cuenta que van a buscarlo a un santuario cercano a Marrakech.

Una vez aportada la clave de lectura no será necesario comentar por extenso los pasajes para resaltar las concomitancias con el relato de Borges. En el santuario, el buscador y una amiga que lo acompaña preguntan por Eusebio al guardián.

El viejo no conocía a nadie de este nombre pero sí a un europeo, herido de incurable mudez e inmovilizado desde hacía tiempo en la prisión sin rejas de Buya Omar. Vagaba ausente por las calles del pueblo, ajeno al calor de la vida, ensimismado, descalzo y con la chilaba raída, sujeto por una cadena invisible al lugar. Erraba, dijo, entre las tumbas del cementerio, buscaba la oscuridad de las cuevas y ermitas [...]. En el tormento de sus sueños convulsos, concebía el mundo como una gran cárcel: cuerda de presos, tratamientos brutales, racimos humanos ligados por una cadena comunitaria, desarticulado ciempiés con adicionales esposas y trabas, ¿no había leído todo aquello en alguna parte? (J. Goytisolo 1997: 148-49).

El pasaje nos describe a alguien que bien podría ser el Homero que Rufo encuentra en «El inmortal». Además, la última frase filia de nuevo a Borges con Cervantes (mejor: lee a Cervantes a través de Borges) a través del episodio de los galeotes en *El Quijote*, y acicatea al lector curioso con una pregunta. Respondámosla.

Rufo, tras despertar en su nicho, hubo de beber de un arroyo para alcanzar la inmortalidad. Del mismo modo, el narrador se pregunta: «¿había bebido Eusebio durante la romería anual del santo el agua milagrosa surgida del punto en el que solía recogerse, a escasos metros del río, habitualmente seco?» (J. Goytisolo 1997: 149). Cuando al fin lo encuentran, el episodio es idéntico al de Argos / Homero:

El personaje que todos buscamos se hallaba tendido en el suelo. Si su chilaba mugrienta y capuz echado se asemajaban [sic.] a los de los demás enfermos, sus rasgos eran los de un europeo de unos sesenta años [...]. Me acuclillé a saludarle y no me contestó. Su mirada me atravesaba como si mi existencia fuera ilusoria: una insignificante sombra en la faz abigarrada del universo. La insistente repetición de su nombre no produjo efecto alguno. Viajábamos en orbes distintos, sin una mínima posibilidad de encuentro. Inmerso en su mundo, contemplaba fijamente los grilletes sujetos a sus tobillos con la vista oblicua, casi horizontal.
[...].

De puro desespero, le susurré al oído la letra del himno falangista sin que al parecer se inmutara. Tampoco el nombre de Basilio provocó reacción alguna. Cuando me daba por vencido y me disponía a alzarme, descubrí de pronto, con emoción intensa, que sus ojos se habían llenado de lágrimas. Lloraba, silenciosamente lloraba. [...]. (J. Goytisolo 1997: 150-51).

Podemos comparar el pasaje con el texto de «El inmortal»:

[...] y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. Fracase y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. [...]. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas.

[...].

[...]. Corrí desnudo a recibirla [la lluvia]. [...]. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. (Borges 1998: 539).

El himno falangista cumple la misma función que el nombre de Argos, el de re-humanizar (en el sentido de re-subjetivizar) al inmortal a partir de la memoria. El agua, que en el relato de Borges es la que confiere la inmortalidad y la que la cancela, toma allí la forma de la lluvia y en Goytisolo la de las lágrimas.

Esta referencia oculta resultaría de interés para los estudiosos de la obra de Goytisolo antes que para los de la de Borges. La revelación del subtexto no modifica sustancialmente la lectura de *Las semanas del jardín* sino que viene a añadir un hilo a la enorme trama intertextual que el autor propone (y que, además, es un reflejo de la vastísima red de referencias del relato de Borges (cf. Hachemi Guerrero 2018)); es antes pretexto que hipotexto. Por eso creemos que es pertinente considerar que en *Las semanas del jardín* predomina el uso esteticista.

13.3.15 1997. QUIÉN, DE CARLOS CAÑEQUE.

A pesar de que hemos diagramado los problemas del año del centenario y del 2011, afirmar algo como que *El Hacedor Remake* no habría tenido la misma repercusión si se hubiera publicado diez años antes comportaría necesariamente alguna forma de historia ficción, de salto al vacío. La mejor forma de dar empaque a esa afirmación pasaría por buscar una novela similar al *Remake* que se hubiera publicado cerca del 2000 y que apenas hubiera tenido repercusión en el campo. En cierto modo esa novela es *Quién*, de Carlos Cañeque²¹⁹, ganadora del Premio Nadal en 1997.

219 es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Cañeque.

Nos hemos referido anteriormente a dos tipos de textos en función de su uso: aquellos en los que, una vez se desvela su intertextualidad con Borges, la lectura general no varía y aquellos que no declaran su filiación pero que, una vez ésta es descubierta, la lectura cambia de forma drástica. Existe un tercer tipo, menos frecuente: aquellos que no pueden leerse sin Borges. Es el caso de *El Hacedor Remake* y de *Quién*. Marco Kunz comienza el artículo que le dedica a este libro con la siguiente broma: «Si el título de la novela de Carlos Cañeque que ganó el Premio Nadal en 1997 fuera una pregunta, la única respuesta indudablemente correcta sería: ¡Borges!» [19, p. 61].

Quién es una novela imposible de resumir. tras un artículo dedicado casi por entero a tratar de diagramar su estructura, Kunz termina por afirmar que se trata de una «metanovela total» (2004: 75). Referir el argumento la novela de Cañeque no es, por fortuna, en absoluto necesario para analizar su relación con Borges, así que nos limitaremos a bosquejar algunas de sus subtramas. En cierto sentido incluso podríamos afirmar que la protagonista de esta novela es su estructura. Hay dos autores, dos «diégesis» (como afirma Kunz siguiendo a Genette (cf. 2004: 68)).

Mientras que Antonio López Daneri (que debe su segundo apellido al poeta que en el célebre cuento de Borges posee en su sótano un Aleph, y cuya tesis doctoral sobre *La morfología de los cuentos de Borges* no ha tenido mucho éxito) concreta sus ideas para un *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert* en una mezcla de diario y cuaderno de notas, el editor Gustavo Horacio Gilabert conversa con su directora literaria Beatriz Lobato sobre la obra que se propone redactar, titulada *López y yo*. Ambos sueñan con escribir una novela que no logran llevar a cabo e inventan al otro como protagonista de un relato en que un escritor trata de escribir una metanovela sobre alguien que intenta escribir su primera novela, y ambos tienen la idea de dar a este segundo escritor, ficticio dentro de la ficción, su propio nombre y algunas de las características de su personalidad. (Kunz 2004: 65).

Estamos, entonces, ante dos autores que se escriben el uno al otro, sin que el lector tenga modo de saber (Kunz lo demuestra, siguiendo todas las pistas que deja Cañeque (cf. Kunz 2004: 72-73)) cuál es el «verdadero». Kunz utiliza tres metáforas: la del grabado de Escher en el que dos manos se pintan la una a la otra; la del relato de Chuang Tzu y la mariposa²²⁰ y la de «Las ruinas circulares». Más allá de

220 Según la versión que Borges, Ocampo y Bioy recogen en su *Antología de la literatura fantástica*, el relato dice así: «Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era

lo adecuado de las imágenes, la novela de Cañeque agrega un elemento que excede las tres: el hecho de que los dos autores sepan de la existencia del otro y luchan por la autoría en una disputa que no tiene final (cf. Kunz 2004: 64). El círculo, de hecho, es perfecto. En un momento dado, sobre el final de *Quién*, el lector creerá haber encontrado al verdadero autor de las dos diégesis, una tercera voz, superior en la jerarquía de lo real que propone la novela. Sin embargo, como Kunz demuestra (cf. 2004: 73-74) el juego caerá una vez más en la recursión infinita; en teoría, el autor sobre ambos autores sería Luis López, hermano de Antonio, pero Cañeque desarma su preeminencia refiriéndose a él sólo por el apellido, es decir, desdibujando su identidad con la de su hermano. Hay un último sello del que se sirve el escritor de *Quién* para hacer que el artefacto no presente fisura alguna; en la narración de López a veces encontramos resonancias de la biografía de Gilabert, de las cosas que nos ha contado sobre su vida, y viceversa. De modo que ni siquiera la jerarquía entre lo real y lo imaginario está, en cada una de las dos diégesis, libre de verse capturada en un infinito juego de remisiones con la otra.

La novela, además, está saturada de citas de Borges. No las recorreremos todas; la cantidad de referencias en *Quién* es tan grande que ensayar una breve taxonomía resultará una tarea más fructífera que dar ejemplos concretos. Así, podemos referirnos a los *tipos* de referencias borgianas que hay en la novela, que coinciden con los cuatro usos que hemos definido en el epígrafe 13.1.

Como ejemplo de uso esteticista podemos referir las numerosas ocasiones en las que alguno de los personajes cita a Borges para ejemplificar algo que está contando o glosa uno de sus relatos (cf. Cañeque 1997: 92), o las citas más o menos veladas a la obra del argentino (cf. Cañeque 1997: 95) que no cumplen una función concreta en la novela. Además, existe un uso estético. En un momento dado, por ejemplo, a través del personaje de Teresa Gálvez, Cañeque expone algunas ideas acerca de las similitudes entre Borges y Pessoa (cf. Cañeque 1997: 168). Más en general, su programa metaficcional es idéntico a la concepción de lo borgiano que la propia novela propone. En cuanto al uso paródico, lo ejemplificaremos con la referencia a un episodio que López está escribiendo y en el que Gilabert aparece «disfrazado de Borges en los lavabos de un prostíbulo» (1997: 54). El procedimiento de

Tzu» (V.V.A.A. 2008: 177).

la sexualización del personaje Borges es, como venimos señalando, característico de este uso. También es reseñable la escena en la que aparece Borges de niño (cf. Cañeque 1997: 253-56) o el hecho de que en varios momentos se lo designe como «el Gran Parodiador» (cf., por ejemplo, Cañeque 1997: 39).

Pero sin duda el uso posmoderno prevalece sobre los demás, que quedan subsumidos en él. El principal motivo por el que esto sucede así en *Quién* es porque el constante juego de remisiones y atribuciones equívocas hacen que cada palabra sólo sea el eco de otra a la que nunca accedemos. Así, todos los usos se relativizan y se supeditan al posmoderno. En cierto modo *Quién* ya es un plagio de sí mismo a la vez que de un libro que Borges nunca escribió, o de todos los libros de Borges; al tiempo que se niega la posibilidad de una autoría, todo parece reenviar al Gran Parodiador. Cualquier lector de Cañeque que no se acerque a la novela con un afán crítico acabará en un laberinto textual en el que cualquier cita puede ser falsa y en el que cualquier frase puede ser una cita.

Los mejores ejemplos de lo anterior se hallan en las notas a pie de página. En la página 45, por ejemplo, leemos lo siguiente:

7. Israel Baal Shem Jr. Ha puntualizado que esta última frase hace referencia al ser de Parménides. Con memorable energía, Nils von Runeberg ha rebatido esta suposición esgrimiendo el «ser o no ser» de Shakespeare. (Cañeque 1997: 45 [nota al pie]).

Para un lector desprevenido, la nota al pie no produciría más sentido que el que le es propio. Para el lector de Borges, como bien señala Marco Kunz, Nils von Runeberg remite al protagonista de «Tres versiones de Judas» (cf. Kunz 2004: 71). Pero para quien conoce con profundidad la obra del argentino, en ese nombre hay algo que no termina de encajar. Y es que el Runeberg de «Tres versiones...» carece de ese «von» entre el nombre y el apellido: es Nils Runeberg. Así, el posible uso estético se ve mediado por un uso posmoderno en el que se da entidad real (dentro de la diégesis narrativa) a un personaje que ya era ficcional en el texto del que proviene, y se produce, de paso, un leve desajuste onomástico que impide que el lector, por más erudito que sea, pise tierra firme. En ese sentido, la complejísima red de dispositivos textuales de *Quién* es profundamente democratizadora, ya que pone al mis-

mo nivel a cualquier lector, independientemente de la formación previa con la que acceda al libro y de su inteligencia, que de poco le servirá en un laberinto que carece de salida.

Si bien habría mucho más que decir sobre la novela de Cañeque, remitimos al artículo de Kunz para más información sobre el propio libro, que aquí sólo nos ocupa por su modo de inscripción en el campo literario, y no por toda su enorme complejidad. Sí haremos algunos apuntes adicionales.

En primer lugar –y ya hemos señalado esto en nuestras lecturas de *La asesina ilustrada* y *Fragmentos de Apocalipsis*– *Quién* es un espacio textual privilegiado para comprobar cómo Borges aparece tomado en lugares del campo en los que se pretende superar lo que se percibe como una inquebrantable tradición realista de la literatura española. El apellido Daneri, unido al nombre Antonio López²²¹, apunta a esta idea que Kunz detecta y expone con lucidez:

La metaficción cumple así una función demistificadora de las técnicas del realismo: lejos de haber perdido el contacto con la realidad, como sus adversarios no se cansan de reprocharle, la metaficción actual se muestra al contrario muy preocupada por las posibilidades de falsificación y manipulación inherentes a la representación realista que, justamente por ocultar sus procedimientos y su fundamento ideológico tras el disfraz de la verosimilitud, puede crear simulacros cien por cien ficticios que un receptor inadvertido confunde fácilmente con la realidad empírica, mientras que la metaficción fomenta la duda y agudiza la mirada crítica. (Kunz 2004: 69).

El caso de Vila-Matas es prueba de que esta operación no requiere necesariamente de un uso posmoderno de los textos borgianos (recordemos que Vila-Matas juega en *La asesina* con el género fantástico clásico y que cita, sintomáticamente, los relatos de cuchilleros). Así, es más significativo que tanto Fernández Mallo –por poner un ejemplo paradigmático– como Carlos Cañeque o Gonzalo Torrente Ballester²²² reenvíen a una tradición posmoderna y lean a Borges desde ese lugar y lo *usen* para posicionarse contra la tradición realista española. Así, podemos tender un puente

221 Antonio López es un pintor catalán de la escuela hiperrealista.

222 A pesar de que hemos afirmado que el uso que termina por prevalecer en la novela es el estético, éste convive (como señalamos en el epígrafe que le hemos dedicado) con ciertos rasgos de un posmodernismo incipiente.

que abarca desde 1977 (fecha de publicación de *Fragmentos*) hasta 2011 (*El Hacedor Remake*) y cuyo punto central es *Quién*.

Las concomitancias entre *Quién* y la novela de Gonzalo Torrente Ballester son también reseñables. En primer lugar, en ambas novelas se da una horizontalización agonística de la diégesis que hace que los narradores luchen por tomar el control del relato (y en ambas, por cierto, se cita a Unamuno, además de a Borges, como –utilizando un símil policial– colaborador necesario en el crimen contra el realismo español (cf. Cañeque 1997: 253-56)). Además, si en *Fragmentos* el diarista hablaba con Lénutchka de los pormenores de su novela, en *Quién* sucede exactamente lo mismo. Uno de los dos autores en disputa, Gilabert, discute con Beatriz, la directora literaria de su editorial, sobre los detalles de la novela de la que es protagonista López, aportando una vez más claves de lectura que terminarán por decepcionar al lector que busque desentrañar la novela.

Hemos afirmado que *Quién* funciona como puente entre dos libros porque en la novela de Cañeque encontramos también rasgos propios del uso que Agustín Fernández Mallo hará de Borges. De entre esos rasgos, el más evidente es la relación entre las ficciones borgianas y la hipertecnologización digital, que no aparece en el campo español antes de *Quién*. En primer lugar, la novela está ubicada en el futuro, como demuestra, por ejemplo, una nota al pie fechada en 2018 (cf. Cañeque 1997: 34). Además, en el siguiente pasaje se observa una voluntad de innovación técnica en relación a *López y yo*, el título de la novela de Gilabert, explícitamente fiado con «Borges y yo» (cf. Kunz 2004: 65).

En este puente de interacción que se adivina entre el autor y el lector, la publicación de *López y yo* en CD ROM –fue la primera novela que apareció simultáneamente en los dos formatos–, supuso una verdadera revolución en la narrativa mundial, sobre todo al romper con aquella concepción que limitaba las novelas a la tipografía convencional. Ya en la primera versión interactiva diseñada por el propio Gilabert, se abrían más de dos mil ventanas (unas se convertían en racimos de nuevas ventanas, otras en espejos en los que el propio lector podía ver su cara) que hacían de la novela un texto que en ocasiones se leía y, en otros, se escribía. (Cañeque 1997: 48).

Sigue la nota al pie:

8. El profesor Toshiro Fukuyama, recordando tal vez la influencia nefasta de *Las desventuras del joven Werther* de Goethe, ha señalado que la versión en CD ROM de la novela causó graves crisis de identidad entre algunos jóvenes japoneses, que se desdoblaron y se perdieron en ventanas sin saber luego regresar a su «yo» real. De forma mucho más arriesgada, Fukuyama atribuye también a la lectura de la novela algunas reacciones violentas como las protagonizadas por Inoco Tuhatsi y sus seguidores, que se sacaron los ojos para recitar de memoria a Homero y a Borges en público. Estas hipótesis impulsaron al gobierno japonés a prohibir *López y yo* considerando su lectura pernicioso para la salud mental. Toshiro Fukuyama, *El síndrome Gilabert*. Tokio, 2013. (Cañeque 1997: 48-49 [nota al pie]).

Son varios los aspectos que nos interesan de los textos citados. En primer lugar, la nota al pie es muy similar a algunos de los fragmentos del *Nocilla Project* de Fernández Mallo, como comentaremos en el epígrafe correspondiente²²³. Late en la historia del profesor Fukuyama (referencia lateral a Francis Fukuyama fechada en 2013, catorce años después de la publicación de *Quién*) el deseo de trasladar la ficción al espacio de lo real, que es al mismo tiempo un trasunto del deseo de trasladar la crisis lectora producida por el encuentro con los textos de Borges a una crisis de lo literario. Así, Cañeque lleva a Borges a lo digital a través del juego de espejos que esta vez es un juego de cámaras y ventanas, de un laberinto de hipervínculos que nunca terminan de remitir unos a otros.

Hemos dejado sin comentar muchos aspectos de esta vastísima novela. Por ejemplo, sus referencias a «El milagro secreto» (cf. Kunz 2004: 74) o a «25 de agosto, 1983» (cf. Kunz 2004: 62-63). Como hemos señalado al inicio del epígrafe, *Quién* es inagotable, pero no necesitamos agotarla para elaborar nuestras conclusiones sobre ella.

Si *Quién* es un puente entre Torrente Ballester y Fernández Mallo no es sólo porque sea una novela posmoderna, sino porque es, como señala Kunz, la «metanovela total» (2004: 75). En el marco de esta tesis podemos reformular la sentencia y llamarla «metanovela borgiana total». En efecto, *Quién* trata de agotar los procedimientos posibles de trabajo con la obra de Borges sin clausurar ninguno de ellos. Es un proyecto de novela borgiana en cuyo genoma está no consolidarse, no cerrar. Como afirma Kunz, *Quién* no se puede criticar porque contiene todas sus posibles críticas en el cuerpo de texto o en las notas al pie. La novela propone una concepción de lo borgeano opuesta a la tradición española y netamente posmoderna. Pue-

223 Véase la nota al pie número 295.

de sorprender que el autor de un artefacto como *Quién* no plantee con claridad problemas más propios de 2011 que de 1999 en su intervención en *A fondo* (citada en el corpus del tercer periodo de la sección anterior), pero –como apuntábamos en el marco teórico– no es posible decir nada fuera del espacio de los posibles determinado por el estado de un campo literario concreto. Una vez más, en un campo muy consolidado es el propio campo el que habla, no el autor.

En 2020 *Quién* casi ha caído en el olvido. Por más que la presencia de Borges en la novela de Cañeque sea insoslayable, en la multitud de cuestionarios que hemos enviado apenas dos autores (Vicente Luis Mora y Eloy Fernández Porta, es decir, dos autores vinculados a la academia) se refieren a ella. Publicada en un estado de fuerzas que no estaba preparado para prodigarle la recepción que tuvo *El Hacedor Remake*, tampoco supo pasar de contrabando su sustrato borgiano como hizo *Fragmentos de Apocalipsis* en un campo en el que la ilegibilidad apenas produce valor. El hecho de que una novela así recibiera un premio tan prestigioso en la época como el Nadal es sintomático, sin embargo, del valor que lo borgiano ya producía en el campo español a finales de siglo. *Quién* es, de todos los textos que hemos analizado, el que despliega una trama más compleja de relaciones con Borges, y al mismo tiempo uno de los más desconocidos. Prefigura especialmente el *Remake* de Mallo, pero en realidad sea adelante a casi²²⁴ cualquier posible intervención sobre Borges en el campo español; es por eso que la hemos denominado metanovela borgeana total. Una de las posibles respuestas a la pregunta implícita en su título tiene que ver con la muerte del autor, que que es un concepto contra el que la novela se posiciona de forma explícita. ¿*Quién*? El lector. Esta novela, que narra también su propio fracaso (cf. Cañeque 1997: 17), se puede entender como una cifra de la imposibilidad de que en el campo español arraigara, en 1997, la lectura posmoderna de Borges que ya era común en el ámbito internacional.

224 El único uso que no hemos hallado en *Quién* es el político.

13.3.16 1998. «EL DERBY DE LOS PENÚLTIMOS», DE FERNANDO IWASAKI.

«El derby de los penúltimos», un breve relato contenido en la colección titulada *Un milagro informal*²²⁵, constituye en este estudio un caso muy similar al de *Las máscaras del héroe*. Rosa Pellicer también se ocupa de este cuento y hace notar una particularidad del relato de Iwasaki²²⁶: es «[u]no de los pocos textos que presentan a Borges en la madurez» (Pellicer 2009: 132). En efecto, en los textos que hemos tratado hasta ahora nos hemos encontrado con un Borges ya joven (*Las máscaras del héroe*) ya anciano (*Desvelamiento de B., Quién*²²⁷), pero nunca con un Borges maduro como el que Iwasaki caracteriza en 1944, año de publicación de *Ficciones*.

«El derby de los penúltimos» se divide en tres partes, de entre las que aquí nos centraremos en la tercera, aquella en la que aparece Borges como personaje²²⁸. La primera consiste en una escena limeña en un fumadero y después en un burdel. La segunda, en la búsqueda (protagonizada por Froilán Miranda) de Félix del Valle por un Madrid de posguerra con el objeto de encontrarlo antes que la policía franquista. Miranda da con él gracias a las indicaciones de Cansinos Assens y, mientras cruzan la madrugada hacia la estación de Atocha, ocurre una escena que después se pondrá en relación con el episodio borgiano: unos mendigos se aproximan a los fugitivos y uno les espeta: «“Félix, amigo, ¿y lo calentito que comeríamos aquí en Madrid si le entregásemos a los de Falange?”» (Iwasaki 2003: 74). Segundos después, la pareja compuesta por del Valle y Miranda se ve rodeada por varios «de esos miserables» (2003: 74) que los acorralan al grito de «¡rojos!». Miranda se lanza a por el cabecilla del grupo pero, como él mismo cuenta, «Valle me contuvo y para mi es-

225 A pesar de que el libro del que citamos fue publicado en 2003, con «El derby de los penúltimos» «Iwasaki ganó el Premio Copé 1998» (Noguerol 2009: 42), por lo que lo fechamos en ese año.

226 es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Iwasaki.

227 A pesar de que en *Quién* cuando Borges aparece es –por motivos cronológicos– un anciano, en la novela también se nos muestra un Borges niño (cf. 1997: 253-54) que los dos autores en liza encuentran en una escena fantástica en la que se transmutan en Don Quijote y Sancho y después en Dante y Virgilio.

228 Rosa Pellicer ha analizado brevemente el relato en el marco de su artículo «Vida y obra del otro Borges» (cf. Pellicer 2009: 132-33).

tupor empezó a largar contra la República, los rusos, las chekas y los comunistas que sólo querían pisotear nuestra civilización occidental y cristiana» (2003: 75). A Miranda el episodio le resulta «de una intolerable cobardía» (2003: 75) y se lo hace saber más tarde a Valle, quien le dice que no debe esperar nada de él.

Si el primer episodio ocurría en 1916 y el segundo en 1939, el tercero está fechado en Buenos Aires en 1944. Miranda, que ya no puede trabajar para el consulado peruano, viaja a la capital argentina y acuerda reunirse con Valle, quien lo cita en «un colmado andaluz» (Iwasaki 2003: 77) donde se baila y se canta flamenco. Allí se encontrarán con los «amigos y mentores argentinos» de Valle, «romeros del Ultra que fueron hasta el viaducto madrileño en busca de la palabra del maestro» (2003: 77).

De nuevo, como sucedía en la novela de de Prada, nos encontramos ante la condición lateral de Borges frente al movimiento ultraísta. A pesar de que Iwasaki utiliza el plural, lo cierto es que de los cuatro amigos de Valle (Bioy Casares, Borges, Silvina y Victoria Ocampo) sólo Borges vivió los años del ultra en Madrid. Debemos entender, entonces, pasajes como el siguiente como especialmente referidos a él:

Estos ultraístas argentinos, sin embargo, tenían muy poco en común con los sucios mendrugos del cenáculo trashumante de Cansinos. Me parecieron –más bien– personas exquisitas y refinadas que no terminaban de sentirse a gusto en ese ambiente corralero y ordinario que les infligía un rancho de grasientas pitanzas, y menos todavía con la excesiva familiaridad que les propinaba Valle, quien me los presentó como la Vicky, la Chivi, el Fito y Cocolucho. (Iwasaki 2003: 77).

De nuevo, el *décalage* transatlántico se tematiza mediante el leve malentendido humorístico (en este caso, a través de los motes con que son presentados los argentinos) y, aunque en este caso la identidad divergente es antes andaluza que madrileña, el componente de clase sigue intacto. La imposibilidad de la comunicación se hace explícita en un momento en el que Borges, al escuchar cante flamenco, le pregunta a Miranda: «¿Qué canta ese hombre que no le entiendo?» (2003: 79).

En cuanto a la figura de Borges (Cocolucho en el relato) que se nos presenta, sorprende que, a pesar de que la acción transcurra más de veinte años después

que la de *Las máscaras*, la imagen sea similar. Donde de Prada nos hablaba de unos ojos «de porcelana viscosa» y de unos «labios flácidos» (de Prada 2001: 220 y 218 respectivamente), el Borges de Iwasaki es «un tipo sonriente y empollón, de una blancura enfermiza como la leche vomitada» (Iwasaki 2003: 78) y de «carnes temblorosas como flanes» (Iwasaki 2003: 79). En ambos casos damos con descripciones de un Borges apartado de la corporalidad o de lo que podrían considerarse síntomas de buena salud física.

En cuanto a la descripción que se hace del Borges conversador, encaja con versión estereotipada del argentino. Llama la atención la mención concreta al eclecticismo del Borges lector.

Cocolucho resultó un conversador de lo más entretenido, aunque caótico en la enumeración de sus preferencias literarias: le gustaban los clásicos ingleses, las novelas policiales, *Las mil y una noches* y la poesía gauchesca. (Iwasaki 2003: 78).

Aún existe otra similitud entre «El derby de los penúltimos» y «Las máscaras del héroe». Del mismo modo en que de Prada creaba un sustrato ficcional para «Hombre de la esquina rosada», Iwasaki propone otro para «El Sur». En este caso la operación tiene un peso específico mucho mayor dentro del texto. En un momento dado, la distancia cultural a la que ya nos hemos referido deriva en un incidente violento, ya que Victoria y Silvina se dedican a charlar durante toda la actuación del cantaor (lo que en el contexto flamenco resulta intolerable). Valle, entendido de cante, trata de mediar, pero un gitano lo busca:

–¿Usted no es Félix del Valle, el payo que va de entendío? –gritó el gitano con rechino–. ¡Y una mierda!

Interrogué a Valle con la mirada. Recordé los bochornosos episodios de la calle Malambito y de la Plaza Mayor, y nunca como entonces le demandé otra huida, otro gesto de vileza. ¿Qué piensa un hombre que entrevé su muerte, que de golpe descubre cómo puede morir? El pánico anegaba los ojos de Valle, pero aún así alcanzó a rasgar la atmósfera silente con una hebra de voz: «Ha dicho mi nombre, Froilán. La cosa es conmigo, y si no acepto mañana lo sabrá todo el mundo. Tantas veces he salido corriendo que ya no tengo adónde ir. Esta es una carrera de dos y sólo tengo que llegar penúltimo». En ese momento los acontecimientos se precipitaron. (Iwasaki 2003: 80-81).

Como en «El Sur», el nombre propio aquí funciona como sello que impide la huida:

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando. (Borges 1998: 528).

Como en el relato de Borges, además, es un anciano el que arroja «a los pies de Valle un puñal que brilló como un pitón de plata o como un relámpago negro» (Iwasaki 2003: 80). En el relato de Borges no sabemos cómo termina la lucha; en esta ocasión, sin embargo, Valle sale victorioso. Tras la trifulca Miranda acompaña a Cocolucho (quien –como ocurría en *Las máscaras del héroe*– se siente descompuesto ante la escena de violencia) a su casa; durante el trayecto mantienen la siguiente conversación.

Caminamos en silencio bajo los neones desmayados de Mitre, y ya cerca de la plaza de San Martín Cocolucho empezó a deplorar su cobardía, sus quimeras heroicas, su aprensión al peligro. Apretándome el brazo me confesó que lo habría dado todo por haberse batido esa noche en el tablado. Y ni siquiera para vencer como Félix del Valle, sino para perder como aquel gitano abierto en canal, que seguro en ese instante agonizaba consumido por fiebres y hemorragias. Hubiera querido consolarle revelándole que Valle en realidad no era un valiente, pero en sus delirios Cocolucho había convertido esa chusca trifulca en un desafío épico junto a los muros de Troya, en una batalla vikinga en las costas de Irlanda y en el duelo infinito de dos navajas embrujadas. ¿Quién era yo para abolir sus ensoñaciones?

Ante un relamido edificio de la calle Maipú, Cocolucho me aseguró que «la gesta de Valle nunca consentirá el olvido». (Iwasaki 2003: 81).

El episodio funciona como sustrato explícito para «El Sur», relato que Borges escribiría nueve años después de los episodios narrados por Iwasaki, en 1953 (cf. Phillips 1963: 140 [nota al pie]). El culto al coraje llega a hacerse explícito: a Borges no le importaría tanto ganar, como ha hecho Valle, sino luchar. La idea es idéntica a la del samurái bolañesco al que ya nos referimos en el epígrafe 12.3.9, y remite necesariamente al controvertido acto supremo del valor borgiano, que ya hemos analizado por extenso junto a la entrega de una distinción por parte de Pinochet en el epígrafe 12.3.8. Sin embargo, por más que Iwasaki abunde en el *topos* que enhebra vida y obra en Borges para constituir una ética de la valentía como valor autónomo, existe en este caso también cierta vuelta de tuerca irónica, ya que Valle no habría sido un valiente si su acto no se leyera a través de las mitologías nórdica, griega y gauchesca, es decir: de los ojos de Borges. De nuevo, el uso paródico aparece rela-

cionado con la doble mirada, heroica y ridícula según el lector se ubique del lado de Borges o de los españoles.

«El derby de los penúltimos» cierra con una escena ambigua y levemente patética en la que Borges ejecuta un tenue gesto de valentía y a la vez cumple con el ritual del nombre de la escena de la pelea y de «El Sur»:

–Buenas noches, Cocolucho.

–Si no le importa, Jorge Luis –y se fue visteando al aire, como si tuviera un cuchillo.

13.3.17 1998. *EL CRITERIO DE LAS MOSCAS*, DE LUIS MANUEL RUIZ.

El criterio de las moscas, de Luis Manuel Ruiz²²⁹ es una breve novela que ganó el Primer Premio de Novela Corta de la Universidad de Sevilla y fue publicada por Alfabeta en 1998. A pesar de que ha sido desatendida por la crítica de forma casi unánime, podemos retomar el resumen de su trama que encontramos en una breve entrevista con su autor en *El País Andalucía*:

El criterio de las moscas [sic.] es una novela de intriga cuya acción se desarrolla entre Sevilla y París. Su protagonista, Matías Belaval, catedrático y especialista en Filosofía del Renacimiento, sufre un accidente de tráfico que le produce amnesia. Incapaz de reconocer a su mujer y asediado por hombres que le amenazan, se dedica a reconstruir su pasado, ayudado por una antigua alumna, una secta ocultista y los consejos de las moscas, cuyo idioma ha aprendido a descifrar. (M. J. Carrasco 1998).

La novela, que oscila entre el uso estético y el posmoderno, va dejando caer a lo largo de toda su extensión referencias más o menos veladas a Borges y a su obra. Liga, como *Beltenebros* o *La asesina ilustrada*, a Borges con el género policial, privilegiando una lectura cercana a la del lector detective pigliano (cf. Piglia 1986: 15) que, en el campo español, es propia del uso posmoderno.

La novela comienza, significativamente, refiriendo en su primera página un texto de Borges que nos declaramos incapaces de ubicar:

229 es.wikipedia.org/wiki/Luis_Manuel_Ruiz.

Recordó aquella aporía china que Borges cita, en que tres ciegos son llamados a definir un caballo; el primero, que sólo ha palpado la cola, lo describe delgado y sedoso; el segundo, que sólo ha conocido el vientre, lo imagina avacado y oval; el tercero, que ha explorado el cráneo, se figura una hermosa criatura de ollares calientes. Así, razonó, se cumple nuestro conocimiento del mundo, mediante el tacto indirecto de sus lindes, mediante la visión tangencial y defectuosa de las fronteras y los arrabales, sin que podamos vislumbrar el producto total de su geometría, la extensión de su cuerpo. (1998: 12).

Estamos, por lo tanto, ante uno de los siguientes casos: una cita remota de Borges cuyo origen desconocemos; una atribución errónea o un desliz deliberado. Lo que aquí nos interesa es que en cualquiera de los tres casos se produce el mismo efecto: una anécdota que en el campo ya se reconoce como borgiana, que –más allá de lo correcto o erróneo de su atribución– tiene los ingredientes indefinidos que propician eso que hemos llamado el efecto Borges.

Como sea, la cita anterior ya apunta a que en *El criterio de las moscas* Borges funciona como cifra de la imposibilidad de comprender el mundo y de aprehender la propia identidad. Son varios los pasajes que permiten esa asociación. En un episodio febril, el protagonista recuerda o cree recordar un encuentro con Borges en «la facultad».

[...] el miedo sin contornos a ser una ficción, a no estar realmente vivo, a suponer, como en un cuento de Borges, el pálido simulacro de un hombre que otro hombre fabrica desde el aburrimiento o la pereza. Borges. El semblante decrepito del maestro se le hizo perfectamente presente, nítido, su carne destruida y ciega arrastrando pasos por los pasillos de la facultad. Él, Matías Belaval, había conversado con Borges. (Ruiz 1998: 21).

Unas páginas más adelante se ahonda en la referencia a «Las ruinas circulares».

Belaval sintió otra vez, con toda virulencia, aquella bolsa de azufre en el vientre, la certeza borrosa de que no existía, de que habían estado soñándolo hasta un punto en que un golpe de clarividencia lo había arrojado al precipicio. (1998: 39).

Borges aparece ligado a la angustia derivada de la incapacidad de conformar una imagen coherente del mundo y de la propia identidad.

Piezas desmanteladas de una arquitectura que había que volver a alzar hasta conseguir una forma reconocible, galerías de un laberinto cubierto de espejos y más es-

pejos que se bifurcaba con *perversidad*, ofreciendo caminos ciegos, vías sin retorno, opciones sólo aparentes. *Como en una ficción de Borges*. Había, debía haber una posición en la inteligencia desde la cual los pedazos del enigma colindasen perfectamente hasta componer una silueta inteligible; el caso es solo una ilusión, el caos no es caos para las moscas. (Ruiz 1998: 57 [las cursivas son nuestras]).

Los espejos, entonces, funcionan como símbolo de la escisión de la identidad (cf. 1998: 152). Por otra parte las moscas, por más que en este pasaje de la novela representen una suerte de salvavidas contra lo caótico, tampoco escapan a la degradación, ya que la sentencia «el caos no es caos para las moscas» implica otra, que se hará explícita al final de la novela, según la que el orden tampoco existe en el mundo de los insectos (cf. 1998: 155).

Las moscas son, como el título sugiere, un elemento fundamental en la novela. Símbolo común de la decadencia del cuerpo, en este texto además aparecen como una entidad puramente animal, una mente colmena capaz de relacionarse con el mundo sin ordenarlo. Así, al ligar a Borges con ellas, Ruiz señala el carácter perverso que ya se apunta en el subrayado que hemos hecho de cita anterior y que coincide con lo que observábamos en el análisis de *Fragmentos de Apocalipsis*.

El criterio de las moscas propone una lectura muy concreta de Borges, análoga a la del *Magister ludi* que estudiábamos en 12.2.9 pero que además le agrega la *perversidad* que Ruiz hace explícita; en este caso estaríamos ante una figura de Borges como maestro del agotamiento, como centro de la literatura después del que ya no se puede pensar, que además está tematizado en la imposibilidad de descifrar el mundo. En ese sentido es revelador un pasaje en el que Ruiz hace una revisión de la historia que despierta ecos borgianos y donde el hilo conductor son las moscas.

[...] entretenido en dialogar con ellas, en discutir minucias sobre la historia pretérita y porvenir del mundo, sobre la mosca coja que velaba la almohada de Alejandro de Macedonia y que le acompañó a Persia y que se posó sobre su cabeza el mismo día que lo coronaron dios en el borde del Nilo; hablaban de la mosca dócil y laboriosa que era la única compañía de Kierkegaard y que él miraba a la luz fluctuante de una bujía en las tardes angustiosas en que no estaba seguro de saber interpretar las Escrituras; de la mosca traviesa que rebozaba el vientre sobre el tintero de Shakespeare [...]; de la mosca asesina que ofuscó la visión de T. E. Lawrence [...]; de la mosca que visitaba el anillo cardenalicio de César Borgia; [...]. (Ruiz 1998: 93-94).

La enumeración continúa. En el pasaje, levemente paródico, late con fuerza la posdata de «El Aleph». Más significativo resulta el trasunto que Ruiz propone del propio Aleph; un artefacto hecho de moscas que Vicente Luis Mora ha señalado en su artículo sobre los «alephs» en la literatura española (cf. Mora 2010: 273). Se trata en este caso de un Aleph también perverso, que pone a quien lo ve ante un abismo insondable de puntos negros; ante, de hecho, «muchos abismos simultáneos».

Pero después de que Woody Allen la hubiera mantenido concentrada en la pantalla del televisor hasta las tres de la mañana, Laura decidió, somnolienta, aplicarse un café; y mientras vertía el polvo negro en la cafetera, lo vio. Sostuvo aquella cosa inexplicable en la mano, aquel muñón de metal facetado, aquel jeroglífico incontrovertible que la situó en muchos abismos simultáneos, como cuando una comprende una mentira. Ahora Belaval podía, untando con el pulgar la pareja de labios calientes de ella, comenzar a desvelarle la gramática de las moscas, ese infinitesimal lenguaje que contenía, como una carta sin abrir, todo un futuro. (Ruiz 1998: 67-68).

El criterio de las moscas oscila entre los usos estético y posmoderno. Por una parte hace una lectura concreta de Borges; por otra, dicha lectura, que ya hemos señalado, coincide con la interpretación de Borges como un autor posmoderno que detallábamos en el epígrafe 12.4.1. Sin embargo, la novela no se incardina en una estética borgiana, sino que lo utiliza como punto de partida para pensar el mundo en términos filosóficos. Es por eso que la incluimos en el uso posmoderno; a pesar de que no aparezca en la novela el tema central de dicho uso (la indistinción entre el original y la copia²³⁰) todos los demás rasgos apuntan a una interpretación –vale decir: una reescritura– posmoderna de Borges.

13.3.18 1999. CARLOTA FAINBERG, DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA.

De la amplia red de referencias que vinculan la obra de Borges con la de Muñoz Molina²³¹ y que detallábamos en el epígrafe 13.3.8, hemos escogido *Beltenebros* y *Car-*

230 Si consideramos que la cita que señalábamos al principio de este epígrafe (sobre los tres sabios chinos) y otras dos referencias a la obra del argentino que no hemos sido capaces de ubicar (cf. Ruiz 1998: 12 y 64-65) son falsas atribuciones deliberadas, sin embargo, sí estaríamos ante una problematización de la diferencia entre las categorías de original y copia.

231 es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Muñoz_Molina.

lota Fainberg porque expresan a la perfección los cambios invisibles que se produjeron en el encuentro tectónico entre Borges y el campo español durante los diez años que mediaron entre la publicación de ambas novelas, es decir, entre 1989 y 1999.

Carlota Fainberg narra la historia de Claudio, un profesor español de literatura que trabaja en el imaginario Humbert College de Pensilvania²³² y que viaja a un congreso en Buenos Aires con la esperanza de conseguir la titularidad en su departamento. Una vez allí, sin embargo, se encontrará con que su charla ha sido mal programada y que no participará en la sesión plenaria, sino en «un aula marginal y [...] una hora imposible» (Muñoz Molina 1999: 138). El día de la charla descubre que entre los pocos asistentes está «Ann Gadea Simpson Mariátegui, de Palo Alto, California, que exhibe los apellidos de sus exmaridos como si fueran los trofeos de un guerrero jíbaro, y a la que llaman, no sin razón, la Terminator del New Lesbian Criticism» (1999: 135). Tras escuchar la ponencia de Claudio (que versa sobre «Blind Pew», el soneto de Borges) lo somete a una durísima crítica que reproduciremos más adelante. A su vuelta a Estados Unidos, Claudio descubre que su ansiada plaza le ha sido concedida precisamente a Simpson Mariátegui.

Junto a esa historia convive otra, que es la que da título al libro. La primera mitad de la novela transcurre, de hecho, en el aeropuerto de Pittsburgh, donde Claudio espera al avión que lo llevará a Buenos Aires, cuyo despegue ha sido aplazado debido a una ventisca. En la terminal se encuentra con otro español, Marcelo Abengoa, un empresario de éxito que le cuenta que él nunca volverá a Buenos Aires porque así se lo prometió a su mujer. Ésa es la segunda historia, la del encuentro de Abengoa con Carlota Fainberg durante un viaje pretérito a Buenos Aires en el que el empresario se alojó en el hotel Town Hall. A pesar de que Abengoa la adorna con profusión de detalles, la relación de los hechos se reduce a una serie de encuentros sexuales que se nos narran bajo la forma de una sucesión de entregas por parte de ella. Comienza durante su primer día en el hotel. Marcelo encuentra en el pasillo «A una tía de caerse de espaldas [...]. A la mujer más guapa que he visto en mi vida» (Muñoz Molina 1999: 57). Un apagón le impide acercarse a ella, pero en los

232 Lola Pons Rodríguez señala que el nombre «es testimonio de la confesa admiración por Nabokov de Antonio Muñoz» (2002: 279).

días que sigan los dos volverán a cruzarse algunas veces. La historia se mezcla con la de los remordimientos que siente Abengoa ante la idea de engañar a su esposa, Mari Luz, que está por llegar a Buenos Aires, pero finalmente la mujer acaba por invitarlo a su habitación y se acuestan. Unos días después la escena se repite y él le dice a ella –que ya le ha confesado su nombre: Carlota Fainberg– que está casado y que su relación no puede ir a más. Carlota lo desprecia. Ese mismo día Marcelo va a buscar a su mujer al aeropuerto de Ezeiza. Mari Luz acabará por descubrir la infidelidad y el periplo porteño terminará así. Después de eso Marcelo buscará a Carlota en multitud de ciudades e incluso creerá verla varias veces, pero siempre se tratará de un error.

Por último, existe una tercera trama en la que las dos se unen. Tras su desengaño en el congreso académico de Buenos Aires, y antes de volver a Estados Unidos, Claudio decide visitar el hotel Town Hall del que le había habado Abengoa. Se encuentra con que lo están desarmando, con que se ha vendido. Nada más entrar ve a una mujer cuyo aspecto coincide con la descripción de Carlota Fainberg, pero al acercarse un camarero lo reconviene, y al volver a girar la cabeza ella ya no está. En una charla con el camarero y con la encargada de la limpieza del hotel, Claudio se entera de que la historia que Marcelo le había contado contiene varias imprecisiones que no se pueden atribuir con certeza a una mentira deliberada. Los tiempos, las fechas que Abengoa le dio, no cuadran, lo que extraña sobremanera a Claudio, que además descubre que Carlota era una actriz a la que su marido, el dueño del hotel, llevó a vivir a la suite nupcial. En la versión de la limpiadora, Carlota se sentía atrapada en el Town Hall y era infiel a su marido con muchos de los visitantes; el marido lo habría descubierto y la habría asesinado trucando el ascensor. Finalmente, Claudio le pregunta a la «criada» si ella también ve aún a Carlota y ella le responde: «tiene que marcharse enseguida. Usted es muy joven para pensar tanto en los muertos» (Muñoz Molina 1999: 159).

La novela de Muñoz Molina ha sido leída desde una gran cantidad de perspectivas. Desde quienes la han trabajado desde los estudios de la memoria (cf. 2005) o quienes la han leído como una crítica a la corrección política estadounidense (cf. Gracia 2000: 143) hasta quienes incluso han elaborado trabajos de corte lingüístico sobre el modo en que Muñoz Molina utiliza los anglicismos en *Carlota Fai-*

nberg (cf. Pons Rodríguez 2002). Aquí proponemos una lectura transversal a todas ellas y centrada en el uso que se hace de Borges en la novela. Para establecer esta lectura es crucial comenzar por señalar que existe en Claudio una evolución hacia el tipo humano de Marcelo. Curiosamente, un buen modo de subrayar esta evolución es atender al tipo de bebidas y comidas que escogen ambos. En su primer encuentro en el aeropuerto, por ejemplo, Claudio toma una «Diet Pepsi» tras otra y Abengoa le dice lo siguiente:

–[...]. Hay que ver, lo que daría yo ahora mismo por una buena caña de Mahou, con mucha espuma, en la cervecería Santa Bárbara de Madrid, por ejemplo, con unas almendras fritas bien saladas, con un plato de berberechos... Eso, y una tía, las dos cosas mejores de la vida, el paraíso terrenal. (Muñoz Molina 1999: 31).

Marcelo, como se desprende de la cita anterior, cumple a la perfección con todos los estereotipos asociados tradicionalmente con el hombre español: maleducado, directo, poco preocupado de lo que piensen de él, machista, racista y nacionalista. El narrador llega a identificarlo con ese estereotipo de lo español de forma explícita:

Abengoa tenía la intrigante virtud de despertarme recuerdos impresentables: esta vez, con su horrible refrán, me acordé de esos stickers que se llevaban antes en las ventanillas traseras de los coches españoles, con slogans tan esclarecidos como «Zoi ezpañó, cazí ná», «Suegra a bordo», o «No me toque el pito, que me irrita», letreros que a veces se repetían en ciertos platillos de cerámica colgados sobre las chimeneas, o sobre las barras de los bares: «La mujer española, cocina y escayola», «Hoy no se fía, mañana sí». (Muñoz Molina 1999: 119-20).

Frente a este tipo humano Claudio, que se enorgullece de haberse asimilado a la cultura anglosajona, en un primer momento siente aprensión y rechazo a partes iguales. Podemos ejemplificar esto con un pasaje que, además, muestra el peculiar uso que el protagonista de *Carlota Fainberg* hace de la lengua inglesa durante toda la novela²³³:

233 Para un estudio detallado del uso y las funciones que cumplen los anglicismos en la novela, véase «Retratos lingüísticos y noticias idiomáticas en *Carlota Fainberg* (1999), de Antonio Muñoz Molina» (cf. Pons Rodríguez 2002).

Abengoa era un yacimiento inagotable de sexismos verbales, un arcaico depósito sedimentario del idioma español (y de las implícitas ideologías patriarcales de dominación) con el que yo me había topado por azar en el aeropuerto de Pittsburgh, aislado no se sabía para cuánto tiempo por uno de los blizzards más tremendos del siglo, según repetían con victorioso entusiasmo los weather men (y women) de la televisión. Me veía a mí mismo como enfrentado a un case study, como un antropólogo que encuentra de repente a uno de los últimos miembros de una tribu al filo de la extinción. ¿Cuántos años habían pasado desde la última vez que yo oí hablar de (quote) «una tía de caerse de espaldas» (unquote)? ¿Diría también Abengoa que aquella mujer a la que vio en el pasillo del Town Hall estaba como un camión o como un tren, o que (comillas, por favor) «tenía un polvazo»? (Muñoz Molina 1999: 59).

En el transcurso de la novela, sin embargo, el desprecio comienza a tornarse una forma de envidia hacia el arrojo de Abengoa e incluso hacia su forma de narrar. Así, una vez en Buenos Aires, Claudio olvidará su dieta y su formación anglosajona y se dará un atracón de carne roja y alcohol²³⁴ que lo hará dormir hasta tarde y perderse la conferencia de Simpson Mariátegui (cf. Muñoz Molina 1999: 135-36). Como apuntábamos unas líneas atrás, la alimentación del protagonista funciona en la novela como cifra de su transformación en Abengoa. Así, al final de la novela la metamorfosis se hace explícita en la propia duda de Claudio:

Iba a pedir una Diet Pepsi, pero tuve uno de esos arrebatos raros que me daban en Buenos Aires y ordené un double scotch, yo que apenas bebo, y además lo pedí straight, sin agua ni hielo. En los Estados Unidos me he acostumbrado a pagar la bebida en cuanto me la sirven. Pero este camarero no aceptó el billete que yo le ofrecía. Ni que decir tiene que la ración de whisky era mucho más generosa que en América, donde se lo vierten a uno sobre el hielo del vaso con la misma mezquinidad que si fuera un raro producto farmacéutico. (Muñoz Molina 1999: 147).

La denominación de los Estados Unidos como «América», hecha desde Buenos Aires, viene a subrayar la separación radical entre el mundo anglosajón y el hispano. Las mutaciones del protagonista, entonces, se consuman en el momento en que cree ver a Carlota Fainberg, es decir, cuando está más cerca del pasado mitológico y masculino, pretendidamente inocente, sencillo y heroico de la narración de Abengoa. Esa transformación aparece, además, ligada con fuerza a la figura de Borges, y radicalmente opuesta al posmodernismo y a la institución académica.

234 Para un análisis de la relación entre el consumo de carne roja y masculinidad en el imaginario occidental véase (entre muchos otros estudios) «Meat, morals, and masculinity» (cf. Ruby y Heine 2011).

No es baladí que el soneto elegido por Claudio para su conferencia en Buenos Aires sea, precisamente, «Blind Pew». La intertextualidad con *La isla del tesoro* es constante en toda la novela, y el tesoro perdido se tematiza como un pasado inalcanzable y heroico, una suerte de reivindicación de todo lo que está sujeto a la crítica posmoderna que encarna Simpson Mariátegui. El hecho de que Muñoz Molina escoja elaborar este tema no a través de Stevenson sino, precisamente, de Borges, se puede entender como una reivindicación de una lectura pretendidamente inocente de la obra de éste frente a los supuestos excesos hermenéuticos en que habría incurrido la Academia, especialmente la estadounidense. Así, la elección por parte de Muñoz Molina de un poema de Borges, es decir de una pieza que no pertenece a la selección canónica que tradicionalmente se hace de la obra del argentino, funciona también como cifra del tesoro encontrado en aquella parte del corpus textual que la Academia aún no ha «contaminado».

Es posible aportar numerosas pruebas para esta hipótesis. No trataremos, sin embargo, de agotar el libro, sino de escoger aquellas que consideramos más representativas. Nos referiremos en primer lugar al modo insólito en el que Abengoa se presenta a sí mismo durante los primeros compases de la conversación con Claudio: «Yo soy el *buscador de los tesoros escondidos*, como si dijéramos» (Muñoz Molina 1999: 33 [las cursivas son nuestras]). Esta identificación de Abengoa con *La isla del tesoro* (que no está justificada por el resto del pasaje) se vincula, además, a Buenos Aires unas páginas antes: «Pero da igual que yo no vuelva a Buenos Aires, es como si hubiera un tesoro esperándome siempre» (Muñoz Molina 1999: 26), dice Marcelo. La añoranza del pasado se identifica, mediante la figura de Carlota Fainberg, con el triunfo de la masculinidad que Abengoa representa:

[...] no un tesoro conjetural o soñado, sino algo que habían visto sus ojos y disfrutado sus manos, una mujer que no se parecía a ninguna de las que había conocido hasta entonces y a la que no podría parecerse ninguna de las que encontrara después, aunque perteneciesen con más o menos vaguedad a ese modelo tan querido, el que de vez en cuando lo inquietaba en los aeropuertos y en las terrazas de los cafés o en las tiendas de lujo de las ciudades extranjeras. (1999: 91-92).

La identificación «tesoro – masculinidad – Buenos Aires – Carlota – pasado glorioso» se enlaza a su vez con el consumo excesivo de carne sanguinolenta cuando Claudio describe un asado usando como metáfora unas piedras preciosas:

Tras el cristal del escaparate se veía una parrilla sobre un fuego de carbones que relucían como las gemas de un tesoro, y encima de ella se tostaban trozos rojos y brillantes de carne, cuartos enteros de animal, como en un banquete homérico. (1999: 132).

El imaginario masculino de Claudio remite necesariamente a un pasado colonial español que identifica América, el «Nuevo Mundo» con un tesoro latente que debe ser descubierto. Este imaginario se hace explícito en los primeros compases de la novela, cuando Claudio reflexiona, a tenor de una palabras de Abengoa, sobre la injusticia histórica que para él supone la leyenda negra española (cf. 1999: 30-31). La trama de elementos, por lo tanto, queda bien trenzada, pero aún podemos reforzar la presencia de Borges en ella mediante la identificación que Claudio hace de su obra y su figura con Buenos Aires:

Nada se aleja más rápido en el recuerdo que los primeros episodios de un viaje. Llegué a Buenos Aires y el tiempo eterno de mi espera en el aeropuerto de Pittsburgh se disolvió en nada, y los rigores del blizzard y del invierno en Pensilvania se me olvidaron como el sueño de una mala noche cuando me vi caminando por aquellos lugares cuyos nombres bastaban para volvérmelos memorables, porque si no los había visto nunca hasta entonces me eran familiares y queridos a través de los relatos y de la biografía de Borges: vi la plaza Constitución, y enseguida me acordé de la muerte de Beatriz Viterbo con la misma pesadumbre que si esa mujer hubiera existido, como si se me hubiera muerto a mí y no a otro hombre, el Borges homodiegético de ese relato incomparable, *El Aleph*. Al encontrar la calle México me estremeció pensar que ese anciano ciego iría muchas veces por ella camino de la Biblioteca Nacional, donde vivía rodeado de libros que ya no le era posible leer. Por esa ciudad había deambulado Borges envuelto en sombras amarillas: no me parecía posible que llevara muerto ya ocho años, que yo no pudiera encontrármelo al doblar una esquina, rozando las paredes con una mano temblorosa, despeinado y muy viejo, con aquellos ojos tan raros y fijos que tenía, imaginando relatos o versos o acordándose de las mujeres que nunca llegaban a quererlo. (1999: 125-26).

No nos detendremos en la serie de imágenes de Borges que ya hemos desgranado en otras páginas; resulta evidente que en este caso nos encontramos ante la del ciego célebre, célibe e irreal que señalaba Premat y que hemos encontrado en otros textos analizados. Nos interesa, sin embargo, el modo en que opera la

memoria en el pasaje. Si en los primeros compases la imagen de Estados Unidos se disuelve y se intercambia por la de un Buenos Aires que inmediatamente se relaciona con Borges, la mención a la ausencia del escritor es sintomática de la imposibilidad de recuperar ese pasado estereotipado, el tesoro que más adelante se encarnará en el encuentro con el fantasma de Carlota.

Si hasta ahora hemos venido descifrando qué simboliza Borges en *Carlota Fainberg* podemos referirnos, para terminar, a la otra cara de la moneda, representada por la crítica del New Lesbian Criticism. Muñoz Molina efectúa una ridiculización constante del personaje que terminará por hacerse con el puesto universitario la que Claudio aspiraba. Además, Simpson Mariátegui representa una deformación esperpéntica de la vertiente posmoderna de la crítica borgiana; no en vano su conferencia se titula «*From Aleph to Anus: Faces (and feces) in Borges. An attempt at Postcolonial Anal/ysis*» (Muñoz Molina 1999: 136)²³⁵. No abundaremos en la parodia que Muñoz Molina hace de Simpson Mariátegui mediante la exageración de ciertos tics de lo que fue una moda crítica en la academia estadounidense en los años 90, ya que son constantes en *Carlota Fainberg*. Sí nos parece interesante referir el único momento en que los dos mundos, el de Claudio y el de Mariátegui, chocan. El episodio ocurre tras la lectura de la conferencia de Claudio:

Alzó la mano, se puso en pie, mordiendo la punta de un bolígrafo, punta que luego volvió hacia mí en un gesto no muy distinto del de apuntar una pistola. Me aplastó. Me humilló. Me sumió en el ridículo. Me negó el derecho a hablar de Borges, dada mi condición de no latinoamericano. Me acusó de alimentar la leyenda de Borges, ese escritor elitista y europeo que dio la espalda a las genuinas culturas indígenas latinoamericanas. Me recordó, citándose con desenvoltura a sí misma, su celebrada ecuación $\text{Europe}=\text{Eu}/\text{rape}$. [...]. Ya en jarras, Simpson Mariátegui se preguntó hasta cuándo iba a ser tolerada la fascinación europea, heterosexual y masculina por los mitos del expolio colonial, pues no otra cosa, según ella, era *La isla del tesoro*, uno de cuyos personajes, el mendigo ciego que se llama Pew, protagoniza el poema de Borges que yo había intentado analizar, y que tantas veces me he repetido a mí mismo de memoria, sin que deje nunca de emocionarme de una manera honda y misteriosa, de hacerme una compañía siempre leal incluso en los episodios más mezquinos de la soledad o el infortunio: [...]. (1999: 139-40).

235 El título del artículo de Gadea Mariátegui tal vez haga referencia (aunque no necesariamente) a «The “Fecal Dialectic”: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges», publicado por Daniel Balderston en 1995.

En un primer momento podríamos defender que existe en *Carlota Fainberg* un uso posmoderno de Borges, pero habríamos de apostillar que lo sería precisamente por oposición, es decir un uso antiposmoderno, híperconsciente de la problematización que entraña la lectura posmoderna de Borges y dispuesto a participar en la disputa por ese problema. Sin embargo, consideramos que esa operación entraña precisamente un uso estético; con ella, Muñoz Molina se reivindica en la posición lectora del Borges de «Blind Pew», del Borges que él mismo dibuja en *Carlota Fainberg*, es decir: construye su lugar en lo literario sirviéndose de Borges. Este uso estético es, sin embargo, radicalmente diferente al que encontrábamos en *Beltenebros*; en los diez años que median entre las dos novelas Muñoz Molina hace un viaje de ida y vuelta a la posmodernidad. Es sintomático, además, que se adelante con esta novela al estado de geoproblematización que no encontramos en nuestro análisis de la prensa del campo literario español hasta 2011, y que dispute dicha problematización precisamente en un escenario americano, entre Estados Unidos y la Argentina.

El uso estético que se pone en juego en *Carlota Fainberg* pasa por reivindicar una lectura que privilegia la fascinación por lo fantástico, que se opone al intrincado aparato de la exégesis posmoderna de la academia estadounidense. Podemos cerrar este epígrafe con una última cita de la novela en la que todos estos ejes se ponen en común:

Había llamado a Borges dead white male trash, la tía, y a mí me había acusado más o menos de complicidad hereditaria, en mi condición imperdonable de español, con las cárceles de la Inquisición, con el genocidio de las poblaciones indígenas, con las aberraciones sexuales cometidas por Hernán Cortés con Malinche, su amante Native American. Pero si de todos modos iba a ir hablando solo por la calle, mejor me ponía a recitar versos de Borges.

A ti también, en otras playas de oro,
Te aguarda incorruptible tu tesoro...(1999: 142).

13.3.19 1999. BORGES, DE RODRIGO GARCÍA.

Borges, de Rodrigo García²³⁶, constituye un caso muy particular dentro de nuestro corpus de estudio²³⁷. En primer lugar, es el único de todos los textos que comentaremos que pertenece al género dramático. Además, su autor, Rodrigo García, es es-

236 [es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_García_\(dramaturgo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_García_(dramaturgo)).

pañol y argentino. Nació en Buenos Aires en 1964 y, a diferencia de lo que ocurrió con algunos de sus compañeros de generación, no emigró a España hasta 1986, es decir tras la dictadura militar y –no podemos dejar de hacer notar la coincidencia– el mismo año en que murió Borges.

Borges fue representada en 1999, en el marco de las celebraciones por el centenario. Según una crónica aparecida en el diario *El País* la obra habría supuesto un pequeño escándalo:

En una mesa a la que ningún extraño se acercó porque unos tipos altos y fornidos estaban allí para evitarlo, María Kodama, viuda de Jorge Luis Borges, asistía al homenaje que la Casa de América de Madrid brindó al escritor en su centenario: media docena de autores teatrales habían escrito otras tantas piezas de medio metraje, inspiradas en sus relatos. Se estaban representando en sesión continua. El tono general era evocador y complaciente. Hasta que apareció en escena un tipo alto, con la piel azul cobalto, las orejas puntiagudas, un objeto transparente y luminoso en una mano, una manzana en la otra y el hígado rebosante de bilis. Comenzó a hablar: "Lo vi en el café Tortoni a Borges, con la secretaria y el secretario y con Octavio Paz, el poeta que nunca se mojó por nada ni nadie, el poeta condecorado, el poeta insignia. Ahí estaban sentados los dos poetas insignia, los que nunca se mojaron por nadie...".

Borges, el monólogo que Rodrigo García escribió para la ocasión, fue como el regalo que un invitado osado hace explotar en el cumpleaños de un señor más importante que querido: mientras al homenajeado se le llenaba la cara de hollín, los convidados apenas podían contener la risa. Es lo único que trascendió de aquel ciclo de seis piezas. (Vallejo 2003).

La obra despliega, desde una perspectiva de izquierdas, una larga invectiva contra Borges. Es la historia, entre ficcional y autobiográfica, de un joven que admira al escritor y que terminará por odiarlo. Incluso en los momentos de admiración, la obra constituye un fiero ataque contra Borges, o contra su figura tutelar en las letras argentinas. En los primeros compases, por ejemplo, en la misma escena del Café Tortoni que se cita arriba, el protagonista se levanta «a mear dos veces sólo para pasar raspando la mesa, a ver si se me pegaba algo» (R. García 2009: 78)²³⁸. El personaje,

237 En «Figuraciones borgianas de dos dramaturgias argentinas» Lucas Rimodli lleva a cabo un excelente análisis de esta breve pieza teatral (cf. 2015).

238 El monólogo fue transcrito y publicado por la editorial La uña RoTa. Transcribe el monólogo palabra por palabra. Éste se puede consultar en YouTube, precisamente en la interpretación que Juan Loriente hizo en 1999 en Casa de América (cf. R. García 2011a; cf. 2011b). Si bien en Madrid la obra se representó en la variedad septentrional del castellano peninsular, en

que es hijo de un carnicero y una verdulera (cf. 2009: 79), habla desde su condición de proletario y de «portavoz de un generación de perdedores follados por el culo» (2009: 79) y establece un delirante diálogo con Borges en el que le echa en cara su nulo compromiso político.

Lo perseguía a Borges por todas partes. Daba conferencias y yo estaba ahí, media hora antes, cuatro horas antes, fila uno. El viejo habla de literatura, de lo que le gusta y aprovecha para poner a parir a Lorca, a los suecos de la Academia, les dice a los suecos que no tienen un Cervantes; habla del general Rosas y nunca habla de lo que está pasando: Videla, Massera, agosti, Suárez Mason, Galtieri, Astiz: tiene miedo. (2009: 80).

El joven se esfuerza por agradar a Borges. Lee sus obras completas, *El mundo como voluntad y representación* «[y] por las dudas [...] los presocráticos también» (R. García 2009: 80). Una vez ha leído todo lo que estima necesario acude a una charla del maestro y, en el turno de preguntas, le espeta «no sé qué de Schopenhauer» (R. García 2009: 80). «Y [1]e dice el viejo: “Schopenhauer es el ápice» (2009: 80), pero él no sabe qué significa ápice y piensa: «No puedo ir a las charlas con el María Moliner, con el Ferrater, con el Casares» (2009: 80).

La escena es reveladora. Por más que el joven se esfuerza por acceder al mundo letrado al que Borges pertenece, un detalle, una palabra, descubre su origen proletario. El lenguaje se convierte en una marca de clase y la narración entra en un delirio en el que el narrador deja de impostar una voz letrada:

¿Y para esto me revienta el corazón? ¿Para esto casi palmo del miedo de hablarle en público al cegato? ¿Doscientas personas delante! ¡Cágate! Le voy a esperar fuera, pienso. Le voy a esperar fuera y le voy a decir: «Te has pasado, te has pasado tres pueblos». O mi frase célebre: «Que os den por culo y os quedéis ciegos». (R. García 2009: 81).

Sigue una escena que transcurre en una atmósfera de irrealidad y en la que el protagonista asesina a Borges con una tira de asado. En sus últimos estertores, «[e]l viejo dice: “Heráclito se arrancó los ojos para pensar, el tiempo fue mi Heráclito”» (2009: 81). El protagonista se exaspera y lo agarra del cuello: «”¡Qué sangre fría!

Buenos Aires fue representada en porteño (cf. Rimoldi 2015: 212), con lo que la jerga debe entenderse más como una marca de clase social que de procedencia geográfica.

¡Eres ciego y no puedes hablar honestamente ni siquiera de eso!” / ¿¡Todo hay que decirlo con referencias culturales!? ¿¡Ni una sola palabra honesta!?» (2009: 81). En ese momento la crítica de clase se hace evidente:

Te quiero ver en México, en la India: ¡no hay cegatos ricos! Si eres ciego estás el triple de jodido. Ahí un señorito ciego no aguanta ni un segundo.

Con razón no escribe sobre la realidad, no la ve: ¡es ciego, es un señorito!, no puede hablar más que de Keats, de Stevenson, ¡para el ciego de corazón bastan las referencias culturales! PERO TE QUIERO VER CIEGO DEL BOLSILLO. (R. García 2009: 81 [mayúsculas en el original]).

Tras esa escena, las reglas del espacio y del tiempo quedan abolidas. El protagonista pone una bomba en la tumba de Borges, a quien él mismo mató con una tira de asado, y hace que sus pedazos vuelen hasta la cancha de Boca, donde «se lo zampan, se lo zampan en un choripán» (2009: 82):

Ni tigres, ni laberintos, ni espejos, ni Schopenhauer, ni el Quijote: directo a la popular, al fondo sur, con los negros, la clase trabajadora pegándose tiros en la panza, en el pecho, la poli repartiendo palos y mientras tanto, gente que escribe poesía y literatura fantástica y gente que hace películas para divertir. (R. García 2009: 82).

Enmarcamos *Borges* en el uso paródico. Cabe señalar, además, que es el primero de los textos analizados que despliega un uso *político* de Borges. En lo que a nuestra tesis se refiere, lo más relevante de esta obra es el modo en que Rodrigo García reúne estética y política. Si bien es cierto que el hecho de que Borges fuera un trabajador hiperconsciente de su propia figura hace que dicha figura sea un punto de disputa, es decir que reescribiendo hechos de su biografía se lo pueda atacar estéticamente (Rimoldi 2015: 209-10), García no se limita a esa forma de parodia o de iconoclastia, sino que vincula a Borges con esa «gente que hace películas para divertir» de la última cita. Atacar a Borges es, en este caso, atacar al polo autónomo, lo que indica que en el campo español de fin de siglo el argentino ya era percibido como un representante central de la autonomía de lo literario.

13.3.20 2001. LA SOMBRA DEL VIENTO, DE CARLOS RUIZ ZAFÓN.

La sombra del viento es el superventas con el que Carlos Ruiz Zafón²³⁹ saltó a la fama internacional en 2001. Ubicada sin duda alguna en el polo heterónimo, la literatura de Zafón produce una perfecta indiferencia en el resto del campo. La ausencia casi total de estudios académicos sobre esta novela constituye un buen indicador de ello. Es por eso que resulta aún más significativo el hecho de que sea un representante, en nuestro corpus, del uso esteticista de Borges.

La sombra del viento puede leerse *sin Borges*. No hay ninguna referencia explícita en ella al argentino, ningún personaje que pueda considerarse un trasunto suyo, ni se construye sobre motivos o técnicas borgianas. Sin embargo, Zafón ha reivindicado a Borges como una fuente fundamental de su literatura. En una entrevista en *El Correo Gallego*, ante la pregunta por Borges en relación a *La sombra del viento*, responde:

En cuanto a Borges, pues está claro que es uno de los más grandes creadores de artefactos literarios. Quizás no tanto de historias, sino más bien de artefactos. Más que un gran narrador, es un inventor de ideas literarias. Hacía pequeñas miniaturas, puertas de entrada a otros mundos. Y nos ha enseñado varios caminos, sin duda. (Rui Zafón 2016).

Sorprende que, al ser preguntado, Zafón destaque de Borges, un tótem literario ya en el campo español del año 2001, una carencia. Se puede entender esa respuesta en términos de campo: Zafón vendría a señalar aquello que a Borges le habría faltado, a su entender, para cumplir el programa que él mismo se ha propuesto, es decir, para escribir un *best seller*: una buena historia o una colección de buenas historias. Así, la respuesta se convierte en programática: añadirle a Borges lo que le faltaría, construir un Borges heterónimo, un Borges comercial.

El posicionamiento de Carlos Ruiz Zafón en el polo monetario del campo literario ha hecho que éste sea ignorado de igual forma por el polo autónomo del campo literario y por la crítica especializada, que lo considera antes un objeto de estudio del ámbito económico que del literario. Debemos acudir, por lo tanto, a un archivo reseñístico de prensa generalista (por otro lado buen testigo de las modula-

239 es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Ruiz_Zafón.

ciones del valor en el campo) para descubrir que el único punto de encuentro que se ha señalado entre Carlos Ruiz Zafón y Borges pasa por una invención del primero que constituye el germen de *La sombra del viento* y del resto de volúmenes que seguirán hasta completar la tetralogía. Nos referimos al Cementerio de los Libros Olvidados, «imaginativa creación que no hubiera desdeñado Borges» (Senabre 2002) según un reseñista de *El Cultural* y que además da título a la tetralogía. A continuación reproducimos el incipit de *La sombra del viento* (que, además de a Borges, remite al comienzo de *Cien años de soledad*):

Todavía recuerdo aquel amanecer en que mi padre me llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados. Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido.

—Daniel, lo que vas a ver hoy no se lo puedes contar a nadie —advirtió mi padre—. Ni a tu amigo Tomás. A nadie. (Ruiz Zafón 2006: 13).

Tras algunas páginas se aborda la descripción del Cementerio.

—Daniel, bienvenido al Cementerio de los Libros Olvidados.

Salpicando los pasillos y plataformas de la biblioteca se perfilaban una docena de figuras. Algunas de ellas se volvieron a saludar desde lejos, y reconocí los rostros de diversos colegas de mi padre en el gremio de libreros de viejo. A mis ojos de diez años, aquellos individuos aparecían como una cofradía secreta de alquimistas conspirando a espaldas del mundo. Mi padre se arrodilló junto a mí y, sosteniéndome la mirada, me habló con esa voz leve de las promesas y las confidencias.

—Este lugar es un misterio, Daniel, un santuario. Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte. Hace ya muchos años, cuando mi padre me trajo por primera vez aquí, este lugar ya era viejo. Quizá tan viejo como la misma ciudad. Nadie sabe a ciencia cierta desde cuándo existe, o quiénes lo crearon. Te diré lo que mi padre me dijo a mí. Cuando una biblioteca desaparece, cuando una librería cierra sus puertas, cuando un libro se pierde en el olvido, los que conocemos este lugar, los guardianes, nos aseguramos de que llegue aquí. En este lugar, los libros que ya nadie recuerda, los libros que se han perdido en el tiempo, viven para siempre, esperando llegar algún día a las manos de un nuevo lector, de un nuevo espíritu. En la tienda nosotros los vendemos y los compramos, pero en realidad los libros no tienen dueño. Cada libro que ves aquí ha sido el mejor amigo de alguien. Ahora sólo nos tienen a nosotros, Daniel. ¿Crees que vas a poder guardar este secreto? (2006: 16-17).

Más allá de lo probable o improbable de que ese párrafo hubiera sido escrito o suscrito por Borges —tal disquisición no deja de ser estéril— lo que nos interesa es el

modo en que el nombre de Borges puede producir valor no sólo en el polo autónomo del campo, sino también en el heterónimo. La edición que manejamos de *La sombra del viento* comienza con una serie de citas de reseñistas. La siguiente, del *New York Times*, es la que más veces se ha reproducido:

«García Márquez, Umberto Eco y Jorge Luis Borges se encuentran en un mágico y desbordante espectáculo, de inquietante perspicacia y definitivamente maravilloso, escrito por el novelista español Carlos Ruiz Zafón». (Ruiz Zafón 2006: 3).

La enumeración resulta sorprendente y dispara una pregunta: ¿qué hace que esos tres nombres aparezcan juntos y relacionados con *La sombra del viento*? ¿Qué comparten esos tres autores, y qué comparten con Carlos Ruiz Zafón? Es más: ¿por qué se cita, para elogiar la novela de un español, a dos latinoamericanos y a un italiano?

Antes de responder, cabe aclarar que el fenómeno no es exclusivo de Estados Unidos. En las numerosas reseñas a las que hemos accedido, Zafón casi nunca es comparado con escritores del campo español. Además, en su propia página web personal se señala directamente a Borges como precursor. En la última –y por lo tanto más visible– entrada de la sección «Noticias» se citan las siguientes palabras: «Considerado un discípulo a distancia de Jorge Luis Borges, uno de sus mejores lectores ha sido el ministro alemán Joschka Fischer» (Fernández, s. f.)²⁴⁰. En otra entrevista, él mismo señala la filiación entre el Cementerio de los Libros Olvidados y «La Biblioteca de Babel»:

Tampoco se pueden obviar “sus ramificaciones borgianas” (y seguro, corríjame si me equivoco, que cuando escribía sobre El Cementerio de los libros Olvidados estaba pensando en la Biblioteca de Babel). ¿Qué otras influencias literarias considera determinantes? La referencia a ese babel laberíntico es clara. De hecho existe un nivel de lectura de la novela que juega con el lector y emplea numerosas referencias literarias enterradas en la trama, casi un jeroglífico de narrativas. No es necesario entrar en ese juego para leer la novela y disfrutarla, pero añade una dimensión adicional a la experiencia de la lectura. (s. f.: 76)²⁴¹.

240 Esta sección de la página web se actualizó por última vez en 2016, con lo que no se trata un hecho circunstancial.

241 La entrevista original se publicó en el desaparecido *literaturas.com*. Citamos de un recurso web que la recopiló antes de su desaparición.

Llegados a este punto podemos responder a las preguntas que antes planteábamos: el vínculo entre Borges, Eco y García Márquez es, en este caso, lo fantástico. Mejor: la remisión a lo fantástico en el imaginario colectivo, en ese *espectáculo* al que se refiere el reseñista. Así, no importa tanto si esos tres autores trabajan sobre nociones de lo fantástico que podamos considerar similares a nivel teórico, sino el hecho de que los tres son representantes de lo que podríamos llamar la *marca* de lo fantástico, el efecto fantástico. En un artículo de corte académico que ha trabajado la relación entre Borges y *La sombra del viento* hallamos la siguiente sentencia: «Borges parte de una visión *magicorrealista* del mundo» (Ruiz Tosaus 2008; la cursiva es nuestra). Así, los procedimientos de Borges se asimilan a una visión estereotipada de lo latinoamericano que funciona en el polo monetario del campo y que en este caso se combinan, en su naturaleza ‘fantástica’, con el carácter ‘mágico’ del otro gran nombre junto al que aparece el del argentino: el de Gabriel García Márquez.

El caso de *La sombra del viento* resulta un ejemplo privilegiado del modo en que el dispositivo campo crea una constelación de relaciones al nivel del poder que no son explicables al nivel del saber (o que lo son, se entiende, sólo en el cruce saber / poder). En el artículo que hemos citado de la revista *Espéculo*, por ejemplo, se afirma la filiación Borges – Zafón a partir de algunas generalidades acerca de los laberintos que, en rigor, podrían funcionar para una cantidad ingente de autores y de obras. Así, es la inquisición por los mecanismos del poder lo que nos permite comprender el régimen de producción de esos enunciados en el marco de una conversión del valor simbólico que produce eco en el campo a través de una serie de nombres de los que Borges resulta ser, en este caso, el más recurrente.

13.3.21 2001. «MICHAEL MILLER MONROE MUERTO», DE ELOY FERNÁNDEZ PORTA.

«Michael Miller Monroe muerto» es un relato incluido en la colección *Caras B de la música de las esferas*, uno de los libros menos conocidos de Eloy Fernández Porta²⁴².

242 es.wikipedia.org/wiki/Eloy_Fernández_Porta.

La obra de Borges es un punto de partida para Porta y para buena parte de la llamada Generación Nocilla. En su sustrato programático, la teoría *afterpop*, elaborada por el propio Porta, Borges se presenta como un antecedente fundamental del procedimiento del *sampleo* o *remix*, una forma del anacronismo, a través sobre todo de «Pierre Menard» (cf. Tarancón Royo 2015: 274; cf. Saum Pascual 2015: 245-47). Como desarrollaremos más adelante, la elección que hacen distintos agentes del campo español de una u otra parte del corpus de Borges es significativa del modo en que lo «usan», y «Pierre Menard» es un referente recurrente en la lectura posmoderna, sobre todo en lo que concierne al borrado de las diferencias entre plagio y original.

«Michael Miller Monroe muerto» constituye un ejemplo privilegiado del modo en que Porta reescribe a Borges al tiempo que nos permite vislumbrar la línea oculta que une a textos como *Quién*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *Las semanas del jardín*. El relato sigue una estructura y un motivo comparables a los de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». No proponemos esto como clave de lectura o desvelamiento de un sentido oculto; más bien como señal de filiación con Borges (junto al hecho de que es una biografía imaginaria) y modo de simplificar el resumen del texto. Como «Tlön», el cuento de Porta comienza con un manuscrito encontrado: el «testamento teórico» (Fernández Porta 2001: 33) de John Aldridge Smith, un físico nuclear que escribe desde un psiquiátrico acerca de la muerte del supuesto hijo de Arthur Miller y Marilyn Monroe. Del mismo modo en que en «Tlön» Borges elabora un relato sobre una especulación (¿qué pasaría si viviéramos en un universo idealista y no materialista?) en el manuscrito encontrado del cuento de Porta el doctor Aldridge expone –usando la muerte de Miller Monroe como pretexto– su «Teoría del Desencuentro» (Fernández Porta 2001: 35).

A partir de esta premisa, Porta hace una revisión de varios episodios históricos que vendrían a ilustrar la teoría de Aldridge. Ésta nunca se explicita, pero el lector intuye que es una suerte de reformulación de la idea posmoderna según la que el sentido siempre difiere, según la que siempre hay un intersticio en lo real que impide ordenarlo. Abundaremos en esto más adelante.

El recorrido histórico comienza con el (des)encuentro entre Alejandro de Macedonia y Diógenes de Sinope. No referiremos el episodio, que es de sobra conocido, pero sí señalaremos cómo Porta opera, mediante el anacronismo, una espectacularización *pop* de la historia: «En el calor de la plaza iluminada por la candela, el quinqué, el halógeno y el neón, Alejandro se acerca al que no fue su maestro y cae a sus pies» (Fernández Porta 2001: 35) o «”[...] ¿Cuáles son tus proyectos?” –el micrófono obscuro de la Historia avanzó hasta su boca–. “Oh bueno, aún es pronto para decirlo, pero... ¿qué me diríais de Asia? ¿Una expedición punitiva...?”» (2001: 36).

El texto continúa en el mismo tono, enumerando otros desencuentros históricos como el de Hölderlin y Goethe o el de da Vinci y Miguel Ángel hasta que llega a la parte que aquí nos ocupa, titulada «2 LIBERTADORES 2» (Fernández Porta 2001: 51). Cabe señalar, antes de comenzar con el comentario de ese epígrafe, la cita que Porta hace, como de pasada, a «las semanas del jardín» (2001: 46), elaborando una filiación cervantina, ferlosiana²⁴³ y goytisoliana consistente con el uso posmoderno de Borges al que hemos adscrito *Caras B*.

Borges aparece figurado en «2 LIBERTADORES 2» bajo el nombre de Georgie Arbequino. En un gesto único hasta el momento, Fernández Porta elige no citar ni un solo episodio de la biografía de Borges, de cuya identificación con Arbequino, sin embargo, tenemos noticia por varias referencias a su obra, de entre las que destaca la atribución de un «enigmático texto: *Guayaquil*» (2001: 53). El episodio está, de hecho, centrado en el encuentro entre Bolívar y San Martín (los dos «libertadores» del título del capítulo), que no dialoga tanto con Borges como la breve semblanza que Porta hace de él.

Este Borges intelectual se nos presenta, en primer lugar, como favorable a la Teoría del Desencuentro en el sentido de que se opone al escepticismo de quien «repudia la idea del desorden porque no ha entendido su optimismo esencial» (2001: 51); como en *El criterio de las moscas*, Borges es aquí un agente del caos. Porta continúa con un pasaje cargado de humor borgiano:

243 Además de una obra perdida de Cervantes y de la novela que hemos analizado de Juan Goytisolo, *Las semanas del jardín* es el título de un ensayo y una novela de Rafael Sánchez Ferlosio, publicados respectivamente en 1974 y 1997

El escéptico, aterrado por la apariencia negativista de algunos desencuentros, olvida la ley matemática según la cual de la negación de la negación brota magnífica la afirmación. Así postula Arbequino, refiriéndose a la fuerza inversora que late en cada desencuentro, que «la ejecución incompetente de un plan descabellado da lugar y solo puede dar lugar a un éxito redentor», y sus ejemplos son numerosos: [...]. (Fernández Porta 2001: 52).

Sigue una larguísima enumeración, de casi una página, que nos recuerda (del mismo modo en que nos recuerda la «Teoría del desencuentro») a la que citábamos en *El criterio de las moscas*. También remite a la larga enumeración de *Gasolina*, de Quim Monzó, que citábamos en el epígrafe 13.3.4. En los tres casos se parte de la premisa de que el mundo no puede ser organizado, que se ilustra con una enumeración borgiana que reenvía a las de «El Aleph», «El Zahir» y, sobre todo, «El idioma analítico de John Wilkins» que –Foucault mediante– es claro signo de una inscripción posmoderna. En el caso de Porta, la enumeración mezcla elementos borgianos, *pop* o directamente absurdos:

[...] la Torre de Babel, origen de los idiomas y las civilizaciones; Norteamérica, imperio de libertad fundado por puritanos castradores; la eficiencia de los que la tienen pequeña; la suerte de Barrabás; el pelotazo, desde sesenta metros atrás, de un centrocampista de tercera regional, que gana la escuadra y culmina en gol; la quiniela que una abuela rellenó copiando las cruces del boleto de la semana anterior, y que vale millones a cientos [...]. (Fernández Porta 2001: 53).

Borges funciona una vez más como una suerte de diablillo que se connota positivamente y cuya acción abole toda posibilidad de un orden. El texto de Porta se incardina así en una vertiente del uso posmoderno que podríamos bautizar como una serie del exceso, constituida por piezas que hacen un uso posmoderno de Borges al mismo tiempo que niegan efectivamente su economía verbal, que denota implícitamente una voluntad de ordenar el texto, lo que al mismo tiempo se puede entender como un modo de ordenar el mundo. Así, el programa de textos como *Fragmentos de Apocalipsis*, *El criterio de las moscas*, *Quién* o –de forma menos explícita– *Gasolina* implica exasperar a Borges, sus temas y sus procedimientos, para provocar un efecto de agotamiento típicamente posmoderno²⁴⁴.

244 Esta forma de lectura de Borges se inscribe en una tradición de inaugurada por John Barth en su famoso ensayo «Literatura del agotamiento» (cf. Barth 1987).

Cerramos este epígrafe con uno de los lugares comunes más repetidos en esta clase de reescrituras. Varios de los textos que hemos trabajado omiten referirse a Borges de forma explícita (el Gran Parodiador de Cañeque o el maestro de las pistas que se bifurcan de Torrente Ballester son buenos ejemplos de ello), dando por hecho la existencia de un lector-detective borgiano y de cierto conocimiento común de la obra del argentino en el campo español. En este caso, Porta utiliza el procedimiento y además le da una vuelta de tuerca, logrando una apelación no sólo a los lectores «borgianos» (por la referencia a «La muralla y los libros») sino también a los borgianos de entre los borgianos, gracias a la referencia sutil a «El inmortal»:

Orden y caos, a decir de Arbequino, son atributos necesarios de un mismo ser: así sucede con Homero, protagonista *del más inmortal de sus textos*, quien «narró la batalla de los hombres con los hombres y luego la de las ratas con los batracios»; y antes de Homero Shih Huang Ti, el emperador que anheló la divinidad y como un dios consecuente ordenó la construcción de la Muralla China y la hoguera de todos los libros. (Fernández Porta 2001: 53).

13.3.22 2001. «UN BORRADOR DE BORGES ENCONTRADO ENTRE LOS PAPELES NEOYORQUINOS DE ABELARDO LINARES», DE FELIPE BENÍTEZ REYES.

Nos referiremos a continuación brevemente a «Un borrador de Borges encontrado entre los papeles neoyorquinos de Abelardo Linares», de Felipe Benítez Reyes²⁴⁵. Antes de abordar su análisis cabe aclarar que, aunque en las citas de la presente tesis se consignará que la obra es de 2009, fue publicada originalmente en 2001, en el volumen *Nosotros los solitarios*. Aquí, sin embargo, citamos de *Oficios estelares*, una recopilación que se hizo en 2009 de los relatos del autor.

Nos hallamos ante un brevísimo microrrelato de apenas dos páginas. Cuenta la siguiente anécdota: dos hombres que no se conocen y han tenido vidas simétricas hasta los más mínimos detalles se cruzan, sin saberlo, un día en una ciudad. El relato termina así:

Están frente a frente en este mismo momento, parados en aceras opuestas, esperando a que cambie el color del semáforo. Se miran de forma casual, con una abso-

245 es.wikipedia.org/wiki/Felipe_Benítez_Reyes.

luta indiferencia por esa simetría que ambos desconocen. (Benítez Reyes 2009: 288).

Cabe destacar que éste el segundo caso (tras «Desvelamiento de B.») en que se atribuye la autoría de un texto directamente a Borges, esta vez a partir del título del relato. De nuevo encontramos el recurso del manuscrito encontrado (procedimiento cervantino que Borges exaspera y que hemos hallado en muchas de las obras analizadas), la imitación de temas borgianos y de cierto tono sentencioso para producir el «efecto Borges» propio del uso esteticista. El título, además, puede constituir un homenaje al poeta granadino Abelardo Linares, profundo admirador de Borges que también aparecerá como personaje en «Los naipes del tahúr», de Fernando Iwasaki (epígrafe 13.3.30). Nos encontramos, entonces, ante un homenaje directo al argentino, concretamente al tema del doble, pero no a ninguna de sus ficciones de forma particular, de modo que un lector poco prevenido podría pasar por alto la intertextualidad.

13.3.23 2002. *EL MAL DE MONTANO*, DE ENRIQUE VILA-MATAS.

El mal de Montano constituye, en relación a *La asesina ilustrada*, un caso similar a lo que sucedía con *Carlota Fainberg* respecto de *Beltenebros*; el modo en que trabajan sobre los subtextos borgianos dan cuenta de un profundo cambio en las condiciones de enunciación del campo español²⁴⁶.

En este caso han transcurrido veinticinco años entre los dos libros de Vila-Matas. Lo primero que llama la atención es que en 1977 las referencias a Borges permanecieran más o menos ocultas, de modo que la novela pudiera ser leída sin la necesidad de captar las resonancias borgianas; en 2002, por contra, la escritura de Vila-Matas ya incurre en una exposición constante de la intertextualidad que la ca-

246 La cantidad de trabajos críticos dedicados a la obra de Vila-Matas es enorme. Para una panorámica general recomendamos el minucioso estado de la cuestión elaborado por Aznar Pérez (cf. Aznar Pérez 2019: 27 y siguientes), al que agregamos la tesis doctoral de Felicidad Juste Mompel, defendida durante el año 2018 (cf. Juste Mompel 2018) y la exhaustiva bibliografía incluida en el volumen *Vila-Matas portátil* (cf. R. Martín, Valls, y Heredia Zubieta 2007).

racteriza²⁴⁷. Borges es casi un coprotagonista en *El mal de Montano*, una presencia constante sobre todo en la primera mitad de la novela. Antes de analizar dicha presencia, resumamos brevemente el argumento²⁴⁸.

El mal de Montano se divide en cinco partes. La primera, homónima del título, nos habla de la naturaleza de ese «mal», de ese trastorno que consiste en pasar toda experiencia personal por el filtro de lo literario. Montano es el nombre del hijo del protagonista, de quien sabemos que –paradójicamente, teniendo en cuenta el trastorno al que da nombre– es incapaz de escribir, aunque posee un gran talento literario. Tratando de curarse de su enfermedad el protagonista viaja a Chile, a casa de unos amigos, con la idea de alejarse de cualquier influjo literario. Toda esta primera parte tiene la forma de un diario que, poco a poco, se convierte en una novela.

La segunda parte lleva por título «Diccionario del tímido amor a la vida». En ella el narrador nos informa de la poca veracidad de todo lo que hemos leído en

247 Cabe señalar que las referencias a Borges en la obra de Vila-Matas son inagotables, y no se limitan en ningún caso a *La asesina ilustrada* y *El mal de Montano*. En Vila-Matas se hace más patente que en ningún otro autor la sentencia de Fresán: «Borges es un virus» (cf. Fresán 2005). Para un recorrido de las interpolaciones borgianas en la obra del catalán se pueden consultar las tesis citadas, respectivamente, en las notas anterior y siguiente a ésta. Cabe subrayar el epígrafe «Fisuras: “Leía mucho a Borges”» de la tesis doctoral de Juste Mompel (cf. Juste Mompel 2018: 64-71). Nuestra elección de dos novelas busca resaltar dos usos de Borges claramente diferenciados en la obra de Vila-Matas, y en ningún caso agotar el estudio de la intertextualidad entre ambos autores.

248 En 2019 fue defendida una tesis doctoral que a fecha de redacción de esta nota al pie aún no se puede encontrar en ningún repositorio. Lleva por título «En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas» y agradecemos a su autor, Mario Aznar Pérez, que nos hiciera llegar una copia digital de la misma. El propósito de ese trabajo, sin embargo, es del todo diferente al del nuestro. Como el propio autor señala en el resumen inicial de su estudio, su propósito es «realizar un estudio panorámico sobre las implicaciones de la crisis contemporánea del lenguaje en la construcción de un género literario singular, la “ficción crítica”, así como su estudio comparado en las literaturas del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) y del escritor español Enrique Vila-Matas (1948-))» (Aznar Pérez 2019: 23). Aznar parte de la noción de *existencialismo textual* para desarrollar una serie de reflexiones de corte teórico, y deja de lado cualquier análisis en términos de campo. Es por eso que, a pesar de lo hemos leído con sumo interés, el trabajo al que nos venimos refiriendo no se puede considerar un antecedente de éste.

la primera parte, y la escritura va ingresando paulatinamente en un grado superior de lo literario, en una densa maraña de citas y referencias. Si en la primera parte el narrador empezaba a concebir la literatura como un mapa, podemos decir que en ésta comienza a confundir ese mapa con el espacio de lo real.

Las tres partes que siguen son menos productivas en lo que se refiere a su intertextualidad con Borges. Nos referimos a «Teoría de Budapest», que cuenta la historia de un viaje del escritor a Budapest para dar una conferencia sobre el género diarístico; «Diario de un hombre engañado», la historia –constantemente mediada por referencias a biografías de otros autores– de cómo se queda solo después de que su mujer y su mejor amigo lo abandonen; «La salvación del espíritu», que narra la asistencia del narrador a un extraño congreso de literatura en los Alpes.

Si volvemos a las dos primeras partes, lo primero que nos llama la atención es la negación de la propia voz. Como venimos viendo, éste es un gesto arquetípico de aquellos textos que hemos enmarcado en el uso posmoderno, o en los que hemos encontrado rasgos propios de dicho uso. Del mismo modo en que Torrente Ballester presentaba como verdadera la historia de Villasanta para después enmarcarla como una ficción del diarista o Cañequé nunca permitía que se definiera un nivel superior de la voz narrativa en *Quién*, el Vila-Matas de *El mal de Montano* crea una primera parte cuyo título identifica con el del propio libro y niega su veracidad al comienzo de la segunda, produciendo un efecto de abismo textual mediante la identificación de títulos que recuerda al de *La asesina ilustrada* y que confunde al lector que busca el efecto de verdad en una sola de las voces de la novela.

Si en *La asesina ilustrada* hallábamos una reflexión sobre lo fantástico que partía de una reescritura de «El Aleph», en *El mal de Montano* encontramos una operación similar. Lo fantástico se introduce en la novela desde las primeras páginas a través del tema del doble²⁴⁹:

Hoy, entre otras cosas, le he agradecido a mi hijo que me hubiera recomendado ese libro del doble de Justo Navarro, no tan doble desde que ha escrito esa novela. Se trata de un buen libro, y leyéndolo me he acordado muchas veces de algo que un

249 Mario Aznar ha señalado el modo en que, aunque la literatura de Vila-Matas pocas veces lleva el rubro de «fantástica», hay ciertos elementos fantásticos que atraviesan toda su producción (cf. Aznar Pérez 2019: 473).

día le oí decir a Julio Arward en la radio: «Una vez, una amiga me contó que cada uno de nosotros teníamos un doble que está en otro sitio, viviendo su vida con una cara idéntica a la nuestra». Y también me acordé, leyendo ese libro, de algo que le oí decir un día a Justo Navarro y que a veces he hecho pasar por mío: «Hay coincidencias y casualidades con las que te mueres de risa y hay coincidencias y casualidades con las que te mueres».

El narrador de *Prosa de la frontera propia* es un extranjero de la vida y al mismo tiempo un héroe que parece recién llegado de un cuento chino y que tiene un oscuro hermano gemelo o, mejor dicho, un primo hermano que es su vivo retrato y que para colmo se llama igual que él, los dos se llaman Cosme Badía.

El tema del doble —y también el del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos— se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward, una novela que —ya estoy escribiendo como el crítico literario que soy— es una autobiografía ficticia en la que el autor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de los dos primos hermanos y hace como si estuviera recordando ese mundo y tuviera presente en todo momento estas palabras de Faulkner: «Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre».

Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores. Soy un enfermo de literatura. [...]. (Vila-Matas 2012: 13-15).

La reflexión sobre el doble se extiende durante algunas páginas más. El fragmento muestra que ya no existe en la prosa vilamatasiana un ocultamiento formal de una lectura más profunda: la ficción crítica de la primera parte de *El mal de Montano* es pura superficie, una exposición total de los sustratos literarios. La enumeración, además, es borgiana: un desarrollo libre del pensamiento a partir de un tema, una serie de asociaciones profundamente detalladas purgadas, sin embargo, de cualquier tono de erudición.

A pesar de que en la novela se reflexiona, como hemos señalado, sobre el tema del doble durante algunas páginas más, hemos detenido la cita anterior en el punto en que se menciona a Ricardo Piglia para destacar algo: en *El mal de Montano* las referencias a Borges aparecen muchas veces mediadas por citas a teóricos argentinos como Alan Pauls o el propio Ricardo Piglia. En el pasaje anterior, de hecho, ya late (en la mención de una «memoria extraña») «La memoria de Shakespeare», el relato de Borges en el que los recuerdos del dramaturgo inglés se van apoderando de los del protagonista. Unas páginas más adelante hallamos otro de esos «latidos» cuanto Montano le cuenta a su padre que sus propios recuerdos se han visto interferidos por los de Julio Arward, el supuesto doble de Justo Navarro: «me ha explicado

que, por ejemplo, nada más llamar yo al timbre de la casa, ha sido visitado por los recuerdos personales de Julio Arward» (Vila-Matas 2012: 18). Inmediatamente, Montano refiere algunas de esas interferencias, imágenes nítidas de lugares que él no podía conocer, ya que nunca los había visitado. El episodio es similar al de «La memoria de Shakespeare» con la diferencia de que las intrusiones del Hermann Soergel del relato borgiano son «harto más auditivas que visuales» (Borges 2010: 434) y de que cuando le asaltan imágenes suelen hacerlo en sueños cf. [161, p. 435].

Como ya hemos señalado, en *El mal de Montano* Vila-Matas no trata de ocultar sus fuentes. Inmediatamente aparece Borges citado.

Hace un rato, pensando en las palabras de Montano, me he acordado de *La memoria de Shakespeare*, ese relato de Jorge Luis Borges que surgió de un sueño que el escritor argentino tuvo en un cuarto de hotel de Michigan, cuando vio a un hombre sin cara que le ofrecía la memoria de Shakespeare; no le ofrecía ni la fama ni la gloria —que habría sido trivial—, sino la memoria del escritor, la memoria de la tarde en que éste escribió el segundo acto de *Hamlet*. (Vila-Matas 2012: 19).

Es muy probable que la anécdota de origen que propone Vila-Matas provenga de *Formas breves*, de Ricardo Piglia (cf. Piglia 2000: 49), donde el autor la cita sin consignar su origen. Pero poco importa la veracidad de la anécdota frente al hecho de que Vila-Matas se sirva explícitamente de fuentes secundarias para referirse a Borges. Muchas páginas después, en una «Nota parásita», el autor continuará jugando con la idea de «La memoria de Shakespeare» y leerá a Borges a través de César Aira.

Me habría encantado ser visitado por los recuerdos personales de Alan Pauls, por los recuerdos del día en que escribió *Segunda mano*, un capítulo de su libro *El factor Borges*. [...] se trata de una reflexión especialmente aguda en torno al parasitismo literario del gran Borges, en torno a un tema —el del vampirismo libresco— que en las calles de Nantes me había mantenido muy inquieto y preocupado y que se solucionó de golpe al convertirme en parásito literario de mí mismo, descubrimiento feliz que tal vez podría haberme llegado antes de haber sabido aquel día de la existencia de *El factor Borges*, libro que encontré la semana pasada aquí en Barcelona en casa de Rodrigo Fresán.

Alan Pauls comenta en *Segunda mano* los efectos benéficos que tuvo en el Borges principiante una crítica adversa que en 1933 escribió un tal Ramón Doll sobre *Discusión*, el libro de ensayos que Borges había publicado un año antes. Ramón Doll era un crítico nacionalista que en su libro *Policía intelectual* arremetía contra Borges acusándole de parásito literario: [...]. ¿Voy a repetir mal lo que Alan Pauls

ha dicho bien? Espero que no, pongo aire cándido y escribo que Pauls dice que el pobre Doll está escandalizado, sí, pero que su escándalo no tiene por qué empañar el hecho de que los cargos que levanta contra Borges suenan particularmente atinados. Y comenta Pauls que Borges, contra toda expectativa del policía Doll, es muy probable que no desaprobara las palabras del crítico, sino más bien todo lo contrario: «Con la astucia y el sentido de la economía de los grandes inadaptados, que reciclan los golpes del enemigo para fortalecer los propios, Borges no rechaza la condena de Doll, sino que la convierte —la *revierte*— en un programa artístico propio. [...]». (Vila-Matas 2012: 124-25).

Comentar no ya a Borges, sino a los comentaristas argentinos de Borges, se convierte en el caso de Vila-Matas en un gesto de posicionamiento en el campo que —junto a un dispositivo textual biográfico que nunca termina de cerrar en uno de los polos entre la autobiografía y la autoficción— ha favorecido que sea recibido como uno de los grandes borgianos del campo literario español. Mediante esas citas de segundo grado Vila-Matas se sitúa claramente fuera del campo que se le asigna por su nacionalidad y muestra —ante un público que en 2002 ya estaba preparado para recibirlo— su condición de foráneo, de limítrofe, al exponer lecturas que son ajenas al propio campo español. Además, *El mal de Montano* es un texto privilegiado para analizar esta estrategia vilamatásiana porque pone en juego una cartografía (literalmente) en la que el narrador (nunca del todo identificado con o diferenciado del autor) elabora su particular visión del campo literario.

Esa cizaña habita de forma masiva en la provincia más mundana y necia del mapa del mal de Montano de la literatura, un complejísimo mapa en el que encontramos gran variedad de provincias, de madrigueras, de naciones, de recodos, de bosques, de islas, de esquinas sombrías, de ciudades. La verdad es que, desde esa noche en el hotel de Valparaíso, viajo con frecuencia por ese mapa; viajo muy a menudo por ese mapa que voy lentamente dibujando y donde, por cierto, casi en sus afueras se halla —aún ni lo he dibujado— un suburbio al que llaman España, donde se jalea una especie de realismo castizo del siglo XIX y donde para una gran parte de los críticos y los lectores lo normal es el desprecio por el pensamiento. Una perla de suburbio. Por si fuera poco, se trata de un suburbio conectado a través de un túnel submarino —que ya no puede ni salir en el mapa— con una especie de territorio que recuerda a aquella isla del Realismo que descubriera Chesterton, una isla en la que sus habitantes aplauden apasionadamente todo lo que les parece arte verdadero y gritan: «¡Eso es realismo! ¡Así es como son las cosas verdaderamente!». Los españoles son de esa clase de gente que se cree que por repetir una y otra vez la misma cosa al final acaba siendo verdad. (2012: 66-67).

En nuestra lectura de *La asesina ilustrada* veíamos cómo Vila-Matas proponía el género fantástico como un comienzo para la escritura (a diferencia de *Fragmentos de*

Apocalipsis, que se centraba en el agotamiento borgiano, en la imposibilidad de una superación). En *El mal de Montano* el realismo que ya se rechazaba en el 77 se identifica plenamente con una tradición nacional en la que el autor no quiere inscribirse. Es así como debemos leer el gesto de citar a Borges a través de otros argentinos, como un trasunto del posicionamiento –más explícito– de la cita superior; si ésta supone una desterritorialización del campo español, aquélla es su reterritorialización en el campo argentino. Este movimiento de captura se hace explícito mediante un particular procedimiento: Vila-Matas pone a dialogar implícitamente una cita de Aira con una de Blanchot, y a ambos con Borges.

«De adolescente, leyendo a Borges», me dijo Aira, «vi dónde estaba la esencia de la literatura. Eso fue definitivo, pero después descubrí, también, que la literatura no tiene una esencia, sino muchas históricas y contingentes. Así que fue fácil escapar de la órbita bogiana, tan fácil como volver, o como no haber escapado nunca».

[...].

«La literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición», dijo Blanchot [...]. (Vila-Matas 2012: 80).

Borges pasa de ser un tótem central en la concepción vilamatasiana de lo literario a *desaparecer*, o mejor dicho a disolverse en la literatura, a desdibujarse en ese magma y a identificarse con él, contaminándolo todo y al mismo tiempo (como ya señalábamos al comienzo de este epígrafe, al afirmar que recorrer todas las referencias borgianas de la obra de Vila-Matas resultaría estéril) haciéndose invisible.

Nos interesa, para terminar, señalar un episodio del «Diccionario del tímido amor a la vida», la segunda parte del libro, que está estructurada –como su propio nombre indica– en forma de un diccionario cuyas entradas son nombres de escritores. El siguiente pasaje corresponde a la entrada de André Gide:

Allí en la Coiffard, mientras hojeaba distraídamente una edición francesa de *El Aleph* de Borges, me inventé un hijo que se llamaría Montano —acababa de ver una traducción al francés de un libro de Arias Montano, el consejero secreto de Felipe II de España—, un hijo que viviría allí en Nantes y sufriría un bloqueo literario muy serio, un bloqueo del que un padre dotado de ciertos atributos —de los que el pobre Montano carecería— intentaría desatascarle. El hijo regentaría una librería en Nantes, posiblemente la Coiffard misma. Y recibiría la visita de su padre, que desde Barcelona viajaría a Nantes para tratar de que superara la condición de ágrafo trágico en la que había quedado sumido tras publicar un libro sobre los escritores que renuncian a escribir.

[...].

Alguien se preguntará ahora: ¿Y por qué convertir al padre de Montano en un crítico literario? *Anuncié que sería muy sincero en todo y voy a serlo hasta en esto: soy un crítico literario frustrado.* En realidad, uno de los máximos alicientes que encontré a la hora de escribir *El mal de Montano* fue la oportunidad que la ficción me ofreció para poder hacerme pasar por un crítico de la talla de Samuel Johnson, Edmund Wilson, Cyril Connolly, Stanislaw Wicinsky o Alfred Kerr.

Vuelvo a la librería Coiffard y al momento en que cerré de golpe *El Aleph* y decidí salir de allí. Mientras me iba abriendo paso entre la gente vi que un joven bloqueaba —estaba aún lejos de ella— la puerta de salida. [...]. (2012: 120-21; las cursivas son nuestras).

«El Aleph» está, entonces, en el origen de la escritura de «El mal de Montano», un texto que —como ocurría en *Quién* y en *Fragmentos de Apocalipsis*— es presentado en un primer momento como original y explícitamente desestimado después. La identidad entre el nombre del capítulo que se le ocurre ojeando *El Aleph* y el del libro de Vila-Matas que el lector tiene entre las manos viene a subrayar la importancia del subtexto borgiano, y el ensimismamiento del narrador hace lo propio con las concomitancias con el cuento (no con el volumen completo, es decir: con «El Aleph» y no con *El Aleph*). Además, lo que encuentra en el abismo del Aleph no es ya lo fantástico propiamente dicho sino más bien la ficción. La distinción es relevante: si en 1977 Vila-Matas nos ponía ante una dicotomía entre lo real/realista y lo fantástico, en esta ocasión la oposición es entre lo real/realista/español y lo imaginario, no necesariamente fantástico pero con la posibilidad de seguir un pensamiento mágico. Además, las nociones de original y copia, la veracidad de los hechos y las falsas atribuciones se desdibujan en el laberinto crítico que teje Vila-Matas. Si en *La asesina* había algo que descubrir —que Elena Villar no es una narradora fiable— en *El mal de Montano* existe un procedimiento análogo al de la «carta robada» de Poe, sólo que dado vuelta. Por eso el subrayado de la última cita: Vila-Matas proclama una sinceridad total en todo momento y decepciona una y otra vez la expectativa realista del lector. En esta ocasión, sin embargo, no hay un secreto último que se oculte bajo el discurso de un narrador no fiable; el sentido difiere, en su pura superficialidad, hasta el infinito.

Por todo lo anterior ubicamos *El mal de Montano* en dos de los cuatro usos propuestos: el estético y el posmoderno.

13.3.24 2005. *EL SUEÑO DE BORGES*, DE BLANCA RIESTRA.

El sueño de Borges, de Blanca Riestra²⁵⁰, que ganó la XXVII edición del Premio Tigre Juan y fue publicado por la editorial Algaida, constituye un ejemplo perfecto de lo que hemos definido un uso esteticista. Podemos comenzar a analizar la novela por el texto de su contraportada:

Desde la penumbra de su habitación, Jorge Luis Borges dicta su último libro: un sueño lleno de castillos y laberintos, golems y crímenes infames, ejércitos de enanos y emperadores que mueren de melancolía.

Zounek, un viejo enterrador del cementerio judío de Praga, evoca lo extraños acontecimientos de 1609, cuando tenía dieciséis años y soñaba con asesinar a Rodolfo, en una ciudad enferma de fantasía y poblada por príncipes bastardos, doncellas ingenuas, campesinos utraquistas y hermanos moravos, nuncios del Papa, mujerzuelas, astrólogos geniales, charlatanes y alquimistas.

John Dee y su manuscrito indescifrable, el desorejado Kelley, Octavio de Strada y su hermana Catalina o la poéticas intuiciones de Johannes Kepler también resuenan en esta narración polifónica, como un lienzo de Arcimboldo, que nos conduce por una apasionante aventura metafísica donde la única respuesta es no hay respuesta. (Riestra 2005: contraportada).

La enumeración de motivos borgianos estereotipados y de temas propios del extremo más comercial del género que se ha dado en llamar fantástico juvenil ya apuntan a un uso esteticista; la idea se refuerza por el hecho de que el personaje Borges sea del todo prescindible para el desarrollo del argumento de la novela. Podríamos hablar, de hecho, de dos textos casi independientes²⁵¹. Uno no tiene ninguna importancia para nuestros propósitos en este trabajo: es una suerte de narración policial que transcurre en la Praga del siglo XVII y que está trufada de ocultismo y de motivos fantásticos. La otra, sin embargo, es un trasunto de *Las mil y una noches* en el que Borges va contándole, sesión por sesión, la novela que siempre quiso escribir a un «pobre lector de español en la universidad de Harvard» (Riestra 2005: 13). La estructura de *El sueño de Borges* viene dada por la alternancia entre breves episodios de trabajo y el contenido de la trama fantástica ambientada en el siglo XVI.

250 es.wikipedia.org/wiki/Blanca_Riestra.

251 Un resumen más extenso de *El sueño de Borges* que el que aquí ensayaremos se puede encontrar en «Vida y obra del otro Borges», de Rosa Pellicer (cf. 2009: 141-42). En su tesis doctoral sobre la metaficción española Carlos Lens San Martín también comenta la novela de Riestra (cf. 2015: 267).

Los dos universos, sin embargo, funcionan como compartimentos casi estancos. Si bien es cierto que hay algunos momentos en los que el protagonista de la trama de Praga se pregunta si está siendo soñado *à la* «Las ruinas circulares» (cf. Riestra 2005: 215-16), la novela dentro de la novela se puede leer perfectamente sin conocer una sola línea de la obra de Borges, y podría haber sido publicada con otro título de forma independiente. Hay, incluso, una referencia *contra* Borges o contra el sentido común borgiano cuando la autora evoca un aleph cabalístico que ella misma reconoce como ajeno al de Borges en la página de agradecimientos: «Me gusta que el Aleph cabalístico difiera del Aleph borgiano, ese punto donde confluye todo el universo» (Riestra 2005: 286).

En cuanto a la figura de autor de Borges que encontramos en la novela, oscila entre la de «El muerto», propuesta por Julio Premat y la que analizábamos en el epígrafe 12.2.7: la del *Magister Ludi*. Con la designación de «El muerto» Premat hace referencia a

un último gesto de dominio de su biografía y una última serie de espejos para intentar decir un último imposible: después de haber sido un héroe fundador, un hijo melancólico y un ciego célebre, después de haber inventado Buenos Aires, de haber escrito el Quijote, de haber creado un mundo Tlön que reemplazará a nuestro mundo, de haber sido Homero, Shakespeare o Groussac, transformar el “voy a morir” en “he muerto”. O, en la agonía, proferir por escrito sus últimas palabras para asegurarse un intersticio de futuro [...]. (Premat 2009: 97).

Esa imagen que Borges forjó de sí mismo en sus últimos años y la hiperconsciencia de la propia muerte que señala Premat aparecen reflejadas en los primeros compases de la novela de Riestra:

–Me resulta un tanto impúdico hablarle como le hablo, así de buenas a primeras, pero sé que mi tiempo está contado. Y debo darme prisa. Mi hígado funciona con dificultad y noto cómo mi corazón se detiene a menudo y parece querer escapar de mi pecho como un pájaro... Fíjese que la única certeza que persiste en mí ahora es el cansancio. El resto no son más que conjeturas.

–Nadie sabe de qué está hecho el futuro –tercié yo con poco convencimiento.

Borges asintió con la cabeza ladeada.

–Sí, no se equivoca, pero los viejos presentimos nuestra salida por el foro, como quien dice, y lo más curioso es que, a veces, esto ni siquiera nos inquieta. Más bien nos alivia. (Riestra 2005: 17).

Hasta este momento la figura del «muerto» (no la de un Borges anciano) ha permanecido ausente de nuestro corpus. En este caso la proximidad de la muerte de Borges tiene una función dentro de la novela: que el personaje sienta la urgencia de dictar su historia. Cabe destacar, además, que en ningún momento la autora trata de impostar la voz del argentino, ni siquiera en los rasgos más evidentes, como el voseo (cf., por ejemplo, Riestra 2005: 284). La «marca» que aporta valor borgiano en *El sueño de Borges* no es, por lo tanto, lingüística sino temática, como se colige de la lectura de la contratapa.

Junto al «muerto» convive el *Magister Ludi*, que en este caso toma la forma de un demiurgo cruel y caprichoso, muy en consonancia con la figura estudiada junto al problema de la irrealidad que trabajábamos en el tercer momento (1999) y que también señalábamos en textos como *El criterio de las moscas*. En un momento dado Borges responde a una pregunta del transcriptor de su novela, el lector de español:

¿Porque acaso no soy yo el Dios oscuro de esta fábula barroca? ¿Acaso no puedo permitirme este último placer prohibido que es matar aunque sólo sea en sueños? Si me quitas ese placer, poco me quedará por soñar ya en esta vida... (Riestra 2005: 271).

Queda un elemento más por señalar antes de cerrar este epígrafe. Podemos referirlo a tenor de una coincidencia –desconocemos si voluntaria– con *La sombra del viento*. En las primeras páginas de la novela de Riestra leemos: «¿Adónde van las ciudades cuando desaparecen? ¿Pasan a formar parte de otro mapa en otro mundo junto con Nínive, Gomorra, junto con la Atlántida sumergida? Lo ignoro» (2005: 32). Las palabras no son del Borges homodiegético, sino de un personaje de la novela dentro de la novela. Remiten inmediatamente al Cementerio de los Libros Olvidados y, en conjunto, a un imaginario estereotipado de «lo borgiano». En cierto modo, tanto la novela de Zafón como la novela dentro de la novela de Riestra podrían pertenecer al infinito mar de apócrifos de Borges que circulan por la red. No pretendemos hacer con esa especulación una evaluación cualitativa, sino señalar cómo «lo borgiano» ya se ha convertido a principios de la década del 2000 en un imaginario líquido, en un tono difícil de definir pero relacionado con el ámbito de

lo misterioso y de lo intelectual, de un conocimiento arcano, alquímico, perdido en los laberintos y los espejos de una antigüedad remota y lánguidamente irrecuperable.

Cabe que nos preguntemos por qué, a pesar de las similitudes que venimos señalando, *La sombra del viento* es una novela de éxito mientras que *El sueño de Borges* apenas circuló en comparación. Se podría aducir que los libros que ganan un premio suelen ser olvidados por la editoriales que los publican y que muchas veces tienen aseguradas unas ventas mínimas por parte de la promotora del premio, pero eso sería obviar el hecho de que *El sueño de Borges* ganó, de hecho, un premio, es decir, que ése fue el nicho que encontró dentro de las posibilidades del mundo editorial. Se podrían agregar argumentos de orden feminista, pero no son pocos los *best-seller* escritos por mujeres, en especial dentro del género que se ha dado en llamar *young adult fantasy*.

Nos vemos abocados, por lo tanto, a buscar otros motivos. El principal, a nuestro entender, es que a pesar de que «lo borgiano» haya pasado al imaginario colectivo, el nombre de Borges sigue vinculándose a cierta atmósfera de dificultad o de ilegibilidad. Así, paradójicamente, Borges se habría convertido en un obstáculo para la figura del propio Borges, y la estrategia de mercado siempre debería pasar por la que siguió Ruiz Zafón: la diseminación de algunas pistas que sólo a través del dispositivo reseñístico acabarán por producir valor y por revestir el texto de la pátina de prestigio y de lejano misterio que da el nombre propio del argentino. Pero colocado en la portada de una novela cuyos rasgos –la imagen de portada, el tipo de encuadernación y de papel en la tripa– apuntan, por lo demás, al género *best seller*, crea una disonancia difícil de resolver para el mercado, ya que alejará tanto a los lectores de súperventas como a los borgianos consumados, lo que da cuenta una vez más de la imposibilidad de conjugar la lógica del polo autónomo con la del heterónimo.

13.3.25 2006. «LA VENGANZA DE DON QUIJOTE», DE MANUEL TALENS.

Manuel Talens²⁵² fue un escritor y médico granadino que publicó varias novelas y cuatro libros de relatos²⁵³. El texto que aquí nos ocupa, «La venganza de Don Quijote», fue publicado en una antología titulada *Cuento vivo de Andalucía* en 2006. Su protagonista, que no se identifica directamente con Borges, es un trasunto del mismo, o al menos así lo sugieren algunas coincidencias biográficas y estéticas.

El relato cuenta la historia de David Menahen, un joven originario de Nebraska y apasionado por la literatura y por la electrónica. Estudia, de hecho, «electrónica audiovisual» (Talens 2006: 580) en el MIT²⁵⁴. Hace experimentos en «el pequeño taller de electrónica que había instalado en el ropero de su minúsculo apartamento» (Talens 2006: 580). Un día logra ver, en un televisor Sony modificado, una escena del futuro: un tipo vestido de naranja con una marca con forma de corazón en la mejilla. El experimento, sin embargo, hace saltar todo el tendido eléctrico del estado de Massachussets. David se asusta y hace desaparecer las pruebas.

Lo siguiente que sabemos de él es que se gradúa con el mejor expediente de su promoción. Sus profesores se sorprenden por la decisión que toma sobre su futuro: renuncia a una carrera académica y vuelve a Nebraska, donde se emplea en un «oscuro puesto de programador informático» (Talens 2006: 581) y dedica su tiempo libre a un experimento cuyo objeto desconocemos. Finalmente lo descubrimos: en enero de 2004, durante un discurso de George W. Bush, David activa su máquina para obligar al presidente a un «decir veraz» (como pronto mostraremos, no utilizamos la terminología de Foucault de forma gratuita):

252 es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Talens.

253 A pesar de que su obra no ha recibido una gran atención por parte de la crítica especializada, ha sido reseñada y comentada en prensa en multitud de ocasiones. Remitimos para su consulta a la bibliografía de «La derrota del poder», de Carmen Moreno Nuño, artículo que más adelante referiremos a tenor del tema de la venganza en la obra de Talens (cf. Moreno Nuño 2003: 228-31).

254 Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT por sus siglas en inglés).

Soy un embustero, mentí en la guerra contra Afganistán y volví a hacerlo en la de Irak. Estaba al corriente de que Sadam no tenía armas de destrucción masiva, pero necesitábamos su petróleo para seguir alimentando el imperio y por eso provocamos el conflicto. El gobierno de este gran país es hoy en día culpable de genocidio y de grandes actos terroristas contra la humanidad... (Talens 2006: 583).

Finalmente, y a causa del aparato de Menahen, Bush es sometido a un *impeachment*, los servicios secretos encuentran a David y lo recluyen, tras torturarlo, en Guantánamo. Finalmente el lector descubre que veinte años atrás, en aquel televisor Sony, David había visto su propio futuro, que él era el hombre vestido de naranja.

Las claves borgianas del texto son dos: en primer lugar, el relato «La espera», que funciona como subtexto del cuento de Talens; en segundo lugar, las concomitancias entre Borges y David Menahen.

La primera es explícita. El relato comienza con la siguiente cita:

Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó. Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños de temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajos los ojos como si el peso de las armas los encorvara, Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. (Borges cit. en Talens 2006: 578).

Además de dedicarle ese homenaje, Talens utiliza el final de «La espera» también en los últimos compases de «La venganza de Don Quijote»:

La presencia de dos desconocidos, no el ruido de la puerta cuando éstos la abrieron, lo despertó. Altos en la penumbra del dormitorio, pero bajos los ojos como si el peso de las pistolas que empuñaban los encorvara, los agentes federales lo habían descubierto, por fin. (Talens 2006: 585)²⁵⁵.

La expectativa de recepción, por lo tanto, hace necesario explicitar la cita en el epígrafe introductorio. Por otra parte, la intertextualidad no apunta a una lectura con-

255 El relato de Borges dice así: «Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó. Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños de temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajos los ojos como si el peso de las armas los encorvara, Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin» (Borges 1998: 610).

creta de la obra de Talens ni de la de Borges, lo que cancelaría la posibilidad de un uso estético y apuntaría, en principio, a uno esteticista. El modo en que funcionan las similitudes entre la figura de Borges y el personaje de Menahen, sin embargo, obliga a repensar esa adscripción.

El cuento dispara resonancias borgianas desde las primeras descripciones de su protagonista, David Menahen: «Le encantaban los espejos, la literatura fantástica, la electrónica y las enrevesadas hazañas de la Biblia» (Talens 2006: 578). Nos encontramos, por lo tanto, ante un primer caso de vinculación entre Borges y el género de la ciencia ficción. Un pasaje del cuento resulta, en ese sentido, especialmente revelador. Tras enumerar los aparatos del laboratorio de Menahen, Talens escribe: «[...] y un sinfín de artilugios más, todos ellos multiplicados hasta lo eterno por espejos de trampantojo en las paredes, que previamente hizo instalar con el objetivo de *nutrir la fantasía*» (Talens 2006: 583 [las cursivas son nuestras]).

Encontramos más concomitancias con la figura de Borges. Por ejemplo, el hecho de que «[q]uizá fuese *The invention of Morel*, con sus infinitas posibilidades de amoríos intangibles, la novela que despertó la futura curiosidad de David por la electrónica de implicaciones metafísicas» (Talens 2006: 579). O que la *Biblia* fuera para Menahen una «novela de novelas» (2006: 580).

Pero sin duda lo más destacable desde esta perspectiva de lectura es que la figura del protagonista se construye en el vértice entre tres personajes: Borges, el David bíblico y Don Quijote. En su intersección se halla un concepto foucaultiano: la parresía (al mismo tiempo: el mito contemporáneo del *hacker*²⁵⁶). David Menahen es el individuo que logra, en solitario, enfrentarse a un monstruo y triunfa, aunque deba pagar con su vida o su integridad. Se intuye en el relato de Talens a un anarquista que lee «tratados económicos subversivos» (Talens 2006: 580) y que remite al samurai bolañesco, a su «bibliotecario valiente». Además, el relato es antes una fábula de la prevalencia del individuo frente al poder que un cuento de ciencia ficción al uso²⁵⁷. El género, de hecho, aparece antes como un *atrezzo* que como un elemento medular del relato, e incluso hay cierto tono burlesco o esperpéntico en

256 Para un recorrido de la mitología contemporánea del *hacker* remitimos a «The myth of the computer hacker» (cf. Skibell 2002) o, para un estudio más pormenorizado, a *Hacker Culture* (cf. Thomas 2002), especialmente a su segundo capítulo, «Hacking Representation».

las referencias a la tecnología, que en ningún caso pretenden aparecer como verosímiles. Por ejemplo, cuando Talens se refiere a «las investigaciones cuánticas sobre ondas hertzianas de logaritmo inverso cargadas de iones telehipnóticos provocadores de verdad» (Talens 2006: 582). Las palabras de David antes de ser detenido son reveladoras en ese sentido:

El malandrín había mordido el polvo, la escena entera de la confesión estaba grabada en su devedé y seguramente en los de millones de hogares de América del Norte. Don Quijote acababa de vencer a los molinos de viento. Por una vez, se dijo, aunque sólo fuese por una vez, la fantasía logró ser más poderosa que la realidad. (Talens 2006: 585).

Nos hallamos, por lo tanto, ante un uso estético, una forma de leer la figura del Borges parresias²⁵⁸ coherente con lo que señalábamos en el epígrafe 12.3.8, dedicado al coraje, cuando trabajábamos la imagen del samurai bolañesco. Además, en este caso se vinculan los que probablemente sean los nombres más relevantes de sendos campos, el de Borges y el de Cervantes, creando un modo particular de inscripción del objeto Borges en una ficción del campo español.

13.3.26 2006. METAMORFOSIS®, DE JUAN FRANCISCO FERRÉ.

En este epígrafe analizaremos tres de los relatos de la colección *Metamorfosis*®, de Juan Francisco Ferré²⁵⁹, publicada en 2006 por la editorial Berenice: «Dionisio deca-

257 Moreno Nuño ha señalado cómo la venganza funciona, en la obra de Talens, precisamente como «instrumento subversivo [...] del débil contra el poderoso» (Moreno Nuño 2003: 218).

258 Si no hemos enunciado antes esta idea, la del Borges parresias²⁵⁸, ha sido porque es en el relato de Talens donde mejor funciona el posicionamiento de sujeto que Foucault rescata de la Grecia clásica. El parresias²⁵⁸ «es alguien que dice todo cuanto tiene en mente» (Foucault 2004: 36), el que enuncia un decir veraz (cf. Foucault 2004: 39-40) y se pone así en peligro (cf. Foucault 2004: 41). En las figuraciones anteriores encontrábamos más bien un Borges que se ponía en riesgo por lo que *hacía*; en «La venganza de Don Quijote», sin embargo, el trasunto de Borges se pone en peligro precisamente por decir la verdad o, mejor, por *hacer* que otro la *diga* en televisión.

259 es.wikipedia.org/wiki/Juan_Francisco_Ferré.

pitado», «Informe» y «Cuádruple impostura»²⁶⁰. El primero fue escrito en 1994 (Ferré 2012a), de la fecha de redacción del segundo no tenemos noticia, y el tercero fue, en palabras del autor en su blog, «censurado en su momento por la revista “El Extramundi”» (2009a), pero desconocemos en qué año ocurrió tal cosa. En cualquier caso, es probable que los tres relatos fueran escritos en los noventa:

Mis primeras publicaciones, en los años ochenta y noventa, fueron relatos como “Dionisio decapitado” o “Informe”, incluidos muchos años después en la colección de ficciones *Metamorfosis*®. Desde mis comienzos, siguiendo la estela de Borges y de Cortázar, me dediqué a explorar y explotar las posibilidades de la forma narrativa breve (Ferré 2012b).

Sean cuales sean sus años exactos de escritura o publicación, lo cierto es que los tres relatos mantienen una relación similar con la obra de Borges y, como afirmábamos en 13.1, privilegiaremos esta línea de fuerza a la del año de escritura, máxime cuando la recopilación de los textos en *Metamorfosis*® supone su mayor momento de visibilización y el libro los dota de una imaginaria unidad. No en vano los tres forman parte de la misma sección del volumen, titulada –en una clara referencia a Borges– «Artificios». Los comentaremos someramente y después abordaremos su análisis.

Comenzamos por «Dionisio decapitado». El cuento narra la ejecución de un personaje histórico, Dionisio Aeropagita. Tras la decapitación, su cabeza continúa hablando y la concurrencia, tras escucharla embelesada, acaba por lapidarla. Así, Dionisio se convierte en un decapitado errante que lleva su propia cabeza a cuestas, se entiende que durante siglos (el «Post-scriptum» nos sacará de dudas al respecto). El cuerpo principal del relato, además, se justifica como una súplica del protagonista a un personaje cuya identidad desconocemos:

Os suplico que me otorguéis el reposo que solicito. Mi errancia forzosa se detendrá (libreme el Altísimo de alargar inútilmente el final) cuando accedáis, señor, a registrar por escrito la desmañada crónica que acabo de relataros. (Ferré 2006: 61).

260 A pesar de que existen multitud de ensayos críticos sobre la obra de Ferré, se centran casi exclusivamente en su producción novelística, ampliamente más conocida que la cuentística (cf., por ejemplo Florenchie 2014; Kunz 2010).

La pieza termina con un largo «Post scriptum» que consiste en una enumeración borgiana similar a las que hemos detectado en otros textos de este corpus. En este caso la nota remite directamente a «El inmortal», ya que en ella Ferré consigna los avatares de ese Dionisio, su errancia a través de la historia, las diversas identidades que ha ido tomando y las confusiones que ha provocado. Así, Ferré juega a considerar que Dionisio Aeropagita (siglo I), Pseudio Dionisio Aeropagita (siglos V-VI) y San Dionisio de París (siglo III (él fue, según la versión histórica, el decapitado)) son una misma persona inmortal.

El siguiente relato es «Informe». Se trata en este caso de un artefacto gramatical, por lo que resumirlo implica perder buena parte de su riqueza. La pieza consiste en un informe de tono burocrático redactado por un funcionario anónimo que trabaja para una organización desconocida (lo emite una misteriosa «Cancillería») que no logra establecer unas fronteras fijas para el territorio que controla o que administra. A partir de esa premisa, el relato tematiza la tensión entre el deseo de delimitar lo real y la inevitable disolución de los límites impuestos, encarnada en una suerte de funcionarios caídos llamados «radíos» (2006: 65) y en lo que en el relato se denomina constantemente la «vaguedad». Del mismo modo que la Cancillería está obsesionada con las fronteras físicas, su discurso señala con insistencia otras fronteras, las gramaticales, mediante signos ortotipográficos. Cualquier pasaje del relato sirve para ejemplificar lo anterior:

La desconfianza, o impaciencia, de las autoridades –empezaban a surgir recelos entre éstas y la Cancillería, según la Cancillería– hacia el estrecho, o capaz, sistema de subsecciones, o subsección, adherido al más amplio sistema de secciones, o sección, de vigilancia de fronteras, o frontera, o sistema base, también así llamado, colmada como un cuenco, pero disponible y a caso resolutive [...]. (Ferré 2006: 66).

La tercera pieza que analizaremos lleva por título «Cuádruple impostura» y es la narración, en primera persona, de los hechos más conocidos de la vida de Simón el Mago, uno de los primeros gnósticos. Mientras volaba ante Nerón para demostrar sus poderes sobrenaturales, dos de los apóstoles pidieron a Dios que lo desenmascarara y el farsante cayó a tierra.

Si bien la anécdota del cuento de Ferré se reduce a la narración del hecho (pseudo)histórico, de nuevo nos centraremos en cómo lo narra y no en qué narra. Ya hemos señalado que lo hace en primera persona; además, en el relato de Ferré el nombre de Simón jamás se declara, y a su falso milagro se añaden otros tres intentos de imitar a Cristo (de ahí el título del relato). Ferré interpola en la narración algunas tesis gnósticas y las desarrolla. El protagonista, de hecho, cuenta su historia acompañado de un personaje llamado Ennoia, que representa a la «madre de todo» en la doctrina simonista; se trata de un personaje central que se habría reencarnado en multitud de ocasiones –en una fue Elena de Troya– hasta terminar convertida en una prostituta en la ciudad de Tiro.

Podemos comenzar a buscar los ecos borgianos por este último relato, que se filia directamente con «Una vindicación del falso Basíledes», un texto de la primera época de Borges, incluido en *Discusión*. En él leemos lo siguiente: «A Simón el Mago le achacan una exasperación de esa historia: el haber rescatado a Elena de Troya, antes hija primera de Dios y luego condenada por los ángeles a transmigraciones dolorosas, de un lupanar de marineros en Tiro» (Borges 1998: 215). Ferré acepta la tesis borgiana, que funciona como clave de lectura, para crear un personaje «infame» (en el sentido en que lo son los protagonistas de los relatos de «Historia universal de la infamia») que se presenta a sí mismo como capaz de desenmascarar a Jesucristo (al que dedica calificativos como «charlatán» (Ferré 2006: 69) o «tahúr nazareno» (2006: 71)). El personaje de Ferré tiene, por lo tanto, la función de «sospechar» (en el sentido en que se utiliza el término al referirse a Nietzsche, Freud y Marx) de la cultura occidental. Esa función se hace explícita al final del relato:

El crucificado, despreciando el mundo, condenándolo a la insignificancia, volaba: yo, celebrándolo, no levitaría nunca por encima del suelo. El pueblo siempre lo preferiría a él, su ambiciosa magia le era consanguínea. Así, opté por renunciar a mi teoría. Desde hace años me esfuerzo en negar la consistencia del mundo [...]. (Ferré 2006: 75).

El Simón el Mago de Ferré termina por abjurar su propia doctrina, pero mientras la sostiene constituye una suerte de Zaratustra que niega a Cristo en cada ocasión en que lo nombra.

En segundo lugar, «Informe» remite de forma directa a «Del rigor en la ciencia», relato del que es una reescritura. Tanto la premisa (la imposibilidad de segmentar por completo lo real) como la estructura (un inicio en el que la Cancillería / el Colegio de Cartógrafos cree que su objetivo es posible; un desarrollo y un final en los que se vuelve evidente de forma paulatina que no lo es) son idénticos. La pieza de Ferré también sigue a Borges en la trasposición de la premisa del cuento de lo argumental a lo textual, a la propia superficie narrativa del cuento, mediante elementos ortotipográficos²⁶¹. Además, agrega algo al hipotexto: explicita la pregunta por la relación entre el modo en que se ordena el mundo y la forma en que se ejerce el poder. El pasaje del Colegio de Cartógrafos a una Cancillería (es decir, de un institución relacionada con un saber a una institución probablemente estatal) es, en ese sentido, revelador. El cuento de Ferré, de hecho, se puede leer como una crítica al poder análoga a la que proponen Deleuze y Guattari en el capítulo doce de *Mil mesetas*²⁶²: al llegar a un punto crítico, las dinámicas de Estado generan sus propios nomadismos, sus máquinas de guerra (los *radios*) que las trabajan desde dentro.

Terminaremos comentando «Dionisio decapitado». En este caso, como ya hemos señalado, nos encontramos ante una revisión de «El inmortal». El desplazamiento crítico que Ferré opera es el que sigue: si el texto de Borges cuenta la historia de un autor que ha perdido su identidad y ha sido muchos a lo largo de la historia, éste lleva la idea al extremo, de nuevo en un giro posmoderno, y la conduce hasta la «cuarta persona del singular» deleuziana. Frente a lo que ocurre en el subtexto borgiano, en «Dionisio decapitado» la identidad del protagonista ni siquiera es lo bastante relevante como para que valga la pena ponerla en cuestión; sólo tenemos noticia de quién es el narrador por el título y por el «Post scriptum». En el relato principal es una cabeza la que habla, una voz sin cuerpo, es decir, un discurso sin sujeto que sólo desaparece cuando alguien, un autor, se apropia de él («cuando

261 En el relato de Borges las mayúsculas funcionan como una exasperación del nominalismo; en el de Ferré, las comas son un trasunto textual de la capacidad de la Cancillería para dibujar fronteras.

262 Nos referimos a «Tratado de nomadología: la máquina de guerra» (cf. Deleuze y Guattari 2004: 359-431).

accedáis, señor, a registrar por escrito la desmañada crónica que acabo de relataros» (Ferré 2006: 61)).

Nos encontramos, pues, ante tres cuentos que remiten de forma directa (aunque jamás del todo explícita) a textos de Borges, y que en todos los casos los reescriben, revisan o reformulan. Los tres, además, contienen elementos fantásticos y están situados en la Antigüedad («Dionisio decapitado» y «Cuádruple impostura») o en un lugar sin tiempo («Informe») que el lector no es capaz de identificar. Todos esos rasgos, que apuntan de por sí a un uso posmoderno, son consistentes con las lecturas que hemos propuesto: una de corte nietzscheano y dos que hemos señalado como deleuzianas (pero que remiten, en realidad, al corpus conceptual común del postestructuralismo francés), ya por su fabulación de la idea del nomadismo, por desvelar la relación entre lenguaje y poder o por utilizar la cuarta persona del singular como motor de la narración.

La adscripción de los relatos a un uso posmoderno de Borges supone en este caso la constatación de una filiación generalizada. En la propia contraportada de *Metamorfosis*® se alude a Ferré «[c]omo si de un Borges o un Kafka posmoderno se tratase» (contratapa). En muchas de sus entrevistas o en los textos de su blog él mismo explicita su deuda con Borges y la lectura posmoderna que hace de él:

Borges era un gran bromista erudito, un escritor de inmensa cultura a quien gustaba burlarse de las culturas humanas confrontando sus imágenes codificadas en el ambiguo espejo de la literatura. En muchos de sus cuentos Borges caricaturiza las señas de identidad de la cultura occidental, pero también socava los fundamentos de cualquier otra superstición religiosa, cultural o estética: tanto la cábala judía, el hermetismo platónico, el cristianismo o el ocultismo nórdico como el experimentalismo literario, las vanguardias, el nacionalismo o la estética modernista son objeto de su irónica irreverencia. Borges representa mejor que nadie en las letras hispánicas (donde esa figura resulta rara) el saludable modelo del iconoclasta ilustrado. (Ferré 2016a).

La imagen, entonces, es la señalada por Sarlo, la de un Borges purgado de toda nacionalidad, cerebral, irreal. En otro lugar Ferré es aún más explícito: llama a Borges «santo patrón de todos nosotros los escritores postmodernos» (2016b).

Señalaremos, para terminar, que los relatos analizados sólo son una muestra del modo en que Ferré trabaja sobre el corpus textual borgiano, tal vez la más re-

presentativa pero no la única. En textos como *I love you Sade* (2003) o *Quijote: instrucciones de uso* (2005) también se puede rastrear la influencia del argentino. En numerosas entrevistas el propio Ferré declara su admiración incondicional por él (cf. Ferré 2012b; Montañez 2006). En las respuestas a nuestro cuestionario afirma lo siguiente:

Definitivamente, me es imposible concebir mi idea y mi relación con la literatura sin pensar en Borges. No solo hay un antes y un después de su lectura para mí como escritor y lector, sino que los hay en relación con la literatura en términos universales. No creo que nadie que comprenda lo que está en juego en la literatura de Borges escape a su influencia intelectual y estética. La literatura de Borges explica la literatura, cualquier literatura, antigua, presente y futura. No hay diferencias. La literatura de Borges nació, precisamente, para cuestionar estas categorías convencionales. (Anexo II: 18).

Con todo, Ferré no es uno de los autores del campo español que más se relacionan con Borges en el imaginario de los autores, como mostraremos en el epígrafe 15. Esto se debe, probablemente, a tres factores: por un lado, el modo libérrimo en que Ferré trabaja sus materiales narrativos, que hace que el hipotexto sea indetectable para el lector poco prevenido; por otro, una concepción muy concreta de lo borgiano (relacionada con el fragmentarismo, la diferencia, las múltiples temporalidades, la disolución de la identidad) poco asimilable a la imagen general del campo, que tiene que ver más con la autonomía que con el posmodernismo, ámbito en el que –y éste es el tercer factor– la figura central de la filiación con Borges ya estaría copada por Agustín Fernández Mallo, que la hace más explícita²⁶³.

263 El desarrollo de la relación de Mallo con Borges en el epígrafe 12.4 en relación a un momento concreto de campo da buena cuenta del modo en que se construye esta centralidad. Abundaremos en ello en el epígrafe 13.3.35.

13.3.27 2006. SUBTERRÁNEOS, DE VICENTE LUIS MORA.

En *Subterráneos*²⁶⁴, el primer libro de relatos de Vicente Luis Mora²⁶⁵, Borges es casi omnipresente, ya sea de forma implícita o explícita. Es por ello que hemos escogido para comentar en este epígrafe las dos piezas más representativas del volumen: «El texto urbanizado» –en la que nos detendremos brevemente– y «La biblioteca de Babel (versión 5.0)», que supone un hito en los usos de Borges en el campo español, y a la que dedicaremos un análisis más extenso²⁶⁶.

«El texto urbanizado» cuenta la historia de un escritor que se pone en contacto con un detective para que lo ayude a descifrar un misterio: en la ciudad han aparecido algunos versos que posiblemente compongan un poema. Durante el desarrollo del relato –en el que son frecuentes las citas a Guy Debord o, en general, al situacionismo (cf., por ejemplo, Mora 2006: 97)– los protagonistas acuden a un mapa y encuentran un patrón. En un momento dado el homenaje a «La muerte y la brújula» se hace explícito y el relato de Borges se convierte en una clave de la investigación:

–Si supiéramos, por ejemplo, si ha leído a Borges, las cosas cambiarían... Pero es difícil saberlo. El tono del poema no es borgiano, y desdeña los signos de puntuación.

–A Borges sí lo he leído.

–¿Ha leído *La muerte y la brújula*?

264 El libro fue publicado por DVD Ediciones, que cerró su puertas en 2012. La imposibilidad de acceder al volumen es, probablemente, uno de los condicionantes que motivan la ausencia de trabajos críticos acerca del mismo. Agradecemos al propio Vicente Luis Mora que nos hiciera llegar una copia digital de *Subterráneos*.

265 es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Luis_Mora.

266 Vicente Luis Mora es tanto escritor como crítico y académico. En lo que atañe a su obra literaria, ha sido enmarcado en la Generación Nocilla, cuyos principales lineamientos detallaremos en el epígrafe 13.3.35. Si bien su obra no ha recibido tanta atención de la crítica como las de otros de sus compañeros de generación, su ensayo *La luz nueva* (2007) se considera –junto a la antología *Mutantes* (2007) y a *Afterpop*, de Eloy Fernández Porta– programático para comprender los postulados de la Generación Nocilla. Para un análisis pormenorizado de su obra literaria remitimos a la tesis doctoral *Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21st Century*, cuyo primer capítulo se dedica de forma íntegra a la obra de Mora (cf. Saum Pascual 2012: 66-151).

- Posiblemente, pero hace tiempo...
- Yo le estuve dando muchas vueltas ayer. Es un relato policíaco, hay azar, hay una persecución, hay deriva, en este caso metódica, hay una consideración de la ciudad como texto, y también se cita a Dupin, el detective de Poe, como hemos hecho nosotros.
- Caramba, muchas coincidencias.
- Bastantes.
- En ella el delincuente, Scharlach, traza un rombo criminal por toda la ciudad, sustentado en tres muertes y viejas leyendas yásidicas. Lönnrot, el detective judío, es el cuarto punto cardinal, el fin de la trama y su conclusión: su muerte ajusticia el cuento.
- No veo aquí demasiadas equivalencias... pero espere. Mire a su derecha. Hay un mapa debajo del salpicadero.
- Sí... aquí...
- Lamento el polvo. Desplieguelo y señale los puntos de Oviedo donde ha encontrado cada uno de los versos. (Mora 2006: 105).

La idea de un lector detective sobrevuela todo el relato, y en un momento dado se llega a hacer explícita a través de una cita de *Crítica y ficción*, de Ricardo Piglia (cf. Mora 2006: 103). En este caso, el final del relato decepciona la expectativa del lector. No hay crimen: los versos eran la declaración de un joven a su amada, que debía resolverlas siguiendo una suerte de *gymkana*²⁶⁷.

De «La biblioteca de Babel (versión 5.0)», el relato en que nos centraremos, sorprende –desde su mismo título– el número, ya que si el relato de Borges es el 1.0 o el 2.0 (teniendo en cuenta que el propio Borges reconoció haberse inspirado en un cuento de Kurd Lasswitz (cf. Borges 1939)) de su género, una actualización del mismo sería el 2.0 o el 3.0, y en ningún caso el 5.0²⁶⁸. Así, al escoger la versión 5.0, Vicente Luis Mora sitúa su relato en un futuro lejano cuyas posibilidades apenas se pueden vislumbrar desde el presente, haciendo la segunda asociación que

267 La idea de un uso de Borges que trasciende lo estético y desconoce lo fantástico al tiempo que decepciona las expectativas del lector es extremadamente interesante por lo que tiene de asimilación de Borges en los términos propios del campo español. Lo encontramos en otro texto, «El Otro», de Luisgé Martín (cf. L. Martín 2013: 29-36), que sin embargo queda fuera del alcance de esta tesis debido a su año de publicación: 2013.

268 Comentaremos –como curiosidad y para dar cuenta del alcance de la influencia de Borges– que existe en internet un simulador de la Biblioteca de Babel que genera para cada visitante una inmensa (potencialmente infinita) cantidad de libros compuestos por caracteres combinados al azar: [keiwan.itch.io/library-of-babel-3d].

hemos encontrado en el campo español de Borges con el género de la ciencia ficción²⁶⁹.

Sigue al título una cita del *Canto general* de Neruda, lo que no podemos sino entender como una apropiación irónica desde un uso posmoderno del libro más político del poeta chileno. La cita es breve: «Yo no soy sino la red vacía», y sirve como introducción a un relato que habla de una red muy diferente a la de Neruda. Donde el poeta se refiere a la pesca (cf. Neruda 1967: 680), Mora desplaza el significante hacia lo virtual.

El narrador es un bot (Mora 2006: 115), un programa informático dedicado –y esto no lo sabremos hasta la última página– a proporcionar «información incesante sobre el estado de la Biblioteca» (Mora 2006: 120). La Biblioteca (que nunca llega a identificarse explícitamente con Internet) es ilimitada, y los bots son inmortales:

Si por límite entendemos el lugar más allá del cual no hay otro más allá, no los hay en la Biblioteca. No he contemplado, en mis ya numerosos años de andanzas, más de lo que veo ahora, de lo que he visto siempre. Interminables partes de un todo más allá de nuestra comprensión. Debo corregirme: sí he visto más, en rigor no he visto más que más, porque es sabido que nosotros –ahora nos incluyo a todos– somos inmortales; no eternos, pero sí eviternos: conocemos el momento de nuestra venida a la Biblioteca del mismo modo que sabemos que no se puede salir de ella. (2006: 116)

El relato es, además de una reescritura futurista de «La biblioteca de Babel», una pregunta constante sobre la completitud de lo real y sobre la posibilidad de una salida de la Biblioteca, es decir de una rehumanización del mundo. Hay en la pieza de Mora, entonces, una reflexión –en ocasiones implícita pero a veces explícita– sobre conceptos posmodernos como simulacro, hiperrealidad y fin de la historia, así como sobre el de rizoma. El siguiente pasaje es una muestra de ello:

[...]. Cualquier teoría fluye sin cesar, como nuestras existencias o la propia Biblioteca, y se multiplica la confusión con su publicidad. Quizá no hay orden, o quizá lo haya y no podamos saberlo: es obvio que su comprobación requeriría estar en todas partes al mismo tiempo, o en un remonte o cima desde la cual se viera por completo la Biblioteca. Nadie es tan grande o tiene el horizonte de vista tan indefinido.

269 La primera se encuentra en «La venganza de Don Quijote», de Manuel Talens.

[...]. cualquier lugar de la Biblioteca es el centro, cualquier nódulo es en principio conectable con otro, y hay que prever esa eterna posibilidad, estar preparados, limpiar los cauces, escoger el más rápido camino, aderezar los bucles, preparar el recibimiento. [...]. (Mora 2006: 117).

Como ya hemos apuntado, se tematiza la imposibilidad de una salida al sistema – aparentemente perfecto y sin fisuras– en una tensión que todo el relato. En los últimos compases del mismo se abre la posibilidad de una salida al dar a entender, mediante el calificativo de *hermoso*, que puede haber algo de humanidad en el programa narrador:

Durante ese tiempo, que mejor debería ser llamado instante, tengo una levísima sensación de pertenencia a algo, una percepción de sentido, algo relacionado con la “esperanza” de la que se habla en algunas, muy pocas, bases de datos. Esos instantes me hacen feliz y me siento privilegiado por mi trabajo. La Biblioteca es, si-gue siendo, en noches claras, un lugar hermoso. (Mora 2006: 120).

La esperanza, sin embargo, parece clausurarse con la última línea del texto: «Aquí termina el informe de las diez treinta» (Mora 2006: 120). La frase, además, reenvía a «Informe», de Juan Francisco Ferré. Aunque es probable que esta intertextualidad no sea voluntaria, resulta sintomático el hecho de que ambos relatos se pregunten por la posibilidad de ordenar el mundo y de que ambos partan de Borges, por más que el de Mora tenga un componente futurista del que «Informe» carece. Del mismo modo en que en Ferré existían los «radios» en Mora encontramos a los «brocs» (tal vez de *broken*): «bits o programas que olvidaron quiénes fueron, y destruyen programas por puro rencor» (Mora 2006: 118-19), formas de *malware* que trabajan la Biblioteca desde dentro, degradándola.

Podemos terminar este epígrafe haciendo notar que, más allá del título y del hecho de que sea una reescritura, el texto es borgiano en el tono y en la forma de las reflexiones. En «La biblioteca de Babel», por ejemplo, leemos lo siguiente:

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo:

Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de éstas, he prodigado y consumido mis años. (Borges 1998: 469).

En «La biblioteca de Babel (versión 5.0)»:

Aducen otros una forma en construcción, un dibujo en marcha que acabará coincidiendo, dentro de miles de conexiones, en la figura misma del Gran Programador⁴. Otros creen que este mundo no es único, y que otros sistemas se entrecruzan con el nuestro. Cualquier teoría fluye sin cesar, como nuestras existencias o la propia Biblioteca, y se multiplica la confusión con su publicidad. Quizá no hay orden, o quizá lo haya y no podamos saberlo: es obvio que su comprobación requeriría estar en todas partes al mismo tiempo, o en un remonte o cima desde la cual se viera por completo la Biblioteca. [...]. (Mora 2006: 117).

Cerramos con la nota al pie número cuatro, que abunda en el tono borgiano y tiene la forma de un argumento tomista:

4. Aunque no hay fehaciencia incontrovertible de que este Sistema exista, quienes han propalado su necesidad argumentan, con no poca razón, que alguien o algo deber haber programado a los Programadores. (Mora 2006: 117).

13.3.28 2006. «EL ORO DE LOS CIEGOS», DE ANDRÉS NEUMAN.

En este epígrafe analizaremos tres relatos del escritor argentino-granadino Andrés Neuman²⁷⁰²⁷¹. A pesar de que el primero («Inspector de mercados») pertenece al volumen de relatos *El que espera* (2000) y el segundo y el tercero («El oro de los ciegos» y «Los prisioneros») a *Alumbramiento* (2006), y de que no enmarcaremos los tres en un mismo uso, hemos decidido incluirlos en un solo epígrafe por comodidad para el lector, debido a su hiperbrevedad.

270 La crítica ha leído la narrativa de Andrés Neuman principalmente desde la encrucijada entre lo local y lo global (cf. Montoya Juárez 2008) y desde categorías como lo posnacional (cf. Castany Prado 2007), en auge sobre todo durante la primera década del presente siglo. Un estudio de la primera novela de Neuman desde esta perspectiva se puede encontrar en «“Horizonte de fragmentos”: espacio e identidad en *Bariloche*, de Andrés Neuman» (cf. Sánchez Martínez 2015).

271 es.wikipedia.org/wiki/Andrés_Neuman.

«El oro de los ciegos» es el único de los relatos cuya figuración de Borges ha llamado la atención de la crítica²⁷² (que en términos más generales se ha fijado más en las producciones novelísticas de Neuman que en sus libros de cuentos). Se trata de un texto breve que narra la siguiente anécdota: en los años sesenta, un grupo indeterminado de personas invitan a Borges a dar una conferencia a un lugar llamado «la Fundación», ubicado en el barrio de San Telmo, en Buenos Aires. Han planeado lo siguiente: todos se vestirán de amarillo, de «felino amarillo» (Neuman 2006: 124), el único color que Borges podía ver en los últimos estadios de su ceguera, para darle una alegría a su invitado. En efecto, Borges llega y se dispone a dictar su conferencia.

[...] tras unos segundos de vertiginosos giros oculares, se dilató en una sonrisa cómplice. Los ojos le relucían como dos monedas bajo el agua. Dejando escapar una carcajada traviesa, Borges exclamó: Y pensar que uno ya había renunciado a ver en vida algún tesoro... Todos reímos, volvimos a aplaudir y, durante un rato, dio la sensación de que el acto concluiría allí mismo sin haber empezado. (2006: 125).

El relato no desconoce el humor ni la parodia. Sobre la mitad del mismo, Neuman hace la siguiente broma cromática en la que Irma, como el lector que no sabe que Borges podía ver el amarillo en sus últimos tiempos, no comprende la situación:

Sé que suena raro: esperábamos a Borges contándonos chistes verdes. Irma Moguilevsky se había puesto una blusa con bastante escote y una falda poco prudente. Para alegrarlo al maestro, me había dicho al entrar. Borges es ciego, Irmita, tuve que informarla. ¿Pero y entonces?, había preguntado ella, entre decepcionada y confusa. No te aflijas, Irmita, y hacé como dijimos, suspiré. (Neuman 2006: 124).

Cabe señalar la variedad porteña del castellano, que Neuman utiliza de forma hiperconsciente (cf. Sánchez Martínez 2015: 260), así como los mecanismos de desacralización de la figura de Borges. Más adelante nos detendremos en los pormenores de dichos mecanismos; por ahora valga señalar un uso estético de Borges en Neuman, que hace patente su distancia con la figura central de las letras argentinas desde la primera frase del cuento: «Hacía una tarde de esas que algunos cursis llaman

272 Con todo, sólo se ha señalado la existencia de la filiación; el microrrelato aún no ha sido analizado (cf. Noguero 2009: 42).

cóncavas» (Neuman 2006: 123). Dicha distancia atraviesa todo el relato, pero es especialmente visible en las palabras con que termina:

No creo ser injusto si aventuro que las tibias palabras que Borges pronunció en la Fundación caerán en el olvido. Y sin embargo sé que aquella tarde fue memorable. La memorable tarde en que entre todos, gracias a él, conseguimos causar un tigre. (Neuman 2006: 126).

Es una referencia al texto «Dreamtigers», de Borges, incluido en *El hacedor*:

Éste es un sueño, una pura invención de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre. ¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibles, o hartos fugaz, o tirando a perro o a pájaro. (Borges 2004: 161).

La lectura consecutiva de ambos textos subraya el modo en que Neuman rechaza la diferencia que el de Borges propone entre lo fenoménico y lo nouménico, entre la imagen y la cosa en sí, así como la trascendencia que en «Dreamtigers» tiene el espacio de lo soñado, y desplaza con humor a un episodio banal la consecución de lo que para Borges habría sido un imposible. En el relato de Neuman, cuando el anciano está llegando a la Fundación el narrador capta el final de una conversación cargada de significación: «Lo primero que le escuché decir a Borges fue exactamente: Ah, no me diga. Y después: Pero eso sería imposible» (Neuman 2006: 124). Inmediatamente apostilla: «Para mi decepción, nunca llegué a saber a qué se refería» (2006: 124).

«Inspector de mercados» tiene un tono similar al de «El oro de los ciegos». Arranca con una leve ironía a cuenta de la relación entre Borges y su madre similar a las que encontraremos seis años más tarde en el relato que ya hemos analizado²⁷³.

Jorge Luis se vistió con torpeza. Intuyó los anaqueles entre las sombras del dormitorio. Tosió con mesura. Más que dolor de huesos, lo suyo era una suerte de incertidumbre interna, de discontinuidad al moverse. Se prometió no llamar a madre.

273 La madre de Borges también aparece en el primer párrafo del relato de 2006 como una figura de poder: «Nos había llevado meses obtener su compromiso, convencer a su madre, recibir la tardía confirmación, disponer cada detalle» (Neuman 2006: 123).

Enseguida lo hizo y se arrepintió. Ella acudió como siempre. Desayunaron unas pocas palabras. (2000: 101).

La frase que sigue a la cita anterior reproduce una vez más el procedimiento por el que se despoja a Borges de toda su aura sagrada. Del mismo modo que en «El oro de los ciegos» la frase final sobre «causar un tigre» es una revisión de «Dreamtigers», ahora encontramos una breve broma, similar, a cuenta de *Fervor de Buenos Aires*: «Esta vez el camino transcurrió sin fervor» (Neuman 2000: 101). El párrafo abunda en esa operación:

Esta vez el camino transcurrió sin fervor. Jorge Luis no solía observar la ciudad: más bien la iba fabulando mientras paseaba. No importaba en absoluto si recorría una calle con apariencia de basural, porque él la traducía y la transformaba en una esquina arrabalera, propicia para la luna de una cuchillada. (Neuman 2000: 101).

La anécdota del relato es coherente con esta idea. Narra el camino de Borges hacia el primer día en su nuevo trabajo: inspector de aves en un mercado municipal. La historia proviene de un hecho aparentemente real: tras recuperar el poder, el gobierno peronista de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires habría destituido a Borges de su cargo como bibliotecario en la biblioteca municipal Miguel Cané y lo habría designado inspector de aves en un mercado municipal²⁷⁴. No nos extenderemos demasiado en un relato que, como ya hemos señalado, es muy similar al anterior; sí señalaremos que al uso estético éste le agrega el paródico, que en «El oro de los tigres» (que es posterior a «Inspector de mercados») aparecerá más atenuado. Continuamos a continuación el párrafo final del texto, que constituye un buen ejemplo de lo que venimos señalando.

Se ciñó los guantes de goma. Imaginó corsarios, brújulas, espadas. Tomó con repugnancia un pollo decapitado. Lo sujetó por las patas rígidas. Repudió, en silencio pero para siempre, al Gobierno que lo había apartado de su cargo en la biblioteca para obligarlo a hacer aquello. El carnicero lo observaba con desconfianza. Jorge Luis fingió no darse cuenta y procedió a su nueva labor, introduciendo un dedo hasta el fondo, ya no con asco sino a incalculable distancia, desde alguna Babel remota que no se parecía en absoluto a aquel lugar, pensando en los anaqueles y en la emoción y en Madre. (Neuman 2000: 103-4).

274 Existe un facsímil que apunta a la veracidad del hecho (cf. Vaccaro 2005: 92), aunque según el mismo Borges nunca habría aceptado el puesto.

El tercero de los relatos de Andrés Neuman en el que hemos detectado ecos borgianos lleva por título «Los prisioneros». Se trata de una microficción de apenas dos páginas. No declara, como los anteriores, explícitamente el sustrato borgiano, ni Borges aparece como personaje. Consiste más bien en una fábula inspirada por «Las ruinas circulares» y «La escritura de Dios», con ecos también de «La biblioteca de Babel». En ella, un hombre encerrado escribe la historia de Axel, un hombre encerrado que escribe la historia de Brenon, un hombre encerrado que... Las iniciales de los prisioneros coinciden con las letras del abecedario. Al llegar a la zeta ocurre lo siguiente:

Zeno, en lugar de continuar describiendo los infinitos días de cierto personaje en una prisión triangular, intuye una presencia a sus espaldas y, tras dudar un momento, se dirige a Yago, que era quien escribía su historia. (Neuman 2006: 108).

El reguero de pólvora prendido por Zeno (probable referencia a Zenón de Elea) no tarda en extenderse. En Borges este procedimiento produce un efecto fantástico, una *mise en abyme* que tiene por objeto hacer que el propio lector dude de la materialidad de su existencia. De nuevo Neuman abole las estrategias borgianas; en este caso, corta por lo sano el *regressus ad infinitum*. El relato concluye así: «Pero mi celda, no. Mi celda no se abre» (Neuman 2006: 108). La sucesión alfabética, la recursión de lo lingüístico, acaba en este caso por dar con lo real.

En dos de los tres relatos que hemos comentado la clave de lectura en relación al intertexto borgiano pasa por el conocimiento de hechos biográficos de la vida de Borges que difícilmente un lector español podía detectar y que en los propios cuentos no se explicitan. En «El oro de los ciegos» no se declara que Borges aún pudiera ver el amarillo; en «Inspector de mercados» no se alude al «castigo» que el gobierno peronista le impuso a Borges. Además, como ya hemos señalado, en un autor con un doble registro la elección de una variante porteña o peninsular del castellano nunca es casual.

El uso paródico y el tono de homenaje de ambos cuentos debe comprenderse desde la posición concreta de Andrés Neuman en el campo literario español. El escritor despliega una serie de estrategias que funcionan en el campo como formas

de construcción de un espacio de diferencia y al mismo tiempo de pertenencia. Podemos dar tres ejemplos: la cita a la figura central de las letras argentinas, publicada en una editorial española por un hispanoargentino; la dedicatoria de «El oro de los ciegos» («A Roberto Bolaño, con memoria felina» (Neuman 2006: 123)), que subraya la inscripción latinoamericana; la iconoclastia y la sátira como formas de destacar las diferencias radicales entre su poética y su lenguaje (pensemos en la «tarde cóncava») de los del «maestro».

Existe un efecto colateral de este interesante movimiento: Neuman se produce en una doble posición (triple, si tenemos en cuenta el campo literario mundial) que funciona de forma diferente según el lugar desde el que se lo lea. En lo que ocupa a nuestro objeto de estudio, en el campo literario español el hispanoargentino aparece necesariamente como un «pionero» de lo borgiano, como una suerte de cronista de Indias del siglo XXI cuya función es narrar las modulaciones del gran tótem del campo transatlántico: Borges. Es así como deben entenderse (también) las referencias híper especializadas a la biografía (ya hagiografía) borgiana, y el hecho de que Neuman sólo haya sido designado por uno de los participantes de los cuestionarios (Alejandro Pedregosa) como uno de los principales herederos de Borges en el campo literario español.

13.3.29 2006. *LABERINTO DE ESPEJOS*, DE RODOLFO MARTÍNEZ.

Laberinto de espejos es el segundo volumen de la selección que la editorial Berenice hizo de los mejores relatos de Rodolfo Martínez²⁷⁵. Tanto el autor como la editorial pertenecen al subcampo²⁷⁶ de la narrativa de fantasía, terror y ciencia ficción.

275 A pesar de que a Rodolfo Martínez aparece definido en la página web de la editorail como «el escritor español más de moda en el género de la ciencia ficción» («Rodolfo Martínez Fernández» s. f.) y que de hecho ha ganado multitud de premios relacionados con ese género literario (cf. «Rodolfo Martínez Fernández» s. f.), su obra ha sido desatendida por la crítica especializada (salvo por un trabajo titulado «El mito de Sherlock Holmes en la literatura española», que se centra en su obra y en la de Carlos Pujol (cf. Palacios Martín 2014)). Su biografía se puede encontrar en [es.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Martínez_\(escritor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Martínez_(escritor)).

276 La naturaleza de este subcampo merecería mayor elucidación, pero tal propósito excede los límites de esta tesis doctoral. Irene Raya Bravo se ha ocupado de estos géneros, que engloba

Comentaremos dos de los relatos del volumen: «El hijo de la noche» e «Hijos de la misma noche», cuyos títulos son un indicio de las similitudes que guardan entre sí. El nombre de la compilación, *Laberinto de espejos*, ya apunta al imaginario colectivo de lo borgiano. Además –y aunque no los comentaremos– cabe señalar que la segunda parte del volumen está compuesta por poemas y lleva por título «Laberintos, meandros y tigres», e incluso contiene una pieza titulada «El jardín de senderos que se bifurcan». La filiación borgiana, por lo tanto, en este caso no sólo no se oculta sino que incluso se subraya.

Si bien el género que lleva hoy la etiqueta de *fantástico* en el subcampo de fantasía, terror y ciencia ficción se refiere antes a libros como *Juego de tronos* o *El señor de los anillos* (de lo que da buena cuenta, de nuevo, el trabajo de Raya Bravo) que al *fantástico* borgiano, el prologuista (y editor) sale del brete con cierta soltura al mismo tiempo que enlaza la producción fantástica de Rodolfo Martínez con la de ciencia ficción:

Si en el primero de ellos [volúmenes], *Callejones sin salida*, el lector era seducido por enigmas científicos, paisajes cibernéticos, robots asesinos y divinidades de diseño tecnológico –es decir, un repertorio propio de la ciencia ficción–, en el presente libro ofrecemos aquellos de sus relatos que pueden enmarcarse dentro de lo que comúnmente se conoce como Fantasía, género inclasificable que, según Todorov, se revela a sí mismo en el tiempo de una vacilación –la que media entre el descubrimiento de un hecho inexplicable y su posterior solución por la vía de lo extraño o de lo maravilloso–, y que, en palabras de Brian Aldiss, es «tan viejo como la Literatura y más viejo que la novela». (R. Martínez 2006: 7)

El vaivén teórico alrededor del término «fantástico» (significativamente en mayúsculas en el texto citado) constituye un ejemplo perfecto de un modo de actualización al nivel del saber de una disputa que se da al nivel del poder; la resemantización del término responde a la voluntad de no ceñirlo a autores como Tolkien o George R. R. Martin, sino expandirlo a otros que producirían formas diversas de *prestigio* en el campo. En el caso de *Laberinto de espejos*, claro, uno de esos autores es Borges.

en el sintagma «macrogénero extraordinario» en lo relativo al fenómeno de las series de televisión (cf. Raya Bravo 2016), pero su trabajo se enmarca antes en los estudios culturales anglosajones que en una panorámica general del campo español.

El primero de los relatos que comentaremos, «El hijo de la noche», es un homenaje explícito a Borges. La historia arranca cuando el protagonista –cuyo apellido coincide con el de Rodolfo Martínez– comienza a frecuentar una biblioteca. El primer día encuentra a un bibliotecario anciano y ciego que le indica de memoria dónde encontrar libros sobre James Joyce. Seguirá acudiendo al lugar e interesándose por el ciego (de quien descubre que se hace llamar «Luis Gósber» (R. Martínez 2006: 12)), pero no entablarán conversación casi nunca, hasta que un día el anciano se le acercará y le espetará lo siguiente.

—Señor Martínez, sé que mi persona lo intriga, y quizá debería dejar que lo siguiera intrigando, pues no cabe duda que los misterios, una vez desvelados, pierden todo su atractivo. Sin embargo, a veces necesito hablar con alguien, y usted parece la persona adecuada.

Hice un gesto de asentimiento con la cabeza, inconsciente de que él no podía verme.

—Nací en lo que ustedes llamarían el año 925 antes de Cristo. El año 900 perdí la vista y comencé *La Iliada*. Empecé después la tarea ardua y quizá inútil de componer *La Odisea*. No llegué a terminarla y uno de mis discípulos le dio fin, con más entusiasmo que fortuna. Desaparecí del mundo en el año 850 antes de Cristo. Durante siglos viví ciego e ignorado en la ciudad de los inmortales, hasta que un tribuno de Diocleciano me encontró allí y me sacó de mi retiro y mi ceguera para volver a transitar por el mundo como un mortal más. A veces recuerdo haber muerto en la hoguera bajo el nombre de Juan de Panonia, otras como un mago de la pirámide de Qaholom en la infame prisión en la que los españoles nos encerraron tras destruir nuestro imperio. En una ocasión intenté soñar un hombre y me desperté con la sensación terrible de que alguien me soñaba. Recuerdo también una mano anónima que, en la décima noche de la luna de muharram, atravesó mi cuerpo con un cuchillo en las calles de Bombay. Sé, sin embargo, que todas esas muertes no son sino artificios. Hay ocasiones en que mi memoria me habla de una esquina rosada, de un laberinto, un jardín cuyos senderos se bifurcaban, o una biblioteca finita y, sin embargo, ilimitada. Por último, recuerdo haber nacido en Argentina en 1899 y haber escrito cuentos que contaban, y los falseaban sin la menor duda o asomo de remordimientos, mis recuerdos. Incluso llegué a perpetrar una biografía de mí mismo por la época en la que escribí *La Iliada* y me atreví a calificarme a mí mismo con el título pomposo de *Hacedor*. A medida que envejecía fui perdiendo la vista y me he convertido de nuevo en un hijo de la noche, envuelto en tinieblas eternas que, sin embargo, no han podido hacerme olvidar la luz de los jardines de Córdoba que contemplé bajo el nombre de Averroes. Creo haber muerto no hace muchos años, pero supongo que eso, como tantas otras cosas en mi vida, es también un artificio. Buenas tardes.

Y con estas palabras, Borges dio por terminada su historia. (R. Martínez 2006: 13-14).

No recorreremos cada una de las múltiples citas implícitas del pasaje. Sí haremos notar que entre los textos referidos («La busca de Averroes», «El acercamiento a Almotásim», «Los teólogos», «La escritura de Dios»... pero sobre todo «El inmor-

tal») todos pertenecen al corpus canónico de ficciones de Borges, y además no hay uno solo de los llamados «de cuchilleros». Estamos, por lo tanto, de nuevo ante un Borges purgado de cualquier nacionalidad y que coincide con la figura irreal que señalábamos en el estudio de la hemeroteca y cuyo epítome es el cuadro que se exhibe en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Esa figura de autor es perfectamente coherente con lo que encontramos en el segundo de los relatos, «Hijos de la misma noche». En este caso se trata de una ficción crítica en la que el narrador reflexiona acerca de las similitudes que cree ver entre Lovecraft y Borges. Comienza refiriéndose a la decepción que se llevó al descubrir, tras la lectura de «There are more things» (de Borges),

que no había nada más lejos de la admiración que el sentimiento que Lovecraft despertaba en Borges. Lo calificaba de «involuntario parodista de Poe» e incluso parecía avergonzado de haber perpetrado «un cuento póstumo de Lovecraft» (R. Martínez 2006: 126).

El narrador, que admira a los dos escritores por igual, siempre ha creído ver similitudes entre las obras de ambos. «Sin embargo, era consciente también de que todas estas similitudes podían haber sido producidas simplemente por el poso que aún quedaba en mí de la mente adolescente que descubriera, casi a la vez, a ambos escritores» (R. Martínez 2006: 127).

Así, el protagonista –que es estadounidense– decide pasar mucho tiempo «leyendo y releendo *Ficciones* y *El Aleph*» (2006: 126) y las últimas obras de Lovecraft para demostrar que las similitudes que él percibe existen realmente. A partir de este momento la ficción toma la forma de una investigación académica: el protagonista descubre una grabación perdida de una conferencia de Borges en la que afirma que conoció a Lovecraft, a quien llama «el pobre loco» (R. Martínez 2006: 128) y que éste le mostró un *Necronomicón*²⁷⁷. Tras una larga serie de pesquisas ficcionales, el narrador confronta al lector con sus conclusiones: «Efectivamente, Borges había sido miembro de la francmasonería egipcia» (R. Martínez 2006: 131).

²⁷⁷ El *Necronomicón* (existen varias grafías) es un libro ficcional perteneciente al universo de la obra de H. P. Lovecraft.

Similar a *El sueño de Borges*, de Blanca Riestra, el relato de Martínez presenta sin embargo una diferencia central: agrega un uso estético al uso eseteticista. En su lectura, a partir de la idea de la membresía compartida en la francmasonería, Borges y Lovecraft habrían llegado a lugares comunes por caminos diversos. Se despoja de nuevo así a Borges de toda particularidad y se lo reduce a su universo simbólico, subrayado por la filiación con un autor de habla inglesa y por la nacionalidad del protagonista: «Borges jamás mencionó a Cthulhu, Nyarlathotep o Yog-Sothoth. Lovecraft nunca nos habló de Almotásim, el Zahir o los tigres azules. Pero eso no importa [...]» (R. Martínez 2006: 132). Así, Borges es destilado hasta constituir *uno* de los Borges posibles, aquel que Rodolfo Martínez utiliza para producir una posición que exceda las limitaciones de una recepción exclusiva en el subcampo del terror, la fantasía y la ciencia ficción.

13.3.30 2009. «LOS NAIPES DEL TAHÚR», DE FERNANDO IWASAKI.

El segundo de los relatos que analizaremos de Fernando Iwasaki no narra hechos de su biografía, sino que juega con el procedimiento del manuscrito encontrado para construir una posición de lectura a través de un uso estético de la obra del argentino. A diferencia de lo que ocurre con otros autores que ya hemos analizado y que utilizan el mismo recurso (Francisco Solano, Felipe Benítez Reyes) Iwasaki se refiere a un manuscrito que realmente existió (*Los naipes del tahúr*) y no juega a reproducirlo, sino que mantiene su contenido como un misterio narrativo.

La anécdota es la que sigue:

La librería tenía una animación especial aquella noche, pues todos habíamos salido hechizados de la conferencia que Abelardo leyó en la Diputación de Sevilla por el centenario de Borges. En realidad la charla fue más bien breve. Abelardo habló de un olvidado escritor argentino, Manuel Forcada Cabanellas, quien había vivido en Sevilla entre 1919 y 1920, donde asistió al nacimiento del Ultraísmo y trabó amistad con el joven Borges. (Iwasaki 2014)²⁷⁸.

²⁷⁸ Cabe destacar que es la segunda vez que nos encontramos con la transmutación del poeta Abelardo Linares en personaje literario para relacionarlo con Borges (véase el epígrafe 13.3.22). Además, José Emilio Pacheco, en «La otra biblioteca de Borges», también jugó a rescatar la novela perdida *Los naipes del tahúr* (cf. Pellicer 2009: 141).

Tras la conferencia, los asistentes se dirigen a un bar en el que, mientras se entretiene jugando en una consola, Abelardo Linares les habla de algunos números de la revista *Grecia* que tiene en un baúl junto a otros manuscritos de la época de juventud de Forcada Cabanellas y Borges:

Los cinco nos precipitamos sobre el baúl. [...].

Así fue como apareció el manuscrito, mecanografiado en papeles de un color crudo cuyos membretes rezaban: «Cécil Hotel. Plaza de San Fernando, 15. Sevilla». Serían unas setenta o setenticinco cuartillas, todas anotadas con la caligrafía inglesa y minúscula de Borges. El título nos dejó mudos de estupor: *Los naipes del tahúr*.

Vicente soltó las muletas y se dejó caer en la primera silla que encontró. José María Conget aseguraba que aquel era el descubrimiento literario del siglo y que sabía de al menos tres universidades americanas que podrían pagar cientos de miles de dólares por la primera obra de Borges. Alfredo Valenzuela no entendía por qué Abelardo no había subastado o publicado ya ese libro, saneando así las terribles pérdidas de la editorial. Y Pepe Serrallé, organizador del homenaje del centenario, le preguntó en un hilo de voz si no había considerado la posibilidad de ponerlo en manos de María Kodama. Yo, mientras tanto, leía uno de los ensayos del manuscrito, dedicado —creo— a Baroja. (Iwasaki 2014: 237-38).

Finalmente, Linares desoye todas las propuestas de los asistentes y destruye el manuscrito:

«Creo que voy a tener que destruir el mundo —se lamentó Abelardo, acariciando pensativo *Los naipes del tahúr*—. Es la única manera de preservarlo de sus enemigos», sentenció sonriente. Un ruido seco rasgó el silencio de la librería y la explosión arrasó a los invasores, mientras las trizas de Borges caían en la papelera como una baraja rota. (Iwasaki 2014: 238).

Nos hallamos de nuevo ante un ejercicio de ficción histórica muy propio de la obra de Iwasaki²⁷⁹. También observamos, una vez más, una profunda erudición, un conocimiento exhaustivo de la obra de Borges y de su biografía. Lo particular de este relato es el gesto radical de destruir la obra del joven Borges. El personaje de Abelardo Linares se identifica con un fervor borgiano capaz de una lectura hedónica; de ahí el poco interés por los manuscritos de su juventud y el hecho de que se pase el relato jugando a los marcianitos. Ese aparente desinterés no es baladí; la relación entre el videojuego y la obra de Borges se pone de manifiesto en el último párrafo.

279 El autor es Doctor en Historia, y muchos de sus textos están cuidadosamente ambientados, como se puede comprobar mediante la lectura de obras como *Neguijón* (2005) o de muchos de sus relatos.

A pesar de que en el relato Iwasaki se muestra hiperconsciente del valor que el hallazgo de una obra perdida de Borges puede llegar a producir en el campo, Abelardo termina por destruir el mundo (que simboliza la obra encontrada) para «preservarlo de sus enemigos» (Iwasaki 2014: 238).

Pero ¿quiénes serían esos enemigos? Sin duda, las «universidades americanas» a las que José María Conget propone vender el manuscrito, o María Kodama, *id est*: los lectores críticos y las ediciones filológicas, los antagonistas de una recepción hedónica (identificada con Linares) de la obra de Borges.

Si nos ciñéramos a la anécdota tendríamos que adscribir el relato a un uso puramente esteticista. El acto iconoclasta de Linares nos sitúa, sin embargo, ante una ficción crítica en lo que tiene de anti-crítica, es decir: ante un uso estético que propone, contra la edición filológica de Borges, una lectura que ponga su obra a salvo de sus enemigos.

13.3.31 2009. «SEIS COPAS DE ANÍS», DE RAFAEL REIG.

El relato de Rafael Reig²⁸⁰ que analizaremos a continuación fue recogido en el mismo volumen que contiene «Los naipes del tahúr», de Fernando Iwasaki, titulado *Los oficios del libro* y publicado por la editorial Libros de la ballena.

«Seis copas de anís» se desarrolla en el Madrid de 1946, y narra el encuentro ficcional entre Borges y el imaginario escritor español Martín Garrido, ex integrante de la división azul. El cuento arranca cuando ambos se despiden de Cansinos Assens y van a tomar algo a un bar. Conforme se van emborrachando (de ahí el título del relato) surgen las confidencias y Borges le cuenta a Garrido que había ido hasta Madrid para tratar de ganar

un premio literario en España, la España de Cervantes y de Gracián. Con el tiempo, le darían el Cervantes, pero ese año de 1946 acababa de enterarse de que había perdido en el concurso de relatos de la revista *Yuste*. (Reig 2014: 20).

El relato que envía es desestimado, tal vez –elucubran Borges y Garrido– por estimar el jurado que era demasiado borgiano, una imitación pobre. Borges entonces le

²⁸⁰ es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Reig.

pide a su compañero que le recuerde su nombre, y al oír las palabras «Martín Garrido» se ve hondamente sorprendido:

—¡Martín Garrido! —repitió—. ¿Sabe cuál fue el pseudónimo que utilicé? ¡Martín Garrido! Es asombroso.

—Qué casualidad, maestro.

—¿Usted aún cree en eso, mi capitán? Quizá solo sea un orden que preferimos ignorar. (Reig 2014: 20).

A continuación el capitán le cuenta a Borges que él también había enviado un relato, por lo que el jurado habría leído dos cuentos firmados con el mismo nombre. El texto del capitán resulta ser «La casa de Asterión», aunque Garrido lo titula «El juicio». Del de Borges no llegamos a saber más que el nombre: «La casa con dos ventanas». Tras un debate sobre la importancia de la firma a la hora de conferir a un texto valor en el campo, los dos hombres deciden intercambiarse los relatos y publicarlos cada uno en un futuro bajo sus respectivos nombres:

Mi cuento, al ser de Borges, se ha convertido en un clásico. El cuento de Borges, al ser mío, solo recibió una mención elogiosa de Rafael Sánchez Mazas y una crítica demoledora de Camilo José Cela, que lo despachó en dos líneas con el calificativo de «redacción escasa de un bachiller demasiado ambicioso». (Reig 2014: 23).

Encontramos, por lo tanto, una relativización del valor de Borges, un cuestionamiento del modo en que su nombre produce objetos en el campo literario. Esta operación se ve acentuada por los fallos que en el cuento se le señalan a «La casa de Asterión». Mientras Garrido le lee su cuento (que después, no lo olvidemos, se convertirá en el del argentino)²⁸¹, Borges «[d]e tanto en tanto, daba un cabezazo de asentimiento o fruncía los labios, molesto por un adjetivo infeliz o una repetición que me había pasado inadvertida» (Reig 2014: 21). Más reseñable aún es la crítica que Martín Garrido hace al final que Borges le agrega al cuento antes de publicarlo bajo su nombre: «Añadió al final un párrafo con una aclaración algo infantil, que a mí me parece innecesaria, porque hace hablar al propio Teseo: [...]» (Reig 2014: 22). Por supuesto, se refiere a las siguientes palabras:

281 En el relato de Reig también se oye el eco de «Agosto 25, 1983», una pieza incluida en *La memoria de Shakespeare* en la que Borges dialoga con su yo futuro, que publica un libro en Madrid «bajo un seudónimo» (Borges 2010: 416).

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

-¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió. (Borges 1998: 570).

El juego borgiano del doble cumple en este caso también una función estética y confrontativa en términos de lucha de campo. La identificación entre Borges y Garrido se hace evidente desde la primera frase: «Borges está muerto y yo no me encuentro demasiado bien. El día menos pensado me sacan de esta casa con los pies por delante» (Reig 2014: 17). Además, se subraya con la coincidencia de los nombres con los que se presentan al concurso y, finalmente, se hace patente en el siguiente pasaje:

Me dijo [Borges] que los cuentos eran como monedas. Solo mientras circulan en el mercado de los prestigios y los premios valen dos dracmas, seis denarios, cinco ducados, según sean de Borges o de Garrido. El paso del tiempo desvanece su valor facial, que era ilusorio. Da igual saber ahora qué se podía comprar con esa moneda antigua, qué más da quién fue el autor, qué importa en cuántos bolsillos haya estado. Dejan de ser calderilla y se convierten en un tesoro solo cuando ya no son de curso legal.

—Le propongo una cosa —dijo uno de nosotros, *ya no recuerdo cuál de los dos*.

Y con el sexto anís Castellana hicimos un trato: nos intercambiamos los cuentos. (Reig 2014: 22 [las cursivas son nuestras]).

En este caso el tema del doble no aparece de forma inocua. Reig no opera la identificación de Borges con cualquier persona, sino con un soldado de la división azul, es decir, con un nazi convencido. Una cita implícita al argentino, que pasa por ser un origen posible para «Deutsches Requiem», apunta a que el juego de espejos no es inocente:

En un café de la calle del Nuncio pedimos anís Castellana y hablamos del judaísmo, de la fe de Jesús y de la fe de la espada, de Raskolnikov y de Napoleón. Era, como el de Brahms, *Ein deutsches Requiem*, aunque no mencionamos el castigo a los oficiales de la Wehrmacht, como si en realidad no fuera más que una penitencia elegida por ellos mismos. (Reig 2014: 18).

Si bien el procedimiento por el que se filia de forma más o menos explícita a Borges con el nazismo es harto discutible²⁸² y además parte de un anacronismo, lo cierto es

282 Annick Louis ha estudiado las luces y las sombras de la relación de Borges con el nazismo en «Borges y el nazismo» (cf. Louis 1997) y, en términos más generales, con el fascismo en su li-

que nuestra tarea aquí no habrá de consistir en establecer un debate con el relato sino en analizar su modo de inscripción en el campo literario. En este caso, la lectura es consistente con la que Reig hace de Borges desde el polo izquierdo del campo²⁸³. En una entrevista para *Mundo Obrero*, por ejemplo, lo define así: «Borges, que si no era colaboracionista con la dictadura argentina, poco le faltaba [...]» (Reig 2018).

Así, Borges se nos presenta como un infame, y su descripción física subraya esa condición: «era un tipo gordinflas, iba camino de los cincuenta y veía muy poco, pero ya se comportaba como un ciego total, quizá por pura coquetería, o esa impresión me dio» (Reig 2014: 17); «me dio por llamarle «maestro», pero me disgustó la complacencia tontorrón con que aceptaba el tratamiento, esponjándose como un gordo gatazo castrado» (2014: 18).

La identificación entre Borges y el capitán de la división azul también orienta la hermenéutica de la obra del argentino. Ya hemos señalado cómo Reig propone un origen para «*Deutsches Requiem*»; el pasaje es además revelador por la ilación que propone entre estética y política en Borges, mostrando cómo sus tesis sobre la disolución de la identidad pueden conducir a teorías del perdón de los oficiales de la *Wehrmacht*. Reig lleva esta idea al extremo cuando propone que «*La casa de Asterión*» habría sido escrito originalmente con esas teorías en mente²⁸⁴:

La inspiración me la dieron algunos oficiales en el juicio de Núremberg: costaba creerlo, pero apenas se defendieron.

Así terminaba mi cuento:

¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? (Reig 2014: 21 [cursivas en el original]).

bro *Borges ante el fascismo* (cf. Louis 2006).

283 La crítica sobre la obra de Reig se ha centrado mayoritariamente, de hecho, sobre la construcción de la ciudad en su obra (cf. Jiménez-Landi Crick 2016: 148-75) y sobre el modo en que ésta se relaciona con la Transición española (cf. Martínez Rubio 2017).

284 La operación de Reig es similar a la que veíamos en el epígrafe 12.2.8, en un artículo de Rodríguez Santerbás, quien escribía: «Este es el mayor peligro acumulado en ese minotauro llamado Jorge Luis Borges: hacernos creer que el problema de la libertad es, a la postre, un simple problema de imaginación» (Rodríguez Santerbás 1971: 55). Curiosamente, ambos autores eligen la imagen del minotauro para elaborar su crítica estético-política a Borges.

El cuento de Reig se asemeja en su forma de producir a Borges sólo a otro de los textos que hasta ahora hemos trabajado en este corpus: *Borges*, de Rodrigo García. Sin embargo, en este caso al uso paródico se le añade uno estético, de una complejidad no desdeñable, ya que la vinculación entre ética y estética que Reig opera sobre Borges comporta un rechazo a una poética especulativa que no se hace responsable de sus implicaciones políticas. En «Seis copas de anís» Reig propone leer a Borges como «infame» desde el propio Borges, es decir poner de manifiesto los posibles devenires fascistas de su propia teoría estética. Así, todo el relato se puede entender como una exasperación de las tesis borgianas sobre la identidad y sobre la naturaleza prismática de la lectura: «[los dos relatos] no tienen más valor que el que cada lector les quiera conceder» (Reig 2014: 21). Es por eso que la función de las resonancias borgianas en «Seis copas de anís» no es producir valor sino exasperar la lógica interna de una poética que previamente ha sido cuidadosamente diseccionada.

13.3.32 2009. «FRANCOTIRADOR», DE JOSÉ VIDAL VALICOURT.

El título completo del microrrelato de José Vidal Valicourt²⁸⁵ que analizaremos a continuación es «Francotirador o cómo leer literalmente a Borges», y fue incluido en la colección *El hombre que vio caer a Deleuze*. Vicente Luis Mora se ha referido al texto:

En él se describe a un psicópata que comete un crimen «azuzado» por un párrafo de Borges que repite obsesivamente: «Es el crematorio. Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó...» (Valicourt 2009: 19), sin aclarar a qué obra del corpus borgiano pertenece. El cuento de Vidal Valicourt resulta en una primera lectura un poco hermético, pero si el lector sabe que esas frases de Borges se incluyen en el

285 «(Palma de Mallorca, 1969). Licenciado en Filosofía y Letras. Comenzó a coordinar talleres de creación literaria en 2005 [...]. Autor de los siguientes libros de poemas: *Encuentros y fugas* (Ed. Opera Prima, Madrid, 1999), *Ruido de fondo* (Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2000), *La playa de las gaviotas cojas* (Ed. Opera Prima, Madrid, 2003), *La fiebre de los taciturnos* [...], *La casa de Mallarmé* [...], *Zona de nadie* [...], *Meseta* (El Gaviero Ediciones, 2015). En narrativa, es autor de los libros: *El hombre que vio caer a Deleuze*, (Editorial SLOPER, 2009), *Tomas falsas* (Editorial PreTextos, 2011), *Lisboa Song* (Editorial Eutelequia, 2013). Además de un ensayo breve titulado: *Blanchot. Espacio del desastre* (Ediciones Rilke, 2011)» («José Vidal Valicourt» s. f.).

relato titulado «Utopía de un hombre que está cansado» (*El libro de arena*), las cosas se aclaran un poco. (2010: 268).

Lo cierto es que, aunque las cosas «se aclaran», debemos lamentar que sólo lo hagan «un poco». El relato, de menos de una página, produce imágenes diversas según el ángulo desde el que se lo mire; dada su brevedad, tolera múltiples exégesis. Tampoco podemos convenir con Mora en que el protagonista sea un «psicópata», por más que el relato remita al imaginario de las masacres estadounidenses: «Acaba de subir a la azotea de un supermercado armado con un rifle. Le aplica el silenciador al arma y sin pensárselo comienza a disparar» (Vidal Valicourt 2009: 19).

A lo largo de todo el libro hay múltiples procedimientos y referencias que remiten a un corpus teórico posmoderno. El propio título del volumen parece invocar esa lectura al nombrar a Deleuze. Pero el relato concreto que trabajamos no hace un uso posmoderno de Borges. Tampoco lo parodia. Es posible una lectura crítica según la que Valicourt estaría advirtiendo de los riesgos de leer «mal» a Borges, de leerlo literalmente. Esta interpretación del relato vendría a conjurar las posibles consecuencias que habrían tenido para el argentino sus declaraciones más polémicas. La interpretación, sin embargo, no nos parece lo bastante sólida. Optamos, por lo tanto, por incluir el relato de Valicourt en un uso esteticista. Este uso, enmarcado en un libro que se engrana explícitamente en una constelación posmoderna, implica la posibilidad de producir valor mediante el nombre, la «marca» Borges, en el polo autónomo del campo literario español de finales de la primera década de los 2000, y es consistente con el que veremos en Fernández Mallo, con quien Valicourt ha sido, además, filiado precisamente a tenor de la «predilección» de ambos autores «por Borges» (Hautor 2009).

13.3.33 2009. *MUCHACHOS, MATEN A BORGES*, DE ANTONIO BORDÓN.

En *Muchachos, maten a Borges*, un libro de relatos «escritos entre el 2000 y 2008» (Bordón 2009b), damos nuevamente con un caso de uso paródico que, sin embargo, no es asimilable a aquellos que analizábamos anteriormente. Si Rafael Reig o Rodrigo García se servían de la parodia para atacar a Borges desde un flanco político (es decir: desde una posición homológicamente opuesta respecto del campo políti-

co) el texto de Antonio Bordón²⁸⁶ es sintomático del punto de saturación en que se encontraba el objeto Borges en 2009. La operación de Bordón es freudiana y pasa por matar al padre, a un padre que proviene de otro campo y que sin embargo se vive como «angustioso» (Bloom) en el campo español del momento. Refiriéndose al título de la colección, Bordón explicita la operación al definir el título de su libro como «una metáfora que intenta persuadir a los escritores para que se desprendan de sus padres putativos» (Bordón 2009b).

El autor manifiesta desde el prólogo su hiperconsciencia de la posición central de Borges en el campo literario español y se anticipa a sus críticos: «[...] antes de que me corten la cabeza por tomar el nombre de Borges en vano [...]» (Bordón 2009a: 12). El propio título proviene de la frase que Gombrowicz habría pronunciado antes de abandonar la Argentina como respuesta, según el propio Bordón, a la siguiente pregunta: «¿Qué tienen que hacer los argentinos para adquirir la deseada madurez literaria?» (Bordón 2009b). En el momento de la publicación de *Muchachos...*, por lo tanto, Borges se percibe –vale decir: *es*– como una figura central cuya literatura impediría el desarrollo de los autores del campo español. Veremos en el siguiente epígrafe cómo esta idea es consistente con la cantidad de publicaciones del periodo que dialogan con Borges.

Como objeto, *Muchachos, maten a Borges* no duda del lugar del campo que desea ocupar: junto a «Bolaño, Vila-Matas o Rodrigo Fresán» (Bordón 2009a: contratapa), que son los tres primeros nombres que encontramos en su contraportada. Dos latinoamericanos, por lo tanto, y un español cuya posición en el campo es –como desarrollamos en el epígrafe 13.3.23– liminar. Las estrategias que despliega, como veremos a continuación, no se encuentran, sin embargo, entre las de la constelación de autores entre los que se ubica.

286 «Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1961. Trabaja como técnico en el departamento de difusión de la Filmoteca Canaria. Labor que compagina desde hace más de veinte años con sus críticas de cine y literatura en el periódico La Provincia. Dos de los cuentos incluidos en este libro, El cazador de mariposas y Nueva Babilonia, quedaron finalistas del II Premio de Relatos Cosecha Eñe 2007 y el I Premio Cryptshow Festival de Relatos 2008, respectivamente. En la actualidad trabaja en su primera novela, Enterramos a Dios y vimos que se puede vivir sin él» («Antonio Bordón» s. f.).

A pesar de que se haga referencia a él en el título, Borges sólo aparece en los tres primeros relatos del libro, y de éstos el segundo y el tercero son brevísimas piezas que consisten en entradas apócrifas de los diarios de Bioy. De estas últimas nos interesa menos el contenido que su propia naturaleza, es decir que el hecho de que se sitúen en el lugar de enunciación del mejor amigo de Borges y modifiquen su diario para modificar, así, su biografía. Las falsas entradas se cierran, de hecho, con referencias como la siguiente: «*Borges*, de Adolfo Bioy Casares, Ediciones Destino, pág. 39» (Bordón 2009a: 20), como si fueran citas auténticas de los propios diarios.

Nos centraremos, por lo tanto, en el primer texto del volumen, titulado «Rojo escarlata». La figura de Borges que encontramos en este caso se puede resumir en una frase que Bordón pone en boca de Marlene Dietrich (citada por Foucault) muchas páginas más adelante: «“Si ese tipo no es gay me como mi mejor sombrero”» (Bordón 2009a: 83).

«Rojo escarlata» se agota, de hecho, en esa propuesta: Borges era homosexual. En el relato, Bordón escribe en primera persona un episodio ficcional de la infancia de Borges. Un día Jorge Luis sale a su puerta, alertado por su criada de que hay un joven tirado ante la casa. Se encuentra a un muchacho vestido con un uniforme de la Academia Militar. «Desde todos los puntos de vista, era un chico guapo: tenía la frente ancha, los ojos bien proporcionados y los labios carnosos» (Bordón 2009a: 17). En un momento dado el joven se pone «a orinar con el miembro apuntando hacia mí» (2009a: 17). Borges siente «una mezcla de sensaciones; nunca había estado tan excitado» (2009a: 17) y sufre un desmayo. La criada y su madre lo llevan arriba y lo interrogan, y por «el ansia de impresionar a mi madre» Jorge Luis acaba inventando «una fantasía según la cual éste [el joven] había querido introducir su pene en mi boca» (Bordón 2009a: 18). El relato concluye con un mecanismo literario que hemos señalado en muchos de los textos analizados: un falso origen, pero esta vez no para una ficción borgiana sino para un hecho de su propia vida.

Muchos años después, mi padre me llevó a conocer a una prostituta del barrio *Bourg du Tour* de Ginebra, preocupado todavía por el incidente. Ahora, a los sesen-

ta años recién cumplidos, cuando pienso en la prostituta, no puedo evitar pensar también en el cadete y la sangre de su nariz tiñendo su sexo de un rojo escarlata. (Bordón 2009a: 18).

La idea de que Borges habría sido homosexual dista mucho de ser original de Bordón²⁸⁷, pero ésta es la primera vez que aparece de forma explícita en una ficción del campo español. Nos hallamos, por lo tanto, ante un uso paródico e iconoclasta que, sin embargo, parte de la admiración; una admiración tan grande que sólo puede devenir parricidio. El propio Bordón escribe: «a la hora de escribir el amor por determinado escritor puede ser una limitación» (Bordón 2009b).

Nos hallamos, por lo tanto, ante un uso paródico de Borges. Resta hacer una apreciación adicional: en Bordón encontramos de nuevo –como en Reig, García o de Prada (es decir, como en otros autores cuyos textos hemos inscrito en el mismo uso)–, referencias peyorativas al físico de Borges:

[...] Cecil B. De Mille, después de ver las tomas de la película que había comenzado a rodar, exclamó: «No me gusta el protagonista. Poned un perro». Eso pasó con una fotografía mía que tenía que ilustrar la portada de mis *Obras completas*. Es una broma, claro, pero quién sabe, no me hago demasiadas ilusiones en cuanto a mi aspecto físico. (Bordón 2009a: 15).

13.3.34 2009. «CERVANTES, AUTOR DE *PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE*», DE JAVIER MORENO.

El relato que analizaremos a continuación forma parte de la colección *Atractores extraños*, publicada por InÉditor en 2009. Dicha colección consta de un conjunto de cuentos de Javier Moreno²⁸⁸ que se podrían enmarcar dentro del estilo y los temas de la llamada Generación Nocilla²⁸⁹, lo que ya apuntaría a un uso posmoderno

287 Se inscribe, de hecho, en una tradición ya larga cuyo origen tal vez se pueda rastrear en el artículo de Daniel Balderston «La “dialéctica fecal”: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges» (cf. Balderston 1999).

288 [es.wikipedia.org/wiki/Javier_Moreno_\(escritor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Moreno_(escritor)).

289 Analizaremos las líneas principales de dicha generación en el epígrafe inmediatamente posterior a éste.

de Borges. Antes de abordar el análisis del relato que hemos escogido, consignaremos brevemente la siguiente declaración del autor:

Mi relación con Borges fue durante un tiempo algo cercano a la posesión demoníaca. Tuve que escribir un cuento en el que el personaje acudía a su tumba de Ginebra para acabar definitivamente con él, como si se tratase de un vampiro. Creo que la confrontación con Borges es inevitable para cualquier escritor con una mínima ambición. Borges es como un agujero negro ante el cual caben dos opciones, o bien resistirse a él girando a su alrededor en círculos cada vez más estrechos, o bien lanzarse a él para atravesarlo y salir a no se sabe dónde. Lo cierto es que Borges es como un “agujero de gusano” que puede llevarte a cualquier parte. (Moreno 2010: 45-46).

Si bien no hemos sido capaces de dar con el cuento referido por Moreno, cabe destacar la recurrencia, en el mismo año 2009, de la idea de la necesidad de acabar con Borges como figura opresiva para la creación que ya encontrábamos en Antonio Bordón. En el campo español Borges ya es omnipresente y –como mostraremos más adelante mediante el análisis de los cuestionarios– no dejará de serlo hasta nuestros días.

«Cervantes, autor de *Pierre Menard, autor del Quijote*» es, en realidad, un relato doble. Por un lado cuenta la historia de un hombre que mira unos edificios desde una colina mientras termina un cuento, concretamente referido como «este cuento» (Moreno 2009: 96) en una deixis que apunta a lo metaficcional, a que el texto que leemos es aquel que el protagonista está escribiendo.

Los párrafos de esa primera historia se alternan con otros, en cursiva²⁹⁰, en los que el protagonista es Cervantes, que sueña con un hombre que

escribía que existía o había existido otro hombre cuya ocupación menos excéntrica había sido transcribir partes enteras de mi obra. El primer hombre se llamaba Borges. El segundo, Pierre Menard. (Moreno 2009: 96).

A partir de un párrafo del relato de Borges, Cervantes –que en su sueño habría podido leer algunos pasajes de «Pierre Menard»– razona que en el fondo es él el que guía la pluma de Menard, ya que éste copiará algún día aquello que él escriba

290 Citaremos todos los párrafos en redonda para una mayor legibilidad, ya que por nuestros comentarios se podrá deducir fácilmente cuál es en cada momento la instancia narrativa.

en el siglo XVII (cf. Moreno 2009: 99). En un giro borgiano, Cervantes no detiene ahí su razonamiento y se plantea, como el protagonista de «Las ruinas circulares» o la voz del poema «El ajedrez» que tal vez su escritura también esté condicionada por la de otro. Se llega así a la idea del palimpsesto:

Borges, Pierre Menard, yo mismo. Y hacia atrás, autores que sin duda me son desconocidos. Albergo una fantasía. Concibo mi novela escrita en el extraño lenguaje de los sumerios y, sobre las frágiles tablillas de barro cocido, capas y capas de arena amontonadas por el olido y la incuria de los siglos. (Moreno 2009: 101).

A partir de los planteamientos anteriores se alcanza un cuestionamiento posmoderno de la noción del autor: «Ser el autor de una obra, por tanto, se debe menos a la voluntad que al accidente, menos al heroísmo que a una cierta aptitud para escuchar el rumor del tiempo» (Moreno 2009: 101). El relato termina cuando el protagonista-autor nota que hay alguien detrás de él. Esa persona lleva un libro en la mano y dice la frase que cierra el relato: «Te he estado observando» (2009: 101).

Nos encontramos, por lo tanto, ante una exasperación posmoderna de Pierre Menard. Si no se nos presentara el relato cuyo protagonista es Cervantes junto al otro, en el que su autor lo escribe, podríamos inscribir el cuento de Moreno en un uso estético que, en cualquier caso, no agregaría demasiado al relato original de Borges. Pero otros elementos, como las referencias a las matemáticas (sobre todo a las teorías del caos o del infinito (cf. Moreno 2009: 96)), apuntan –como señalábamos en el epígrafe 13.1– a una preponderancia del uso posmoderno. El final, según nuestra lectura, vendría a subrayar el estatuto de verdad que se le concede a la teoría borgiana del borramiento del autor, explicitada en el pasaje que se cita de «Pierre Menard», que habla precisamente del palimpsesto (Moreno 2009: 97), lo que a la vez daría carta de autoridad a Moreno para elaborar su reescritura posmoderna del relato borgiano.

13.3.35 2011. *EL HACEDOR (DE BORGES). REMAKE*, DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO.

La elección de un texto que represente el uso que Fernández Mallo²⁹¹ hace de Borges es sencilla. Si bien toda su obra está jalonada de referencias más o menos explícitas a la del argentino (o a su figura), es en *El Hacedor Remake* donde la cantidad de referencias llega a su punto de saturación²⁹². Si hemos escogido esta obra como cierre de nuestro periodo de análisis ha sido, de hecho, porque dicha saturación causa –como ya hemos analizado por extenso– una crisis en el campo español que aún no ha sido superada. Tras dicha crisis, Borges se diluye en la obra de Mallo y se diluye en general en la literatura española, convirtiéndose en un efecto, un tono, una marca o un eco omnipresente en cada palabra que se produce en el campo (mejor: que el campo produce).

Antes de abordar los vínculos de Fernández Mallo (que funciona como *si-nécdoque* de la generación Nocilla (cf. N. Azancot 2007), *afterpop* (cf. Fernández Porta 2007), *afterpost* (cf. Kunz 2011: 77) o *mutante* (cf. Pantel 2016), según la denominación que se prefiera) con Borges, nos referiremos a «De la generación Nocilla a la literatura mutante», un artículo de 2016 en el que Alice Pantel traza las líneas generales que definieron al movimiento literario que nos ocupa.

Este grupo despierta una suspicacia común a la hora de definir cualquier generación: según algunos teóricos (cf. Pantel 2016: 34; cf. Kunz 2013a: 18), las características formales no alcanzarían para construir una estética consolidada que sirviera como línea de fuerza de una generación. La idea (que se explica si ponemos dichas características formales en relación a las dinámicas saber / poder, y no sólo al nivel del saber) no impide, sin embargo, que se esbocen algunos rasgos comunes

291 es.wikipedia.org/wiki/Agustín_Fernández_Mallo.

292 Para analizar el *Remake* de Mallo seguiremos sobre todo a Marco Kunz. Sin embargo agregamos, para un análisis del libro desde otra perspectiva, dos referencias. En primer lugar remitimos a «Diálogos metaficcionales e intermediales de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora con la *postnovela* española», donde Gil González se centra en la intermedialidad del *Remake* (cf. 2011). Además, ya hemos analizado pormenorizadamente en el epígrafe 12.4.11 el texto en el que Vicente Luis Mora elabora su particular noción de «metaRemake», desde la que lee el volumen que nos ocupa (cf. 2011)

que funcionan antes como borrador perpetuo que como definición formal. Pantel señala cinco: i) el inconformismo y la indignación contra el «sistema literario» (Pantel 2016: 32), ii) «Superposición de varios géneros literarios», iii) «apropiaciones de los géneros más populares o marginados», iv) «novela rizomática [...] novela digresiva, cuyos hilos narrativos y personajes se duplicarían a porfía sin dejar de estar conectados entre sí por analogía [...]» y v) «La red, Internet y de manera general el uso de las nuevas tecnologías» (Pantel 2016: 33 [todos los puntos anteriores])²⁹³.

Cabe señalar, antes de abordar el análisis de la obra de Mallo, que la generación Nocilla ha sido leída por algunos autores como la ejecutora de un giro neoliberal de la literatura española, es decir, como la continuadora de lo que Lozano Mijares designara como una forma de «doblegar[se] al mercado» (Lozano Mijares 2007: 224) en referencia a autores como Ray Loriga y Lucía Etxebarria. La propia Alice Pantel señala que «la etiqueta generacional desapareció con rapidez [...] por no corresponder a mucho más que a una campaña de promoción comercial» (Pantel 2016: 34). Los propios integrantes del grupo terminaron por rechazar la designación (cf. Pantel 2016: 32), y Fernández Mallo llegó a declarar, en una entrevista con José Ahumada, que «Generación Nocilla» «[e]s una etiqueta puesta por la empresa cultural» (Ahumada 2010). En el epígrafe 12.4.15 seguíamos a Rodríguez Balbontín, que señalaba con gran agudeza las limitaciones del supuesto cuestionamiento de la categoría de autor que plantea *El hacedor Remake*. Jennifer Ann Pretak ha ahondado en esa lectura de la generación Nocilla al completo en su tesis doctoral, que apareció en castellano como libro bajo el título *La despolitización de la narrativa española postmoderna: El ejercicio estético de los principios neoliberales de la generación Nocilla* (cf. Pretak 2019).

Podemos abordar ahora el análisis de los textos de Mallo. Comenzaremos por la llamada trilogía Nocilla, compuesta por los únicos tres volúmenes de narrativa que el gallego había publicado antes del *Remake: Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009).

293 No sorprende encontrar todos estos rasgos –y muchos otros que también son aplicables a la generación Nocilla– en el recorrido general de la posmodernidad que elaborábamos en 12.4.1: «Borges, ¿posmoderno?».

En los tres libros (así como en su poesía, que sin embargo excede el objeto de estudio de esta tesis) Borges aparece citado, de forma más o menos implícita, en multitud de ocasiones. A pesar de que hemos preferido centrarnos en *El Hacedor Remake*, podemos referirnos brevemente a la trilogía Nocilla por lo significativa que resulta la evolución del uso de Borges a lo largo de los cuatro libros, que abarcan cinco años (desde 2006 hasta 2011). Para ello, analizaremos someramente las menciones a Borges en *Nocilla Dream* y en *Nocilla Lab*.

En el primero de los libros todas las referencias tienen que ver con un personaje argentino, Jorge Rodolfo²⁹⁴ Fernández, que «vive en el apartahotel de Budget Suites of America» (Fernández Mallo 2008: 47), en Las Vegas, y tiene «[s]obre la mesilla de noche [...] una foto enmarcada de Jorge Luis Borges» (2008: 48). «Relee la misma pieza de Borges que lee cada mediodía antes de ir al trabajo, feliz por tener la certeza de haber encontrado el lugar perfecto donde vivir» (2008: 48). Se considera, «además de poeta [...] “buscador de lugares de ficción borgianos”» (2008: 48). Muchas páginas después asistimos a una escena en la que Jorge Rodolfo da vueltas, inquieto, por su apartamento. Lleva varios días sin ir al trabajo porque le ha ocurrido algo «más grave» «que la inminente muerte de su madre [...] ha perdido su fe en Jorge Luis Borges» (2008: 145). Tras un tiempo de gran angustia, Jorge Rodolfo decide construir un templo posmoderno a Borges allí mismo, en Las Vegas (cf. 2008: 177).

Dos elementos de la novela aparecen como relevantes por el modo en que dan cuenta de la lectura que Mallo y sus compañeros de generación hacen de Borges. El primero es una cita de Sabato que aparece en la novela y que guía la imagen de lo borgiano que funciona al interior de *Nocilla Dream*:

El argentino Jorge Rodolfo Fernández, en su habitación de Budget Suites of America, está leyendo repetidamente y en voz alta este pasaje de Ernesto Sabato: «Borges plantea sus cuentos como teoremas, por ejemplo, en “La Muerte y La Brújula”, el detective Erik Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente —o lúcidamente, es lo mismo— a una ley matemática; no se resiste, como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su belleza reside, justamente, en que no puede resistir». (2008: 132-33).

294 Probablemente el nombre refiera al también argentino Jorge Rodolfo Wilcock.

Esa visión geométrica de la producción borgiana es consistente con la forma en que Mallo lo lee y con cómo, en consecuencia, se lee a Mallo en relación a Borges²⁹⁵. Este desplazamiento, que actualiza a Borges en el campo español de principios del milenio, despierta algunos problemas aparejados tradicionalmente al autor pero, curiosamente, *transmigrados* ahora a la figura de Mallo. Marco Kunz, por ejemplo, ha diagramado el de la frialdad.

Igual que Borges, Fernández Mallo tiene la reputación de ser un escritor frío, opinión que matiza: “Una es las cosas que me interesan de Borges, aparte del humor, es su capacidad para generar emociones con materiales supuestamente muy intelectualizadores. Pensar que a través de la elaboración intelectual no se pueden generar emociones me parece considerablemente inculto” [...]. (Kunz 2013b: 210).

Llama la atención cómo no sólo se actualizan los problemas sino también las soluciones que se proponen para ellos. La posición de Mallo ante la «acusación» de frialdad es idéntica a la que mantenían los defensores de Borges cuando el problema se presentaba en el siglo anterior. Podemos recordar, por ejemplo, las palabras de Ricardo Gullón en 1961:

De este extravagante [Borges] dijo alguna vez Jean Paulhan que hacía “literatura de la literatura”, y la frase es verdad, pero incompleta, pues la literatura es aquí vida, la letra sangre, y no ciertamente porque entrara con ella. (1961: 1).

Los argumentos se mantienen idénticos casi 50 años después, pero actualizados sobre otro campo y –lo que resulta más importante– sobre otro cuerpo, sobre otro autor.

Si tomamos el extremo opuesto de la trilogía, *Nocilla Lab*, publicado en 2009, nos encontramos con que el subtexto borgiano es similar al de *Nocilla Dream*, pero esta vez no está declarado. En el primer volumen, de 2006, la pieza que Jorge Rodolfo Fernández relee cada mediodía no es otra que «Del rigor en la ciencia», lo que demuestra una canonización temprana de *El Hacedor*²⁹⁶ en la lectura malliana de Borges. Jorge Rodolfo busca, precisamente, el lugar perfecto en el que vivir y lo

295 Hacemos notar aquí las similitudes con *Quién*, de Cañeque, que ya señalábamos en el epígrafe 13.3.15: la obsesión por Borges, la deslocalización y la destemporalización, así como la asociación entre Borges y la noción de simulacro o las nuevas tecnologías.

encuentra (guiado por el breve texto de Borges) precisamente en Las Vegas, mito posmoderno de la efectuación de lo hiperreal. En *Nocilla Dream*, «Del rigor en la ciencia» aparece citado íntegro (cf. Fernández Mallo 2008: 48). En 2009, sin embargo, con un lugar de visibilidad garantizado en el campo y una comunidad lectora a su alrededor, Mallo ya no necesita explicitar el subtexto borgiano para ejecutar su estrategia.

Nocilla Lab se vertebra alrededor de algo llamado *el Proyecto*, que no resulta ser otra cosa sino una trasposición tecnológica de la idea central de «Del rigor en la ciencia»:

Este *proyecto* funciona como una metáfora de no se sabe bien qué, pero que parece emular la construcción una especie de artefacto artístico-literario que pretende abarcar toda la vida de los protagonistas, del mismo modo que, en la imagen borgiana, los cartógrafos se obsesionan con la absurda idea de la construcción de mapas a escala real. Del mismo modo que en el cuento de Borges, esta idea resulta absurda y finalmente es desechada tanto por el protagonista del relato como por el propio Fernández Mallo, que resultan ser la misma persona. O al menos, tienen el mismo nombre. (Ros Ferrer 2013: 79).

La identificación entre el autor y el personaje remite de nuevo a *El Hacedor*. Llegamos así a la reescritura malliana del texto de Borges.

Si bien hemos analizado por extenso las consecuencias que la publicación y posterior retirada del *remake* de Mallo tuvieron en el campo español, en esta sección nos centraremos en los aspectos intrínsecos a la obra para comprender el uso que Mallo hace de subtexto borgiano. Si en el epígrafe 12.4 ya adujimos suficientes indicios de un uso posmoderno, aún podemos agregar una declaración del propio Fernández Mallo que resulta especialmente reveladora:

En lo que me parezco a él es en el asunto de la reescritura, en la falta de originalidad total, porque siempre estamos reescribiendo a otros. **Toda su literatura es una reescritura, desde Homero a la ciencia ficción de serie B de su época.** Eso es lo que me interesa, el asunto del reciclaje cultural. Pero luego hay otras cosas, como que la suya sea una literatura basada en el simulacro, en crear mundos artificiales o contenidos que no tengan mucho que ver con la realidad. [...] (Mallo cit. en Caballero 2011a [negrita en el original]).

296 Lo cierto es que el texto apareció por primera vez puesta en volumen en la segunda edición de *Historia universal de la infamia*, pero se eliminó de las ediciones posteriores y no volvió a aparecer hasta que no fue incluida en *El Hacedor*, de donde casi siempre se cita.

Por medio de la selección deliberada de partes concretas de la obra de Borges, o de procedimientos que sólo una lectura anacrónica es capaz de desvelar, Mallo construye un Borges muy concreto que define el uso posmoderno sobre tres ejes: la reescritura, el simulacro y la relación con la cultura pop²⁹⁷.

Para el análisis concreto de *El Hacedor Remake* seguiremos el excelente trabajo titulado «Mutaciones del (re)escritor en la narrativa de Agustín Fernández Mallo», de Marco Kunz. En él, el investigador escoge con gran acierto cuatro de las cincuenta y siete piezas que componen el libro, a saber: «El Hacedor», «Borges y yo», «Simulacro» y «Mutaciones» (cf. Kunz 2013b: 211-12), de las que aquí comentaremos las tres primeras, ya que la cuarta –la más extensa del libro– es probablemente la menos interesante de analizar desde el prisma de su relación con Borges.

De la primera Kunz destaca el modo en que Mallo desplaza «el problema de la creación» al

[...] lugar donde hoy se investiga científicamente el origen del universo y de la materia, el CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) cerca de Ginebra, que para Fernández Mallo constituye la meca de ese sustituto de la religión que han llegado a ser las ciencias exactas. (Kunz 2013b: 212).

De ese modo quedan unidas la fascinación contemporánea por los avances tecnológicos y la lectura malliana de la obra de Borges. Donde el argentino se remonta hasta los orígenes de la literatura –ficcionalizando la vida de Homero y sus motivaciones– Mallo se remonta a los orígenes del universo (cf. Kunz 2013b: 212) en una fábula posmoderna acerca de las posibilidades de lo científico-tecnológico.

En «Borges y yo» (que, como bien señala Kunz, es la pieza que reproduce un porcentaje más alto del texto homónimo de *El Hacedor* (cf. 2013b: 213)) Mallo continúa con su operación explícita de desplazamiento de Borges hacia un estado de la cuestión posmoderno (y, como señala Kunz, hacia sus gustos personales):

[...] donde Borges dice "Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson" (Borges L986: 69), Fernández

297 Como ya hemos señalado en 13.1, el uso posmoderno se caracteriza sobre todo por el borrado de la diferencia entre original y copia. Si en este epígrafe no nos centraremos en la presencia de esa idea es porque ya la hemos desarrollado por extenso en 12.4.

Mallo personaliza los referentes: "Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y la prosa nipona del siglo II" (Fernández Mallo 2011a: 127). (Kunz 2013b: 213).

El relato, además, tematiza la fuerte influencia de Borges sobre Mallo, que se expresa mediante el juego gramatical con el deíctico «yo». Es por eso que éste es el texto más ceñido al original de entre todos los del volumen, porque consiste en un juego menardiano de desplazamiento del sentido. «Borges y yo», evidentemente, no es el mismo enunciado si lo pronuncia Mallo que si lo pronuncia el propio Borges, porque el pronombre «yo» no refiere al mismo sujeto.

De «Simulacro» retomamos el comentario de Kunz para subrayar el hecho de que Mallo purga lo poco de explícitamente político que pudiera haber en Borges: su antiperonismo, que sólo es visible en textos como el «Simulacro» de *El Hacedor* o como «La fiesta del monstruo», escrito bajo seudónimo. Como señala Kunz, Mallo desplaza lo político hacia lo estético:

Fernández Mallo traslada el cuento de lo político a lo estético, de la historia de Argentina a la historia del arte. Su simulacro es, bien mirado, un anti-simulacro, pues habla de la primera exposición de un famoso cuadro del pintor ruso Malévich que mostraba nada más que un cuadrado negro sobre un lienzo blanco. (Kunz 2013b: 214).

La elección de *El Hacedor* por parte de Mallo pasa por un motivo biográfico y por uno programático. Por una parte, fue el primer libro de Borges que leyó (Anexo II: 16); por otra, en él descubrió «cómo se podía narrar con materiales presuntamente fríos y conseguir una emoción tan potente como la de Guerra y Paz, y sin abandonar el humor -Borges es un dadaísta camuflado- [...]» (Mallo cit. en Kunz 2013b: 209). De nuevo nos encontramos ante el motivo de la frialdad, unido a uno nuevo: el cientificismo, que Mallo –físico de formación– hilará en su reescritura de Borges con el uso posmoderno.

No es la primera vez que la fascinación posmoderna por el desarrollo de la ciencia y la tecnología encuentra un sustrato en la obra de Borges. El primer caso que hemos encontrado de la explicitación²⁹⁸ de una operación parecida en el campo

298 Si el objeto de estudio de este trabajo fuera la ficción en términos generales, sin duda nos tendríamos que referir a *Alphaville*, estrenada por Jean-Luc Godard en 1965.

español proviene, sintomáticamente, de un escritor extranjero. Se trata de Antonio Tabucchi, que en un artículo de diciembre de 1999 proponía en *El País* que «[s]on muchos los cuentos de Borges que pueden leerse como estremecedores oráculos de nuestra actual condición humana» (Tabucchi 1999), y afirmaba que «El Aleph» y «La biblioteca de Babel» pueden entenderse como descripciones pretéritas de lo que en 1999 ya era internet. En nuestro propio corpus encontrábamos casos similares en textos como *Quién* o «La biblioteca de Babel (versión 5.0)», de Carlos Cañeque y Vicente Luis Mora respectivamente. En el libro de Mallo, el hecho de que fuera lanzado junto a «una versión digital enriquecida, disponible para leer en dispositivos que permitan mostrar vídeos en pantalla, sonido, así como enlaces en tiempo real a Internet» (Fernández Mallo 2011b: 171) viene a reforzar la vinculación entre Borges y las nuevas tecnologías, al mismo tiempo que a dar un paso más en lo que se refiere a dicha vinculación.

Si bien los cuatro relatos que Kunz escoge resultan representativos de los modos en que Mallo *usa* a Borges en su *Remake*, un comentario somero de algunos otros mostrarán que esos modos son recurrentes durante todo el volumen, y agregarán algunos detalles relevantes. Por ejemplo, la concepción del humor borgiano de Mallo como propio de un «dadaísta camuflado» está presente en piezas como «Dreamtigers», donde el mensajero y fundador de la empresa «rupturasadomicilio.com» debe ir a un piso a leer un mensaje de despedida que resulta ser una actualización del «Dreamtigers» borgiano pero con referencias añadidas a la cultura *pop*. Una muestra:

En la infancia yo adoré al tigre, no *al tigre de la Paramount* ni al del inmóvil truco de Sandokán, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra sobre un castillo o encima de un elefante. (Fernández Mallo 2011b: 16; las cursivas son nuestras).

Esta interpretación del humor borgiano se lleva al extremo en el «Poema de los dones», una de las piezas más conocidas del libro de Mallo:

don, don,
ding ding don
don, don,
[toma Lacasitos]

don, don
ding ding don
[verás qué buenos están] (Fernández Mallo 2011b: 130).

O en «Adrogué»:

Yo me adrogué
Tú te adrogaste
Él se adrogó
Nosotros nos adrogamos
Vosotros os adrogasteis
Ellos se adrogaron
(Voz encontrada en el barrio de Palermo, Buenos Aires, para referirse al pretérito perfecto del verbo «drogar»). (Fernández Mallo 2011b: 155).

También en «Ariosto y los árabes», que no reproduciremos, y en otros textos del *Remake*.

Podemos referirnos brevemente a otras piezas. En «*Argumentum Ornithologicum*», por ejemplo, Mallo toma la idea original borgiana (que consiste en una suerte de versión irónica de las paradojas de la Antigüedad griega (cf. Borges 1998: 165)), y la convierte en un largo razonamiento matemático que parte de la teoría de los infinitos de Cantor (cf. Fernández Mallo 2011b: 27-28). En «El cautivo», otro de los textos más conocidos del libro, Borges se convierte en un guionista de la Marvel; en esa pieza, el argentino se convierte en el creador *anónimo* de multitud de mitos populares del siglo xx. Esto nos da cuenta de una interesante línea divisoria entre el uso paródico y el posmoderno: en éste, cuando se hace uso de la figura de Borges es para privilegiar una lectura concreta de su obra, y no necesariamente para desacralizarlo, ya que la lectura posmoderna aceptaría el postulado borgiano según el que él mismo se tenía en muy poca estima, lo que desactivaría de antemano cualquier posibilidad de desacralización²⁹⁹.

299 Hacemos notar, en este sentido, cómo en los dos textos en los que hemos detectado un uso político Borges aparece como alguien extremadamente pagado de sí mismo. En el caso del de Rodrigo García, esto sucede en la escena de su muerte (cf. R. García 2009: 81); en el de Reig, cuando nos informa de que el argentino se regodea en que Martín Garrido lo llame «maestro» (cf., por ejemplo, Reig 2014: 20).

No fatigaremos al lector con el comentario de más piezas del *Remake* de Mallo. Es posible diseccionar, con las claves de lectura que hemos apuntado, el uso posmoderno que el gallego hace del texto original de Borges a través de tres ejes: el humor, las referencias a la cultura pop y la inscripción de lo borgiano en lo científico-tecnológico. Del primero son ejemplos –además de los ya mencionados– «Delia Elena San Marco», «Elvira de Alvear», «La luna», «A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell», «Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)», «*In Memoriam* A. R.»; del segundo, «Diálogo sobre un diálogo», «Los Borges», «Oda compuesta en 1960» o «Lucas, XXIII»; del tercero «La trama», «Paradiso, XXXI, 108», «Parábola del palacio», «Susana Soca», «La lluvia», «El otro tigre», «*Blind Pew*» y «Del rigor de la ciencia»³⁰⁰.

13.3.36 2011. KODAMA REMAKE.



Figura 1: Imagen interior del fanzine Kodama Remake.

³⁰⁰ El texto original de Borges se titulaba «Del rigor en la ciencia». Atribuimos la diferencia a una errata.

Este último epígrafe constituye una breve coda que puede entenderse como un añadido a la sección 13.3. Somos conscientes de que hemos establecido la polémica del *Remake* de Mallo como cota superior del periodo que estudiamos, pero incluimos estos textos por tres motivos: en primer lugar, porque se enmarcan dentro de dicha polémica; en segundo, porque dan cuenta de las primeras repercusiones de la *crisis* provocada por el libro de Mallo; por último, porque –aunque haremos un recorrido general por los *usos* que encontramos en ellos– no los incluiremos en los esquemas que elaboraremos en el epígrafe 14.2.

El volumen que nos ocupa apareció como número especial de la revista *5000 Negros*, que según su propia cuenta de Twitter es «un fanzine de inspiración pulp que se edita en Barcelona desde abril de 2011»³⁰¹. La revista se vende por 2,5 €, pero el número especial se vendió por 1,5 €³⁰².

El número que nos ocupa hace explícita su voluntad de intervenir en el campo literario para oponerse a la decisión editorial de retirar el libro de Mallo. La segunda mitad de sus cuarenta páginas, de hecho, consisten en una serie de reproducciones de cartas, comunicados u opiniones personales. Encontramos, por ejemplo, la carta que citábamos de Juan Francisco Ferré («Carta a María Kodama»), «De las peores incomprensiones» de Fernández Porta o la «Carta de protesta» que aparecía en el blog del propio Mallo firmada por multitud de autores.

La parte que analizaremos en este epígrafe es la primera, en la que catorce autores escriben *remakes* de la obra de Borges, adaptándolos cada uno a su propia poética. Si bien en la segunda parte encontramos algunos nombres conocidos, en la primera la mayoría son escritores con escasa visibilidad en el campo literario del momento.

301 twitter.com/5000negros. Última vez consultado el 28 de junio de 2020.

302 El punto de compra más visible es la librería Laie, en Barcelona. El *fanzine* está completamente descatalogado. Agradecemos a Sergi de Diego Mas, que participó en él, que nos hiciera llegar una reproducción del mismo. Dada la dificultad de hacerse con un ejemplar, lo hemos incluido como documento anexo a esta tesis doctoral.

El editorial parte de una comparación del oficio de escritor con el del superhéroe Spiderman («Editorial» 2011: 4) que recuerda al relato de Mallo en el que Borges era un guionista de la Marvel. Inmediatamente el redactor matiza:

No estoy diciendo que los escritores sean superhéroes, al igual que éstos, la mayoría tienen sus trabajos, sus vidas y sus problemas, aunque de tanto en tanto consiguen crear cosas increíbles para nosotros en forma de literatura («Editorial» 2011: 4).

Continúa con un alegato a favor de la libertad creativa que cierra con una descripción del contenido del propio *fanzine*: «Autores reconocidos y lectores anónimos se mezclan aquí para homenajear, de nuevo, a la figura de Borges y apoyar, a su vez, el homenaje que el escritor gallego, Agustín Fernández Mallo, hizo en su día con su “Hacedor”» («Editorial» 2011: 4).

En las catorce piezas recogidas se observan con claridad los cuatro usos que hemos definido. Nos referiremos a continuación a aquéllas que nos parecen especialmente representativas de cada uno. A saber: «Todos los memoriosos» de Doménico Chiappe³⁰³ (uso posmoderno), «El impostor inverosímil Tom Castro» de Javier Avilés³⁰⁴ (uso estético), «El Aleph» de Damián Cano³⁰⁵ (uso paródico) y «El libro de arena», de Sergi de Diego Mas³⁰⁶ (uso esteticista). Por supuesto, esta selección no

303 «Doménico Chiappe nació en Perú en 1970 y se crió en Venezuela a partir de 1974. Desde 2002 vive en España. Es doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, con una tesis sobre la narrativa multimedia. Es periodista de la agencia Colpisa [...]. Ha publicado los libros de crónicas “Contra la desolación” (Madrid, 2017), “Largo viaje inmóvil” (Círculo de Tiza, Madrid, 2016) y “Cédula de identidad” (La Guaya, Caracas, 2014), las novelas “Tiempo de encierro” (Lengua de Trapo, Madrid, 2013) y “Entrevista a Mailer Daemon” (La Fábrica, Madrid, 2007), libros de cuentos como “Los muros” (Albatros, Ginebra, 2011) y “Párrafos sueltos” (Universidad Complutense, Madrid, 2003) y las obras multimedia “Hotel Minotauro” (2013-2015) y “Tierra de extracción” (1996-2007) [...]». (Chiappe s. f.).

304 «Escritor y crítico de cine y literatura española, Javier Avilés es conocido por su blog literario *El lamento de Portnoy*. [...]. Además, es un colaborador de revistas como *Quimera* o *Hermano Cerdo*. En 2011 publicó su libro *Constatación brutal del presente*». («Javier Avilés» 2011).

305 Escritor uruguayo residente en Barcelona. Conocido por su proyecto *Lavenganzadelafea*.

306 «Melómano compulsivo y urbanita adicto a YouTube. Ha escrito “E-mails para Roland Emmerich” (Honolulu Books, 2012) pensando en J. G. Ballard y los próximos cinco minutos» («Ser-

comporta una jerarquía; indicamos los textos más representativos, no los que nosotros podamos considerar, personalmente, mejores en términos literarios. Así, queda fuera, por ejemplo, el excelente «La lotería en Babilonia», de Francisco Jota-Pérez, que –del mismo modo en que sucede con el de de Diego– es un texto libérrimo que sólo utiliza a Borges como punto de partida para elaborar una ficción que bien podría prescindir del sustrato borgiano.

Podemos comenzar por «El libro de arena». Se trata de un texto de tono poético en el que el autor reflexiona sobre una obra de arte titulada «Cuadrado sin lados sobre fondo blanco» (de Diego Mas 2011: 29), que habría sido creada mediante una «retroexposición en estéreo de rayos uva» que dio como resultado

un cuadrado sin lados sobre fondo blanco aparentemente sin igual, un cuadrado perfecto del cual aquí, en el Museo, sólo puedes observar esta reinterpretación, dado que es imposible observar el original, cuya cualidad esencial básica es la ubicuidad. (de Diego Mas 2011: 29).

El autor parte de Borges y de la idea del *remake* para elaborar una reflexión propia sobre la noción posmoderna de simulacro. Donde Borges pensaba en la textura de los números reales («El libro de arena») de Diego se aparta del original y entra en un «vértigo de números imaginarios» (de Diego Mas 2011: 29)³⁰⁷. Se observa cómo Borges ya aparece, en el contexto concreto del *fanzine* (es decir, de los autores que se congregan en torno a la posición a favor de Mallo) directamente ligado a las referencias posmodernas, que son constantes, y cómo también se podría defender un uso estético en el texto de de Diego. Preferimos, sin embargo, considerarlo esteticista porque si no estuviera dirigido por los dispositivos del título y de la compilación podría operar como un texto completamente ajeno al universo borgiano.

«El Aleph», de Damián Cano, lleva al extremo los procedimientos paródicos que hemos estudiado hasta el momento, en especial la introducción de episodios sexuales en el universo simbólico del argentino y el uso de referencias a lo *trash* o a

gi de Diego Mas» s. f.).

307 En matemáticas, el cuerpo de los números reales (\mathbb{R}) es cualitativamente diferente del de los complejos (\mathbb{C}) precisamente porque este último incluye los imaginarios.

lo *punk*, tanto en términos temáticos como formales. El comienzo del relato es representativo de ambas operaciones:

Mientras esnifaba una ralla con un turulo de cinco euros, agregó:

–Metete al cuarto oscuro. Ya sabes, la oscuridad es indis-pensable, también lo son la inmovilidad y cierta acomodación ocular. No te entretengas por el camino, no seas zorra. En la segunda cabina si es que no hay nadie follando lo encontrarás. Te acuestas en el suelo por más pegajoso e inmundado que te parezca. Estás gordita pero no tanto, tú puedes, cari. Alguna polla puede distraerte asomando por el glory hole. ¡Pero no lo dudes! Que el rabo no te engañe amiga. No se te ocurra chupar, mantente atenta. Es el auténtico Aleph. (Cano 2011: 21)³⁰⁸.

La posición del personaje que es guiado a ver el Aleph insinúa una identificación entre éste y Borges. El trato en femenino gramatical es un reflejo de la forma de hablar del prostíbulo; cuando se refiere a sí mismo lo hace en masculino («Me escapé con rapidez *harto* de sus estridencias» (Cano 2011: 21 [las cursivas son nuestras])). Los errores ortográficos («ralla» por «raya»), gramaticales (la aparente arbitrariedad de las comas) u ortotipográficos («indis-pensable», la falta de cursivas) cumplen una triple función: subrayar la estética *punk*, acorde con el género *fanzine*; reflejar la oralidad; permitir la oscilación entre la variedad rioplatense («metete») y la septentrional («turulo»). Dicha oscilación, que funciona como reflejo de la posición liminar del autor (uruguayo residente en Barcelona), aparece de forma aún más clara en el resto del texto, con expresiones como «cilla» por «silla» o la palabra que cierra el cuento: «joder».

La identificación entre el personaje y Borges remite a varios lugares comunes que ya hemos diagramado. Por ejemplo, en el pasaje ya citado encontramos de nuevo la idea de un Borges obeso como forma de ridiculizarlo o de desacralizar su figura de autor³⁰⁹. También están presentes la relación edípica con la madre (en el Aleph del relato: «vi a mi madre masturbándose y quise cerrar los ojos» (Cano

308 Los errores lingüísticos constan en el texto original.

309 A pesar de que la evidencia histórica desmiente la idea de que Borges estuviera obeso (en sus diarios, por ejemplo, Bioy muestra preocupación por su delgadez en numerosas ocasiones (cf. Bioy Casares 2006: 101, 109, 1206, 1218 y 1592)), la frecuencia del tópico merecería una genealogía. En cualquier caso, hemos encontrado (y señalado en cada caso) ejemplos de este gesto en los siguientes autores: Rafael Reig, Juan Manuel de Prada, Antonio Bordón y Fernando Iwasaki.

2011: 21)) y la homosexualidad, que en este relato se reformula como la expresión de una sexualidad no normativa.

El siguiente cuento, titulado «El impostor inverosímil Tom Castro», constituye una ampliación del relato homónimo de Borges contenido en «Historia universal de la infamia». La primera parte del relato de Javier Avilés, que comprende toda la primera página y parte de la segunda (es decir, la mayoría del texto) consiste, de hecho, en un resumen acelerado de la historia de Tom Castro según la versión de Borges. En un estilo totalmente opuesto al del argentino, zafado de cualquier constrictión gramatical y cercano a la corriente de pensamiento, en la segunda parte Avilés propone que la disolución de la identidad de Tom Castro llegó a tal nivel de perfección que no murió cuando fue atropellado por el tranvía, ya que ya era –literalmente– *otro* el que moría, y que más tarde estuvo preso escribiendo para librarse de las imposiciones de su memoria prodigiosa (Avilés 2011: 17). La operación implica una lectura concreta que privilegia, del relato original, la idea de la disolución de la identidad de Castro, lo que nos sitúa ante un uso estético de Borges. Además, la lectura de Avilés está mediada por el conocimiento de textos posteriores del argentino, como «El inmortal» o «Funes el memorioso», que aparecen citados en el relato de forma lateral.

Por último nos referiremos, como ejemplo de uso posmoderno, a «Todos los memoriosos», de Doménico Chiappe, una brevísima pieza en la que se plantea, siempre a través del subtexto borgiano (en este caso «Funes el memorioso») la idea de que internet es una «gran memoria instantánea» que «convierte a todo el que clica [...] en Ireneo Funes» (Chiappe 2011: 12). La pieza, de tono apocalíptico, razona que internet convierte a las personas en «[m]emoriosos capaces de recordar cifras y escenas de lo transcurrido», pero «[i]ncapaces de pensar, proyectar, ejercer la inteligencia» (Chiappe 2011: 12). Se lee el estado de las tecnologías de 2011, entonces, a través de un relato borgiano, lo que produce como efecto colateral la idea de Borges como augur, como vidente ciego que ya estaba en el texto de Tabucchi de 1999.

El *fanzine* (que adjuntaremos como anexo, dada la dificultad que entraña hacerse con una copia del mismo) contiene otros ejemplos de los cuatro usos. Tam-

bién es paródico «La croqueta, remake de El Zahir», de Javier Lucini; posmoderno «La diosa gálica», de Daniel Pérez Navarro; esteticista «La lotería en Babilonia», de Francisco Jota-Pérez y estético «La casa de Teseo (spin off de La casa de Asterión)», de Jorge Fernández Gonzalo. Cabe destacar, sin embargo, que predomina en el volumen el uso posmoderno; incluso aquellos relatos en los que no es el uso principal asistimos a procedimientos que los atraviesan y que son propios del mismo (como las referencias a la cultura pop, a las nuevas tecnologías, los procedimientos metaliterarios y, sobre todo, el borramiento de la diferencia entre copia y original). La densidad de estos procedimientos en una publicación cuya principal razón de ser es defender el libro de Fernández Mallo resulta significativa.

14 MATERIALES ADICIONALES.

Antes de abordar el apartado de conclusiones, presentaremos brevemente algunos de los materiales que utilizaremos en dicho apartado. Dado que los analizaremos en el epígrafe 15, nos limitaremos a continuación a explicar el modo en que hemos obtenido o diseñado dichos materiales y –en el caso de los diagramas– a reproducirlos.

14.1 LOS CUESTIONARIOS.

El cuestionario base³¹⁰ que hicimos llegar a todos los autores entrevistados fue el siguiente:

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Con la primera pregunta buscábamos discernir la relación entre la filiación de cada entrevistado con la obra de Borges y el mito del descubrimiento de dicha obra. Al mismo tiempo, tratábamos de averiguar si existían líneas de fuerza comunes, como el descubrimiento a partir de programas de divulgación como la edición que se le dedicó de *Encuentros con las letras* en 1978 (cf. «Encuentros con las letras - Jorge Luis Borges» 1978), la doble entrevista con Joaquín Soler Serrano en *A Fondo* en 1976 y 1980 (cf. Soler Serrano 1976; cf. 1980), el programa de *Negro sobre blanco* que hemos analizado en el epígrafe 12.3 o la película que el cineasta Carlos Saura hizo del relato «El Sur»^{311 312}.

310 Un cuestionario ampliado contenía preguntas adicionales cuyas respuestas finalmente no utilizaremos en este análisis.

311 Para un análisis detallado del film se puede consultar «Borges/Saura: *El Sur*», de Daniel Mesa Gancedo (cf. Mesa Gancedo 1996).

La segunda pregunta trata de ahondar en la intención de la primera; busca dilucidar si existe un mito del momento concreto del descubrimiento de Borges, y si dicho mito es consistente con la lectura o con el uso posterior que observamos en las obras analizadas.

La tercera pregunta es, sin duda, la más relevante del cuestionario, y busca obtener la información necesaria para trazar los diagramas que expondremos en el epígrafe siguiente.

Las información recabada gracias a estos cuestionarios debe entenderse como una visión del campo literario español desde 2019, que es el año en que la mayoría fueron enviados. Si los epígrafes dedicados al estudio de la problemática mostraban el modo de actualización de Borges en cada época, las respuestas a los cuestionarios conforman una visión retrospectiva que, sin embargo, se temporaliza gracias a la variable generacional, como observaremos en los diagramas expuestos en el siguiente epígrafe.

Describiremos a continuación el modo en que escogimos la nómina de autores a los que enviar el cuestionario. En primer lugar elaboramos una primera lista a partir de los autores de aquellos textos que habíamos escogido para analizar, obtenidos a partir de nuestras propias lecturas o de los estudios que ya hemos consignado en el epígrafe dedicado al estado de la cuestión. Enviamos el cuestionario a esos autores, que a su vez nos remitieron a otros, a los que también enviamos el cuestionario. Así, llegamos a los cuarenta y dos cuestionarios del Anexo II.

Cabe señalar que de algunos autores no obtuvimos respuesta o la respuesta fue negativa. De otros (los menos) fuimos incapaces de conseguir un correo electrónico de contacto. Para facilitarles la tarea, dimos a los entrevistados la opción de responder en el cuerpo del *e-mail* o en un documento aparte, por lo que los fallos ortotipográficos son muchas veces los propios del formato de un correo electrónico; en ningún caso hemos corregido las respuestas. Además, a algunos de los autores les pedimos elucidación adicional sobre alguna de sus respuestas, o les inquirimos sobre alguna de sus obras en las que se dialoga con Borges. Con todo,

312 La producción audiovisual en torno a Borges en la televisión pública española es extensa y puede consultarse en «rtve.es/alacarta/tve/archivo».

aquí sólo reproduciremos las respuestas a los cuestionarios base, es decir, a las tres preguntas que hemos transcrito más arriba.

Consignamos a continuación la nómina de autores entrevistados, en orden alfabético: Álvarez, José María; Barba, Andrés; Benítez Reyes, Felipe; Bonilla, Juan; Cañeque, Carlos; Company, Flavia; Covadlo, Lázaro; Cuenca Sandoval, Mario; de la Cruz, Aixa; de Villena, Antonio; Fernández Mallo, Agustín; Fernández Porta, Eloy; Ferré, Juan Francisco; García Llovet, Esther; Gopegui, Belén; Hidalgo Bayal, Gonzalo; Iwasaki, Fernando; Landero, Luis; Magrinyà, Luis; Martín, Luisgé; Martínez, Gabi; Menéndez Salmón, Ricardo; Mesa, Sara; Molina Foix, Vicente; Montero Glez, Roberto; Mora, Vicente Luis; Morales, Cristina; Muñoz Molina, Antonio; Navarro, Elvira; Navarro, Justo; Neuman, Andrés; Obligado, Clara; Olmos, Alberto; Pedregosa, Alejandro; Prado, Bejamín; Repila, Iván; Sanz, Marta; Solano, Francisco; Trapiello, Andrés; Vila-Matas, Enrique; Zapata, Ángel; Zarraluki, Pedro.

14.2 DIAGRAMAS, GRÁFICOS, MAPAS CONCEPTUALES.

Los diagramas que presentamos a continuación son propuestas de visualización de la información recogida mediante la tercera pregunta de los cuestionarios, así como del análisis de los *usos* que hemos elaborado en la sección 13 de este capítulo. En el presente epígrafe nos limitaremos a reproducir los diagramas; nos referiremos a ellos y los analizaremos en el apartado dedicado a las conclusiones.

No consideramos necesario detenernos en el modo en que hemos elaborado cada diagrama. Apuntaremos, sin embargo, las soluciones que hemos preferido para algunos problemas metodológicos que, en cualquier caso, no suponen una gran variación en los resultados finales.

- A la hora de elaborar el mapa conceptual que presentamos en la ilustración 32 hemos tenido en cuenta todas las referencias a autores, aunque no se los nombrase explícitamente como herederos de Borges. Del mismo modo en que en el análisis de la geoproblematicidad nos importaba más la existencia de los problemas que sus soluciones, en este caso nos importa más que el nombre de un autor aparezca asociado al de Borges que el modo en que se

haga. En cualquier caso, la referencia es casi siempre directa, con lo que hacemos esta anotación en referencia a una cantidad muy baja de respuestas.

- De modo análogo, sólo uno de los entrevistados se refirió a sí mismo como autor muy influido por Borges (Agustín Fernández Mallo (Anexo II: 16)). No hemos considerado esta referencia a la hora de elaborar los diagramas.
- En la ilustración 34: Enrique Vila-Matas y Agustín Fernández Mallo por década de nacimiento del entrevistado que los designa, las referencias a Fernández Mallo han sido ponderadas. Hemos obrado así porque, dado que dicho autor ha recibido seis designaciones en los cuestionarios y Enrique Vila-Matas ocho, a la hora de un estudio comparativo hemos entendido que era necesaria una compensación, un ajuste en la escala. Es por eso que la cantidad de referencias a Fernández Mallo ha sido multiplicada, sólo para ese diagrama, por $1,33$.

Cabe añadir una apreciación. Algunos de los diagramas que se presentan a continuación han sido diseñados con herramientas de visualización de datos que permiten un acceso interactivo a los mismos, de modo que su reproducción como imagen conlleva una pérdida de buena parte de su riqueza. Es por eso que hemos añadido todos los diagramas de ese tipo a nuestro repositorio oficial de la Universidad de Granada, para que se puedan consultar *online* de modo interactivo. Se pueden encontrar en la siguiente dirección web:

ugr.es/local/munir/diagramas

Cada uno de los diagramas de la página web va encabezado por un título que coincidirá en todos los casos con los de su reproducción en esta tesis doctoral.

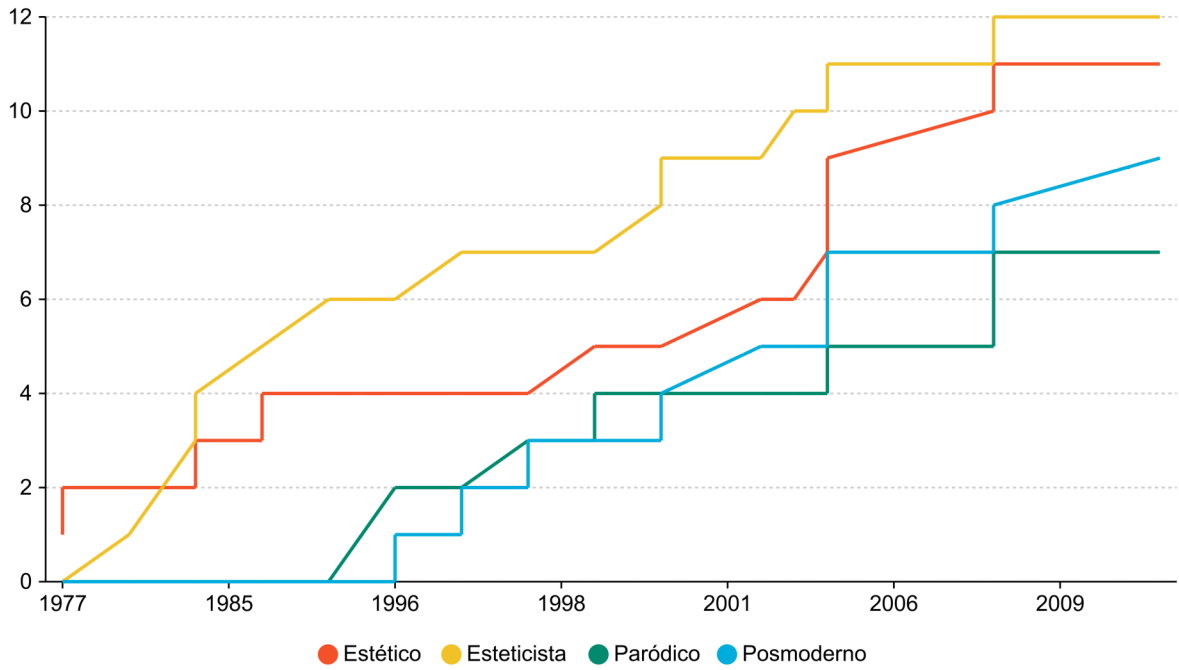


ilustración 23: usos por año de publicación

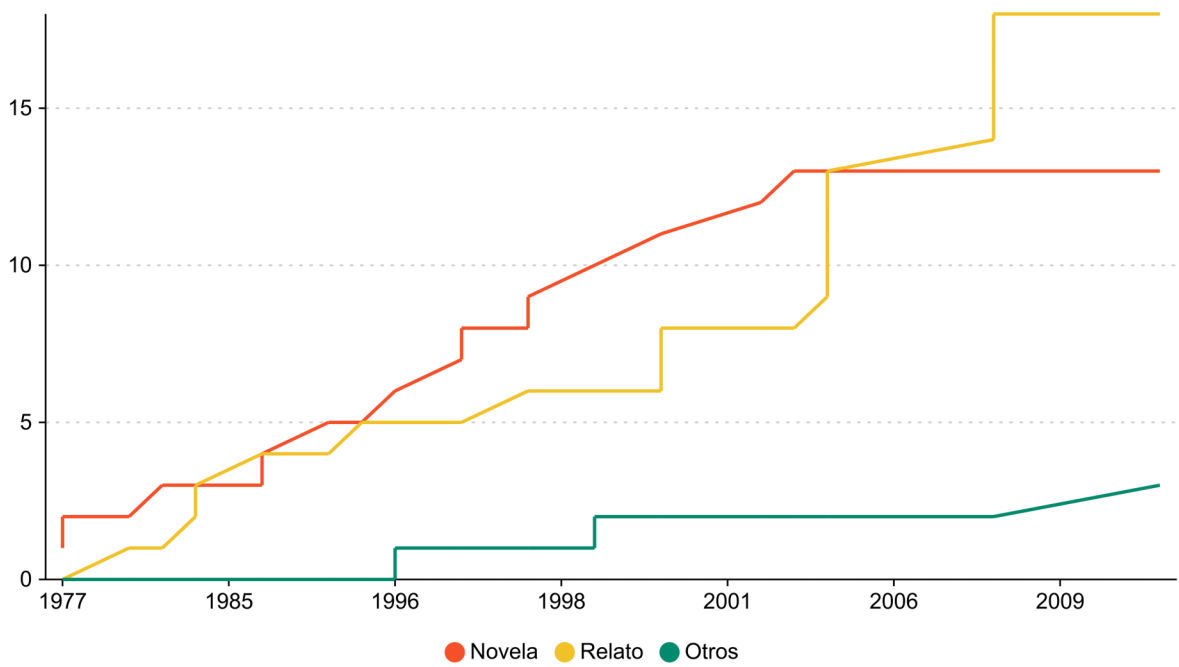


ilustración 24: género literario por año de publicación

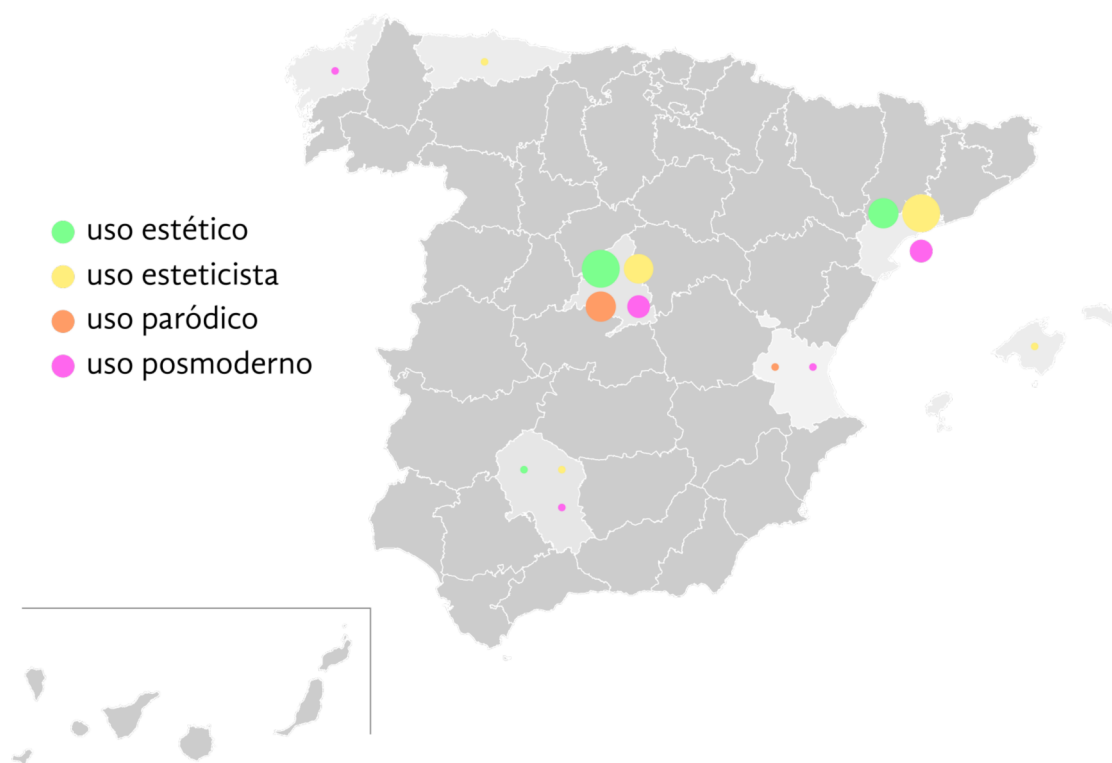


ilustración 25: usos por provincia

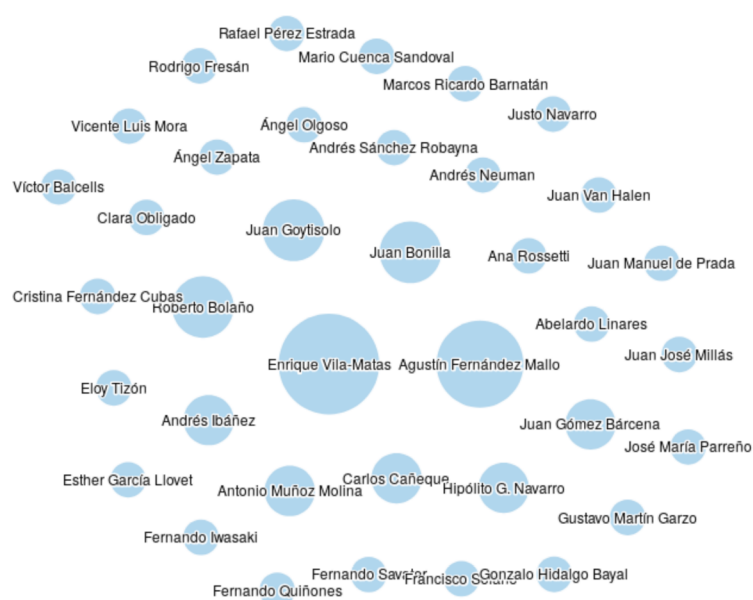


ilustración 26: diagrama de burbujas por cantidad de referencias

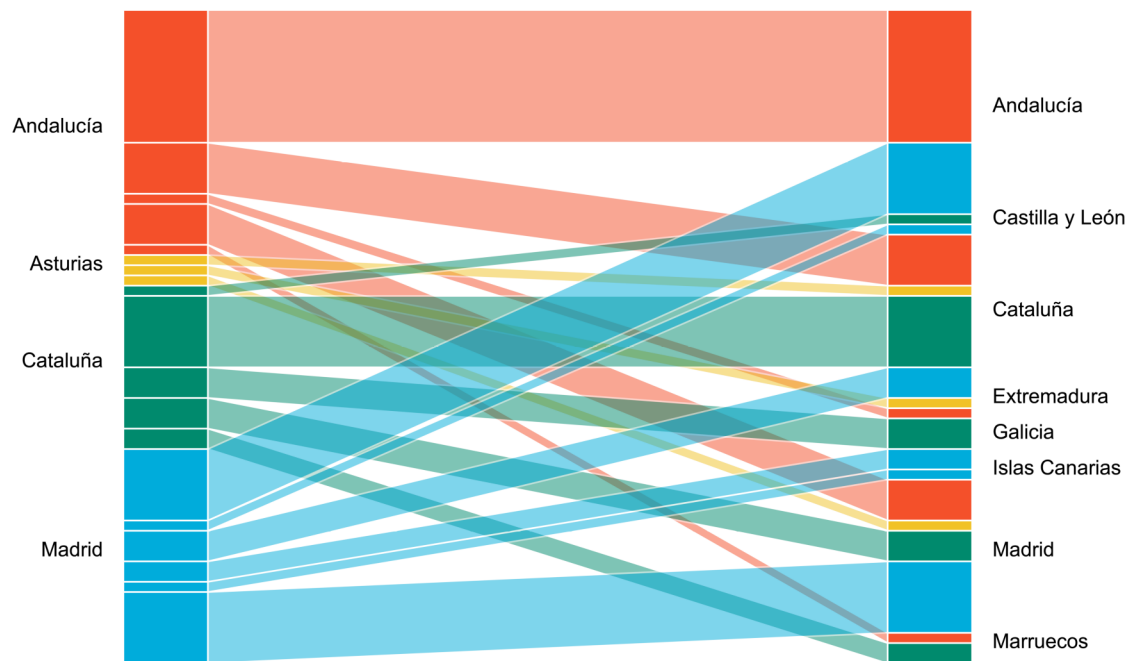


ilustración 27: transferencia por referencias entre provincias

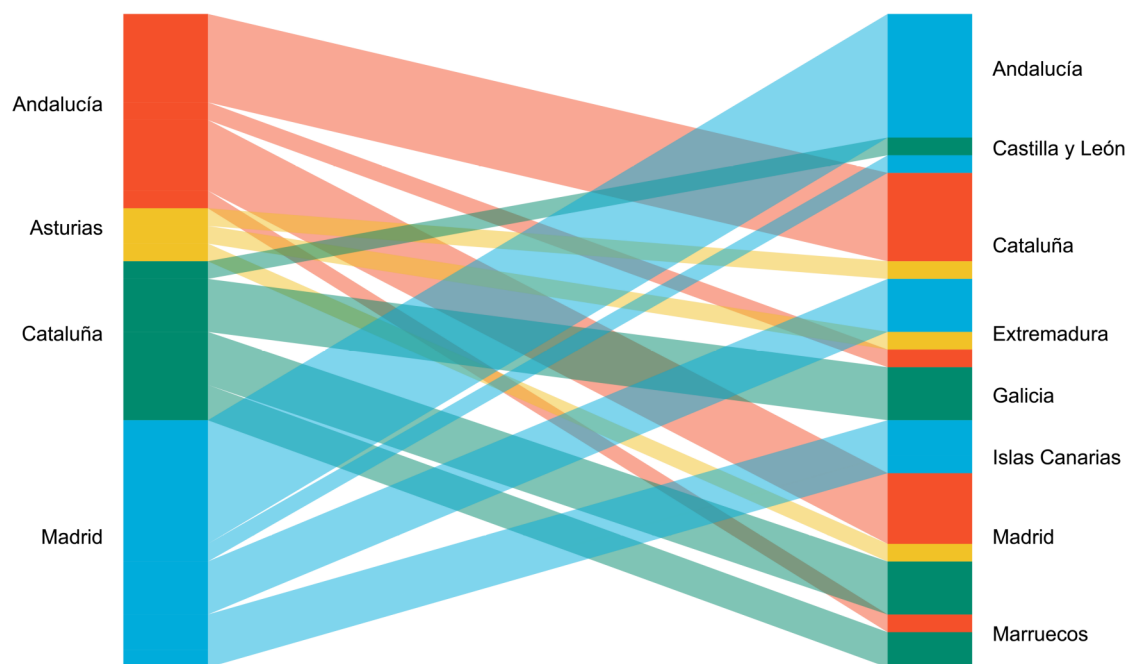


ilustración 28: transferencia por referencias entre provincias (sin autorreferencialidad)

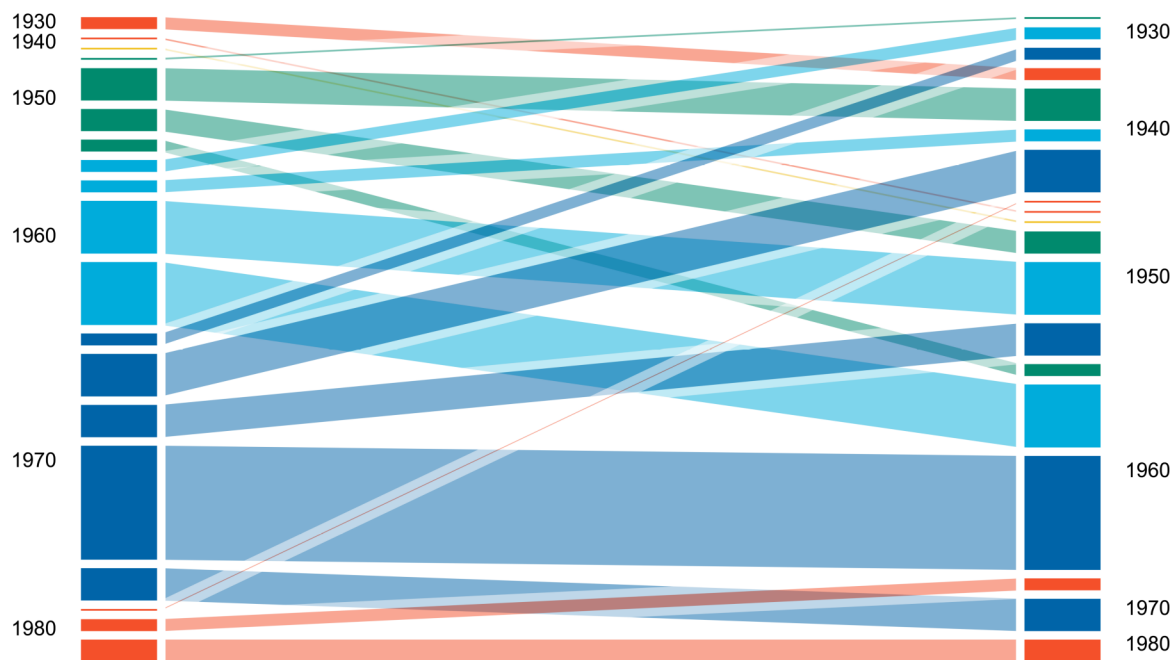


ilustración 29: transferencia por referencias entre décadas de nacimiento

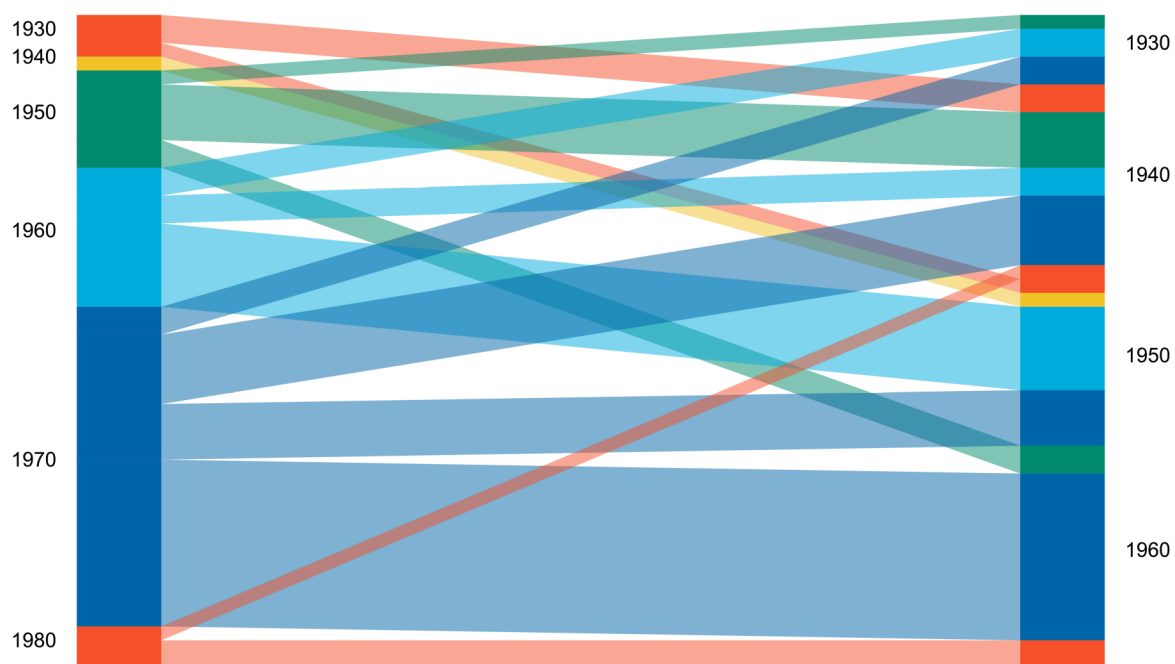


ilustración 30: Transferencia por referencias entre décadas de nacimiento (sin autorreferencialidad)

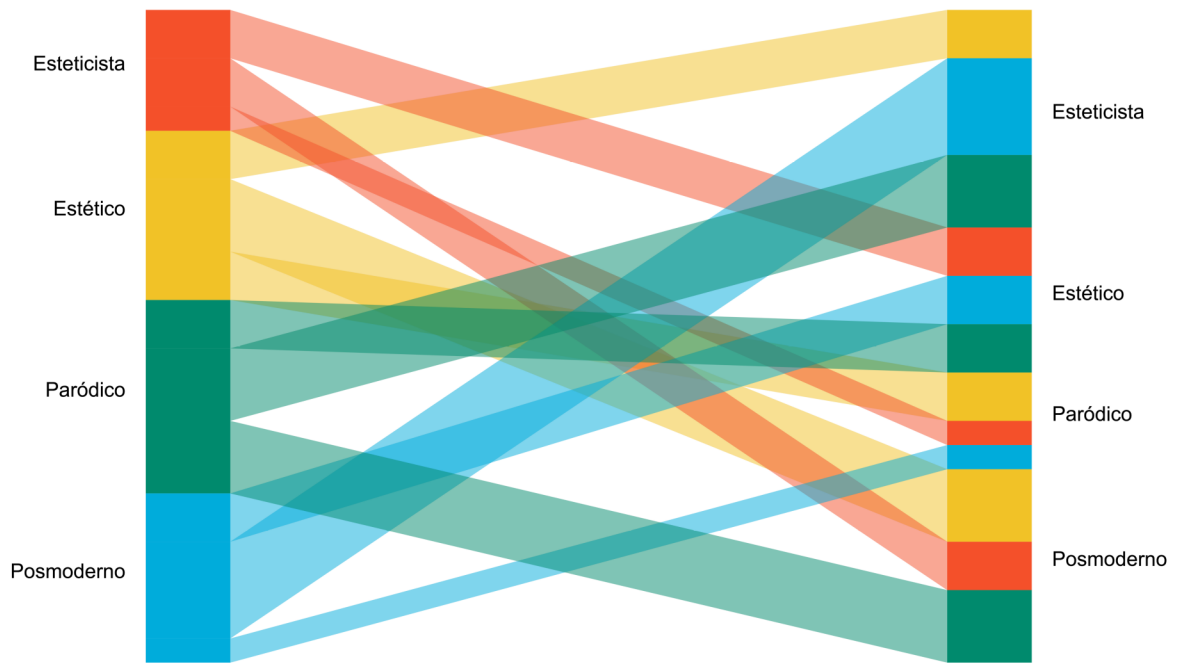


ilustración 31: Transferencia por referencias entre usos analizados (sin autorreferencialidad)

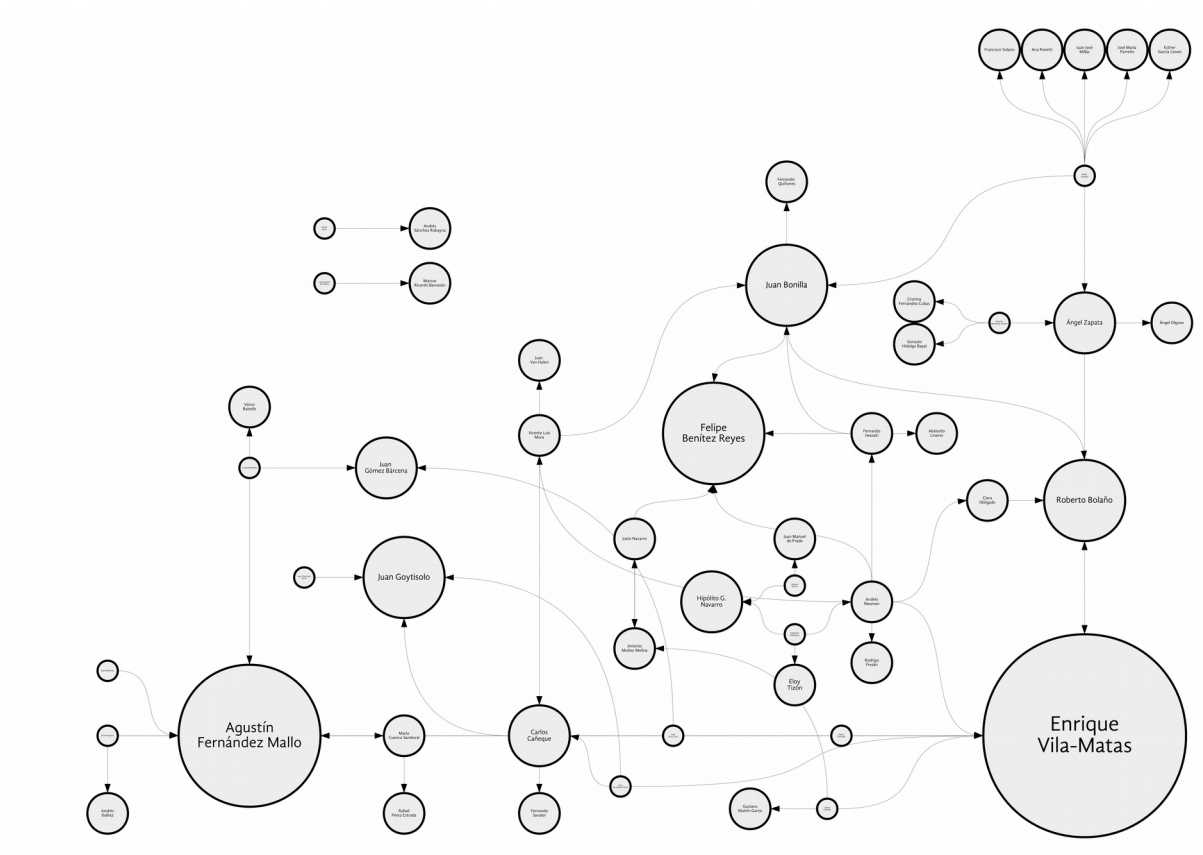


ilustración 32: mapa conceptual de referencias

15 CONCLUSIONES.

Dedicaremos este apartado a elaborar las conclusiones sobre la segunda parte de nuestra tesis doctoral, es decir sobre aquélla que está consagrada a nuestro estudio de caso. Las conclusiones acerca de la validez de las herramientas teóricas propuestas corresponden, a nuestro entender, al lector, de modo que no nos detendremos en ello.

En «Borges deviene objeto» (2000), Pablo Brescia retoma una idea de Sylvia Molloy y se plantea «reflexionar sobre uno de los efectos de lo que críticos y lectores han convenido en llamar lo borgeano/borgesiano» (Brescia 2008: 125). Si bien esas categorías pueden ser discutibles a nivel teórico, el hecho es que se dan al interior del campo literario. Como afirma Brescia, producen un *efecto*. La disputa por el adjetivo borgiano se convierte, entonces, en una lucha por la apropiación, por la recomposición del estado de fuerzas para que esa palabra se articule en un enunciado que produzca valor en un polo u otro del campo literario.

Durante esta segunda parte nos hemos detenido en el análisis de la geoproblematicidad del campo español y de cada una de las obras literarias analizadas. Nuestro objetivo era establecer un sustrato desde el que poder elaborar unas conclusiones claras, breves y concisas, es decir: prescindir de la necesidad de recrearnos de nuevo en citas o reflexiones que quedan mejor enmarcadas dentro de cada epígrafe particular.

La principal conclusión de este estudio es que el objeto Borges está, en el campo español, capturado por los regímenes de producción de enunciados del polo autónomo³¹³. Se privilegia, así, una lectura desideologizada y desnacionalizada de su obra que conlleva una selección de la parte canónica de su producción literaria (*Ficciones* y *El Aleph*) y, concretamente, una interpretación particular de ese canon que apela a categorías como la dicotomía entre realismo y género fantástico («El Aleph»³¹⁴), el amor o la pérdida («El Zahir»), las nuevas tecnologías («Funes el memorioso»), la relación entre realidad y representación («Del rigor en la ciencia») o

313 Al final del epígrafe 12.4.1 señalábamos las grandes líneas de fuerza que propician este hecho.

el culto al coraje («La espera» y «El Sur»). Cabe destacar, en esta nómina, el caso particular de Rafael Reig, que trabaja con la obra de Borges enhebrando estética y política para construir una mirada crítica con los lineamientos del argentino, fijándose para ello en «La casa de Asterión».

Si bien la selección que la mirada de campo opera sobre la obra de Borges da buena cuenta del hecho de que aparezca capturado en las dinámicas de actualización del polo autónomo, de nuevo encontramos la mejor prueba de ello al referirnos a los problemas que lo atraviesan. En ese sentido, las tres polémicas que ya hemos analizado resultan reveladoras. En el enfrentamiento entre Umbral y Reverte³¹⁵, por ejemplo, encontrábamos en Borges un parteaguas que separaba el polo autónomo del campo (encarnado en Umbral, que criticaba a Pérez-Reverte por considerarlo un escritor «de asunto» y de *best seller* y se consideraba –según su contrincante– «más borgiano que Borges») y el heterónimo (Pérez-Reverte, que atacaba a Borges llamándolo «gilipollas», criticaba también a Umbral precisamente por su «prosa *pura* y *exquisita*»).

Si en aquella polémica de 1999 el parteaguas de lo borgiano aparecía también mediado por el supuesto antiespañolismo de éste, en 2009, diez años después, se demostrará que es recurrente y que trasciende la batalla por lo nacional. Nos referimos al encontronazo entre Bonilla y Ferré³¹⁶, que constituye un ejemplo perfecto del modo en que funcionan los enunciados al interior del campo literario. Ésa es nuestra respuesta a la pregunta que planteaba Foucault en *La arqueología del saber*: «Cómo establecer la identidad del enunciado a través de estas ocurrencias múltiples, de estas repeticiones, de estas transcripciones?» (Foucault 2002a: 169-70).

Así, a pesar de que cambian los actores y los términos del debate, en 2009 Borges constituirá de nuevo un parteaguas que separa el polo autónomo del campo (encarnado en Ferré, a quien Bonilla acusará de falsa erudición y de innecesaria pedantería) del heterónimo (encarnado en Bonilla, quien se toma la libertad de jugar

314 Entre paréntesis consignamos las obras que, dentro de nuestro corpus de análisis aparecen asociadas más frecuentemente a los lugares comunes que enumeramos.

315 Lo analizábamos en el epígrafe 12.3.9.

316 Esta polémica ha sido analizada en el epígrafe 13.3.13.

a voluntad con la obra de Borges sin prestar atención a la sacralización a la que ya estaba sometida para entonces).

Vale la pena que nos detengamos en un aspecto de esta polémica que se revela fundamental a la luz de nuestra perspectiva analítica. Nos referimos al hecho de que Bonilla declarara explícitamente que él no era «borgiano». En rigor, el ejercicio que el jerezano operó sobre el personaje de Matilde Urbach sería estrictamente borgiano en lo que tiene de «El acercamiento a Almotásim», y la lectura que propone en «Borges, el cleptómano» es –en términos de indistinción entre original y copia– la que terminará por prevalecer en 2011. Así, las palabras «yo no soy borgiano» deben entenderse como un enunciado mediante el que Bonilla se despega de lo que ya para entonces se consideraba *ser borgiano*, y no en su literalidad. Pronunciada por él, esa frase es un gesto de desapego, una entrega de ese adjetivo en disputa («borgiano») a sus contrincantes, es decir: a la generación Nocilla, a los valedores de la posmodernidad en el campo español y, sobre todo, al polo autónomo de dicho campo. Para 2011, dos años después, ya no existe oposición, Agustín Fernández Mallo aparece como el borgiano por excelencia y todos sus defensores en la polémica con Kodama (entre los que se incluye Bonilla, que sin embargo no se priva de hacer algunos chistes a costa del autor del *Remake*) invocan la autonomía de lo literario frente a las injerencias externas del campo jurídico.

El polo autónomo vence, entonces, en la disputa por el adjetivo «borgiano», pero lo hace mucho antes de 2011. Como estudiábamos en los epígrafes dedicados a los cuatro grandes momentos de la geoproblematicidad de Borges, éste no comienza a conquistar la centralidad en el campo literario español hasta que no se empiezan a apagar los rescoldos del *boom* a principios de los setenta, es decir: hasta que categorías como la de «compromiso» no dejan de funcionar como líneas de fuerza del campo. No es baladí, en ese sentido, que las primeras obras que hayamos analizado sean de 1977, ni que fueran escritas por dos autores formados en Francia y en Estados Unidos respectivamente; tampoco que ambas hagan un uso estético de Borges para incardinarse en una tradición antirrealista opuesta a la que era hegemónica en el campo español.

Los gestos fundacionales de Torrente Ballester y Vila-Matas, entonces, deben entenderse como particularidades dentro del conjunto de las incursiones borgianas en el campo. Su condición de pioneros permite comprender su *jugada* en términos de campo: en el momento en el que el reparto de las fuerzas lo permitió, encontramos dos inversiones a largo plazo que sólo serán rentabilizadas una vez se pongan al descubierto, pero que sin embargo funcionan al margen de una lectura borgiana. Deben hacerlo, de hecho, en un estado de campo en el que Borges aún no es un centro gravitatorio.

El uso estético se diferencia del posmoderno en la lectura que propone de Borges, pero ambos son producidos fundamentalmente por el polo autónomo del campo. En ese sentido es interesante comprobar cómo, en la ilustración 23, el uso posmoderno no aparece hasta 1996, pero una vez lo hace su incremento se vuelve más veloz que el del estético, hasta que casi llega a alcanzarlo en 2011. Esta tendencia (que además coincide con otra: la de la caída de la novela frente al relato (ilustración 24)) se percibirá mejor en un gráfico sin acumulación, en el que agruparemos los datos por lustros para una mejor visualización:

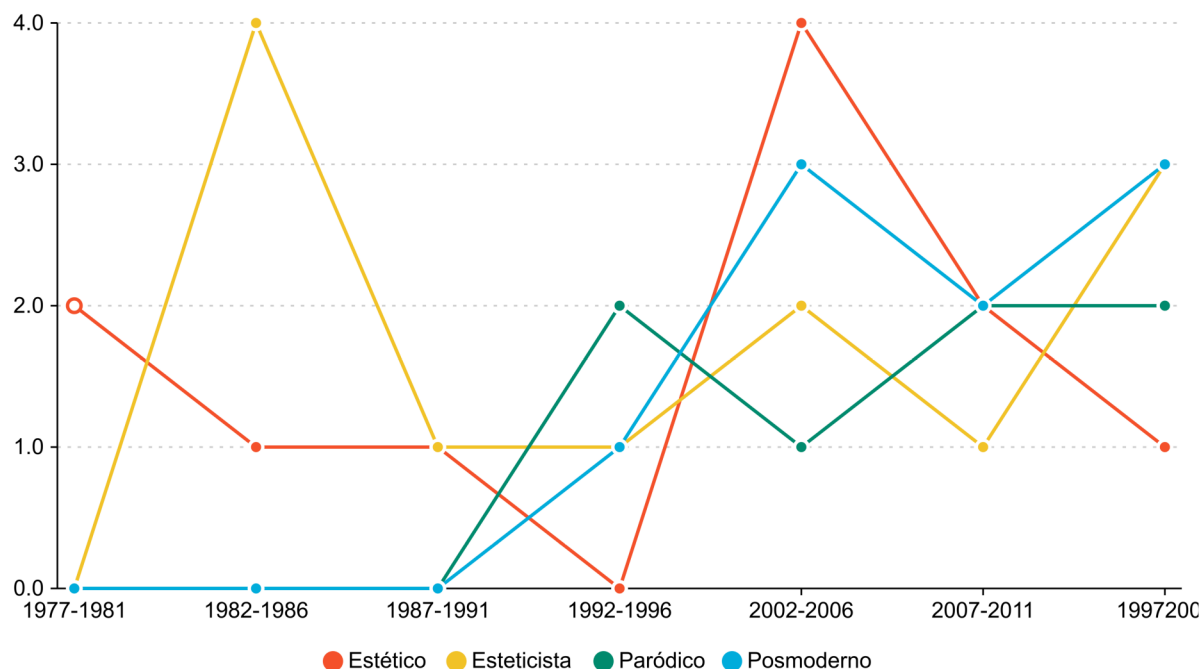


Ilustración 33: usos por año de publicación (sin acumulado, por lustros).

En cuanto al uso paródico, es el más transversal. Resulta interesante el hecho de que su incremento sea paralelo al del posmoderno, en tanto ambos dan cuenta del agotamiento de la lectura canónica de Borges en el campo español³¹⁷. Ambos problemas, además, se incrementan de forma consistente con lo mostrado en las conclusiones de la geoproblemática. Cabe señalar, por último, que siempre que aparece lo que podríamos llamar un ‘uso político’ éste se cruza con el paródico, que sin embargo lo excede en una relación de necesidad pero no de suficiencia.

En el epígrafe 13.1 señalábamos las particularidades de cada uso. Si el posmoderno y el estético son en algunos momentos casi indistinguibles es porque ambos se actualizan sobre el polo autónomo del campo. Así, una novela como *Quién*, de Carlos Cañeque, funciona como bisagra entre dos épocas. Ya hemos apuntado, sin embargo, el elemento diferencial de ambos usos: por un lado la indistinción entre realidad y ficción (estético), por otro la indistinción entre original y copia (posmoderno). A continuación observaremos –especialmente en el mapa conceptual– los modos concretos de transición entre las dos etapas.

Ensayaremos ahora una metáfora: si los autores del uso estético leen «El Aleph», los del uso posmoderno prefieren «Pierre Menard, autor del Quijote» o «Del rigor en la ciencia»³¹⁸. La diferencia es sutil y pasa por un modo de lectura propio del polo autónomo del campo. «El Aleph» se lee como una fábula sobre la colisión entre el realismo y el género fantástico; Pierre Menard como una metáfora sobre la imposibilidad de la originalidad de cualquier escritura³¹⁹. A partir de aquí podríamos trazar una constelación que habría serlo antes de lecturas que de relatos («El Aleph», por ejemplo, también se lee como una anticipación a Google, y «El

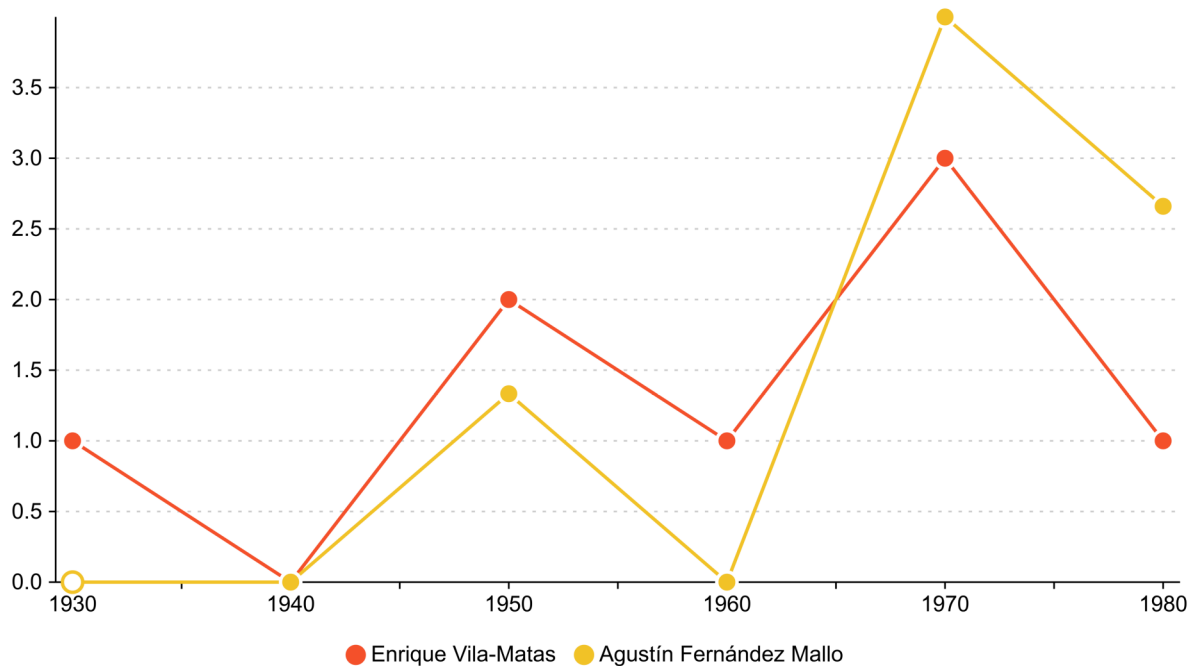
317 Buen síntoma de este agotamiento es el microrrelato «Borges, ya no causa tigres», de Juan Yanes, que pasa por elevar una queja de tono irónicamente burocrático –pero siempre desde lo literario– contra los imitadores del argentino (cf. Yanes 2009).

318 En este sentido resulta sintomático que en el campo español no se cumpla la observación de Francisca Noguerol, según la que «Borges y yo» sería el relato del argentino que más veces ha sido reescrito.

319 En este sentido, cabe destacar el hito fundacional que habría constituido la declaración de Jauss según la que «Pierre Menard» sería el «primer cuento postmoderno de un moderno» (Catelli 2015: 50).

inmortal» en el mismo sentido que «Pierre Menard»). El giro crucial de ese desplazamiento de la mirada, sin embargo, pasa por lo que Eduardo Becerra apunta como contraargumento a la idea malliana de que el procedimiento literario de su *Remake* es análogo al de Borges en «Pierre Menard» (cf. Becerra 2012: 203-4). Como señala Becerra, el argentino escribió «Pierre Menard» y el gallego lo *hizo*; donde Borges elabora una fábula sobre el plagio Mallo plantea problemas jugando con los límites del procedimiento. La sentencia es perfecta: mientras que la diferencia entre lo real y lo literario es problemática para los autores que practican un uso estético, para sus herederos posmodernos tal distinción ya ni siquiera opera, con lo que Mallo salta por encima del procedimiento literario y se confunde con un personaje de la obra de Borges. Para Vila-Matas acaso todo sea literatura, pero Fernández Mallo opera sobre el suelo de lo post-literario, no entiende como pertinente la distinción entre el libro, la película y el videojuego y elabora su fábula sobre la imposibilidad de ser original como si él mismo fuera Pierre Menard, como si también Borges lo hubiera escrito.

El polo autónomo, entonces, se divide en dos grandes grupos, que sin embargo no definen capitales propios (no hay problematicidad) sino más bien un relevo generacional, como demuestran las ilustraciones 29 y 30, relativas a la transferencia de las referencias entre décadas de nacimiento y, sobre todo, el siguiente diagrama, que muestra las referencias a Vila-Matas y Fernández Mallo organizadas según la década de nacimiento del entrevistado que los ha designado.



ilus-

ilustración 34: Enrique Vila-Matas y Agustín Fernández Mallo por década de nacimiento del entrevistado que los designa

Este relevo es especialmente visible en el más rico de los diagramas que hemos elaborado. Nos referimos a la ilustración 32: mapa conceptual de referencias, donde se puede constatar cómo las referencias entre autores definen dos grandes áreas al interior del polo autónomo: una alrededor de Vila-Matas y otra alrededor de Fernández Mallo³²⁰. Esto es consistente, además, con lo observado en el diagrama de burbujas (ilustración 26), donde tanto Vila-Matas como Mallo aparecen como figuras centrales.

A pesar de que tanto Agustín Fernández Mallo como Enrique Vila-Matas se produzcan en el polo autónomo del campo desde un punto de vista discursivo, hemos de aclarar que tal cosa no implica necesariamente que un análisis de los modos de producción y circulación de su obra arrojen esa misma conclusión. En el caso de Fernández Mallo, por ejemplo, ya hemos mostrado cómo el hecho de que publicara en Alfaguara (es decir, en una editorial perteneciente a un gran conglomerado)

³²⁰ En cuanto al mapa del territorio español dividido en provincias y a los diagramas de transferencia entre éstas, no los comentaremos en detalle porque no ofrecen demasiada información útil más allá de la concentración en Madrid y Barcelona, que –lejos de ser específica del caso de Borges– responde a la estructura editorial española.

dispuso los diques que terminarían por determinar los límites de la *crisis* desatada por *El Hacedor*. En el caso de Vila-Matas nos encontramos, además, ante un autor que circula –que es producido– a día de hoy en los circuitos mundiales. En nuestro marco teórico hemos señalado cómo las especies de capital son *traducidas* entre los campos nacionales y el campo literario mundial. En 8.2, además, conveníamos con Jorge Locane en que la lógica de este último es, necesariamente, heterónoma a causa de las restricciones impuestas por los grandes costes de la circulación global. Así, de nuestro análisis se deduce que el capital nacional / autónomo de Vila-Matas se traduce por cierta cantidad de capital mundial / heterónimo; y se hace, sintomáticamente, a través de una fuerte filiación con Borges³²¹.

A pesar de que los usos que predominan en la disputa por el adjetivo «borgiano» son el posmoderno³²² y el estético, el más frecuente es el esteticista. Esto sucede así porque está fuertemente ligado al polo heterónimo del campo. Por más que alguno de nuestros estudios de caso desmientan esa idea (por ejemplo el de *La escala de los mapas*, de Belén Gopegui), no podemos olvidar que el uso esteticista es –como señalábamos en 13.1– el único del que no presentamos todos los textos que hemos encontrado, sino una selección de los mismos que da cuenta de sus variados matices, lo que produce un efecto de reducción. Como ya apuntábamos –siguiendo a Mora y a Pellicer–, la tarea de buscar cada referencia a Borges o cada sintagma en el que su obra resuena lejanamente es inabarcable.

321 Este es una de las mayores grandezas intelectuales de Bourdieu. El concepto de *capital*, como señalábamos en nuestro marco teórico, supone un *interregno* privilegiado entre el saber y el poder, de modo que el capital autónomo, sin dejar de serlo en términos que Bourdieu llamaría ‘estructurales’ (y que aquí llamaríamos ‘moleculares’) puede encarnarse en enunciados diversos al nivel del saber.

322 En este sentido, podríamos considerar que Borges es un «icono posmoderno» en el mismo sentido en que Casale O’Ryan lo define como un «icono cultural» [cultural icon]. Así se explicaría el asombro de la autora –que replica el de Rodríguez Monegal– ante el hecho de que Derrida llegara de forma tardía a las «luminosas perspectivas» (Monegal cit. en Casale O’Ryan 2010: 22) que ya se encontrarían en los textos de Borges. Del mismo modo en que tal asombro es lógico en el ámbito nacional (su tesis doctoral, precisamente, lo demuestra), lo es para el intelectual.

La idea de «lo borgiano» como resonancia omnipresente nos conduce a un breve comentario de las respuestas a los cuestionarios que trascienda el análisis diagramático de la tercera pregunta. En algunos de los autores entrevistados, por ejemplo, encontramos la idea de Borges como una presencia opresiva (cf. Anexo II: 6) o directamente como un ente omnipresente en el campo español (cf. Anexo II: 28). Esa idea está relacionada con la de Borges como una influencia de juventud de la que habría que despegarse en algún momento para lograr un desarrollo pleno como autor³²³, que a su vez está estrechamente vinculada a la advertencia, también frecuente en los cuestionarios, de los peligros de imitar a Borges. Vicente Luis Mora, por ejemplo, afirma que se ha esforzado por eliminar lo que llama «la gravitación» de Borges (Anexo II: 34), que habría considerado nociva. Clara Obligado ha señalado que «[n]o se trata [...] de hablar de tigres o de laberintos, o de jugar con el tiempo» (Anexo II: 43), lo que propone una forma «correcta» de reescribir a Borges frente a otra que sería incorrecta. De un modo análogo, Marta Sanz ataca a los epígonos de Borges: «Cuando encuentro algún epígono de Borges, lo borro porque toda la genialidad del maestro se convierte en rutina» (Anexo II: 48)³²⁴.

Predomina, por lo tanto, una profunda crítica a la variante más comercial del uso esteticista, que sin embargo se expresa mediante enunciados estéticos al interior del campo. En cuanto a la otra variante, queda probado que Borges funciona como cuello de botella de temas y procedimientos que en estricto rigor histórico no son suyos pero que quedarán subsumidos bajo el adjetivo «borgiano». Irene Andrés-Suárez ensaya una enumeración que ejemplifica a la perfección aquello a lo que nos referimos:

a) las abundantes referencias culturalistas [...]; b) en la ficcionalización de escritores reales [...]; c) la alusión constante a obras o autores consagrados [...]; d) la conjunción de narración y discurso especulativo [...]; e) o en el afán de documentación (la inserción de referencias bibliográficas reales o inventadas [...]). Además, reelaboran las reflexiones y motivos paradigmáticos del escritor argentino como, por ejemplo, el carácter ilusorio e inasible de la realidad, la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas, la visión circular y cíclica del

323 Esta idea está presente en muchos de los cuestionarios. Podemos citar, por ejemplo, los de Andrés Neuman, Luis Magrinyà o Gonzalo Hidalgo Bayal.

324 Señalamos, como mera curiosidad, que una variación de esta idea ya se encontraba presente en el número de *Megáfono* del año 1933 (cf. Drieu La Rochelle et al. 1933: 26).

tiempo, la existencia percibida como un laberinto o la supremacía de la ficción frente a lo real. (2015: 167).

La inmensa mayoría de los autores entrevistados, además, sienten una admiración profunda por Borges. Son frecuentes adjetivos como «deslumbrante» (Anexo II: 4, 15, 25, 26, 46, 48)³²⁵, «fascinante» (Anexo II: 6, 7, 34, 45)³²⁶ o «maravilloso» (Anexo II: 9)³²⁷, entre otros.

Estas consideraciones reenvían de nuevo a nuestro mapa conceptual, que ahora aparece cohesionado por un rechazo general a un uso de Borges que se consideraría superficial. A partir de esta idea se hace visible la línea de fuerza que atraviesa en horizontal a la parte inferior del diagrama (que corresponde al polo autónomo) así como la línea de fuga mediada por el uso social, que apunta a la esquina superior derecha del mapa.

325 Hemos incluido las variaciones del adjetivo (deslumbró, deslumbrado...). Los números de página corresponden, respectivamente, a los cuestionarios de José María Álvarez, Luis Antonio de Villena, Fernando Iwasaki, Luis Landero, Benjamín Prado y Marta Sanz,

326 Corresponden a los cuestionarios de Felipe Benítez Reyes, Juan Bonilla, Vicente Luis Mora y Alejandro Pedregosa,

327 Corresponde al cuestionario de Carlos Cañeque.

(Anexo II: 14 y 21)³²⁸), y además son las únicas que lo hacen, lo que es consistente con el hecho de que a nivel gráfico aparezcan como extremos de la flecha roja que se fuga hacia el polo social y que posee, en este caso, una componente de género. Ambas autoras suponen otra excepción; mientras que la mayoría de entrevistados consideran que la lectura de Borges supuso para ellos una revelación, Aixa de la Cruz lo señala como «mal poeta» (Anexo II) y Gopegui afirma que en una primera aproximación no le produjo «especial deslumbramiento» (Anexo II: 21). De la Cruz, además, se despega de Borges mediante una estrategia propia del polo social que nos recuerda a la reescritura que hacía Reig en «Seis copas de anís»: «llevan con mucha facilidad al escapismo y a la literatura que se regodea en sí misma y se desliga del presente» (Anexo II: 14). Gopegui, por su parte, no critica el escapismo de Borges en las respuestas a nuestro cuestionario, pero sí lo hace en un pasaje de una entrevista que citábamos en 13.3.9 (cf. Gopegui 2001). En cuanto a Ángel Zapata, también cercano al extremo derecho de nuestro diagrama, su posición resulta coherente con la siguiente afirmación, extraída de una de sus respuestas a nuestro cuestionario: «el individuo Borges no me inspira la menor simpatía, y sus connivencias con la dictadura criminal que asoló Argentina me parecen simplemente repugnantes» (Anexo II: 52).

No abundaremos en la condición de representantes de las tendencias posmoderna y estética de Mallo y Vila-Matas respectivamente, que ya ha quedado sobradamente demostrada. Sí podemos señalar que no existe un referente claro en el campo español a la hora de designar un heredero de Borges³²⁹, sino dos, entre los que se da un relevo generacional. Nos interesan, sin embargo, varias figuras del diagrama por lo que tienen de axial o de particular.

La primera es la de Juan Bonilla, que a pesar de no definirse como «borgiano» es uno de los seis autores que más referencias reciben. Su posición, sin duda, es excepcional. Se ubica entre el polo autónomo y la fuga hacia lo social, y recibe

328 Los números de página corresponden, respectivamente, a los cuestionarios de Aixa de la Cruz y de Belén Gopegui.

329 Nos referimos a aquellos autores que son leídos como «españoles»; en una interpretación más laxa de las condiciones de pertenencia al campo, Bolaño ostentaría ese título casi con total seguridad.

referencias tanto de un lado (Vicente Luis Mora) como de otro (Belén Gopegui), mientras que las suyas van hacia Felipe Benítez Reyes y Fernando Quiñones, es decir hacia un poeta³³⁰ y hacia alguien que publicó la parte de su obra más directamente influida por Borges en el campo argentino, y que casi no tuvo repercusión en el español.

También resulta de sumo interés el caso de Juan Goytisolo, quien aparece en posiciones cercanas a las de Fernández Mallo, pero que sin embargo no se caracteriza por un uso posmoderno de Borges. Esto viene motivado por la asociación transitiva a la que nos referíamos en 13.3.14: si se lee a Borges como un gran posmoderno y a Goytisolo como un precursor español de la posmodernidad, la asociación entre ambos habrá de aparecer aunque no se sustente en el análisis textual de sus respectivas obras.

Uno de los autores que apuntan a Goytisolo es Carlos Cañeque, que funciona como puente estético y generacional en nuestro diagrama. Su figura, como ya señalábamos en el epígrafe dedicado al análisis de *Quién*, es central en nuestro estudio, ya que en su caso el uso posmoderno de Borges es previo a la existencia de las condiciones de producción (editoriales, premios, agencias) y de recepción necesarias para que su propuesta estallara como una crisis. Cañeque está, por lo tanto, entre una generación y la otra, entre el uso estético y el posmoderno, y se refiere al mismo tiempo a Vila-Matas y a Fernández Mallo. A nivel discursivo, de hecho, representa el único nexo de unión entre el realismo, la literatura española y la crítica al uso esteticista. En sus respuestas a nuestro cuestionario llega a afirmar que «En general, creo que Borges se cita mucho en España pero se lee menos y se recuerda poco» (Anexo II: 9), y contrapone ese conocimiento superficial al de «los latinoamericanos que cono[ce]» (Anexo II: 9).

Desde Cañeque llegamos a los dos autores que lo señalan. Sintomáticamente, ambos son teóricos además de escritores; nos referimos a Vicente Luis Mora y a Eloy Fernández Porta, ambos integrantes de la generación Nocilla.

330 A pesar de que somos conscientes de que Benítez Reyes es también narrador (de hecho, el epígrafe 13.3.22 está dedicado a un relato suyo) lo designamos como «poeta» porque se lo suele citar así cuando se lo refiere en los cuestionarios (cf., por ejemplo, Anexo II: 8).

En cuanto al segundo, está en una posición similar a la de Ferré; su nexo de unión es Juan Goytisolo. Ferré, además, guarda una particularidad: mientras que es el autor que demuestra un mayor fervor por Borges en sus respuestas a nuestro cuestionario (lo llega a definir como «la síntesis o la consumación de lo que significa la literatura en la historia y la cultura humanas» (Anexo II: 18)), tiende –como mostrábamos en el epígrafe dedicado a *Metamorfosis*®– a citar a Borges como una de sus mayores influencias y además ha participado en dos de las tres polémicas que hemos analizado en esta tesis doctoral (la que él protagonizó junto a Bonilla y la que enfrentó a Kodama y a Mallo, en la que mostró una gran virulencia), ni uno solo de los demás participantes se refiere a él como un heredero del argentino en el campo español.

Si nos referimos al primero de los que envían a Cañeque, Vicente Luis Mora, llegamos a través de él a otro de los autores puente: Andrés Neuman (sin cuya participación, además, quedarían fuera de nuestro esquema varios escritores latinoamericanos). Se cierra así el camino de referencias que une los dos polos y que pasa por posiciones liminares como la del autor / crítico (Vicente Luis Mora), el español / latinoamericano (Andrés Neuman), el borgiano español posmoderno *avant la lettre* (Carlos Cañeque) y el borgiano / posmoderno que en realidad no es tal o, mejor dicho, cuya influencia aparece sobredimensionada (Juan Goytisolo).

Podemos cerrar este epígrafe poniendo en común el análisis de la geoproblematicidad con el de los usos. Sin duda, de los tres periodos específicamente referidos al campo español, el primero (1959-1973) se correspondería con un uso estético³³¹, el segundo (1999) con un uso esteticista que resulta consistente con el tono de homenaje de la celebración del centenario y el tercero (2011) con uno netamente posmoderno.

331 Sin embargo, el uso no aparece sino en 1977, ya que hasta la muerte de Franco no se consuma el giro de la noción de «compromiso» como vertebradora del campo al giro posmoderno que ya analizábamos a partir del libro de Lozano Mijares.

Hemos presentado en esta tesis un marco teórico que surge del encuentro de la obra de tres pensadores: Bourdieu, Foucault y Deleuze. A ellos los acompañan un sinnúmero de teóricos sin los que no habría sido posible un resultado feliz de la conjunción de esos tres nombres.

Borges, como autor que ha accedido a una posición de máxima visibilidad en el campo mundial, funciona como factor de contraste y estructuración a la hora de analizar las dinámicas de multitud de campos nacionales. En este caso, sus usos nos han permitido diagramar el campo español y comprender, al mismo tiempo, los regímenes de aparición de su nombre y de su obra, las lentas variaciones de los problemas que vertebran el campo, las crisis que se han dado y las limitaciones de dichas crisis.

La labor crítica de esta tesis se detiene en el año 2011, que consideramos – dado que no nos hemos aventurado más allá, lo que sigue debe entenderse como una hipótesis– punto de saturación de la recepción borgiana en el campo literario español. No ha habido en el campo español otra gran crisis de lo borgiano después de la de *El hacedor. Remake*, y la lectura predominante de su obra –aparejada a la canonización de una parte concreta de su producción textual– sigue siendo la posmoderna. Sincrónicamente, todo objeto parece imbatible en el campo literario. Pero como le sucede a Póstumo, el gladiador bolañesco, tal invulnerabilidad siempre es ficticia, y el objeto termina por dejar de ser funcional a los problemas que vertebran el campo, a desaparecer, a dejar de ser visible o decible. En apariencia, Borges sigue siendo leído por los nuevos agentes del campo español, pero ahora funciona como un clásico, como un tótem; en sus propias palabras, se lo lee «con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (Borges 2004: 151). Para aquellos que hemos sido constituidos por su obra esto resulta impensable, pero de nuevo es nuestra posición en el campo la que determina el espacio de lo pensable, el ángulo de nuestra mirada. Acaso podamos ser optimistas y esperar que una nueva crisis lo rescate y lo reedite, que Borges de nuevo *diga algo* en un estado de campo radicalmente diferente al actual. La precognición, por supuesto, excede la labor del investigador; sólo el tiempo permitirá descubrir si la obra de Borges y su figura gozan de una «infinita y plástica ambigüedad» (Borges 2004: 76) o si –y ésta es la opción que preferimos

quienes descreemos del infinito– en el futuro su nombre ya no será «de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición» (Borges 2004: 186).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- A., J. 1966. «Borges, el memorioso». *Triunfo* 226: 42-43.
- ABC. 1968a. «“Pueblo” y el poeta Borges», 1968.
- . 1968b. «Jorge Luis Borges», 8 de septiembre de 1968.
- Abellán, José Luis. 1995. «Los exiliados del absolutismo (Homenaje a Aurora de Albornoz)». En *Triunfo en su época*, editado por Alicia Alted y Paul Aubert, 185-90. Casa de Velázquez - Ediciones pléyades.
- Acevedo de Borges, Leonor. 1964. «Propos de Mme Leonor Acevedo de Borges». En *Les cahiers de L’Herne: Borges*, 9-11. Paris.
- Achugar, Hugo. 2006. «Apuntes sobre la “literatura mundial”, o acerca de la imposible universalidad de la “literatura universal”». En *América Latina en la «literatura mundial»*, 197-121. Biblioteca de América.
- Adorno, Theodor W. 1983. *Teoría estética*. Orbis.
- Adriaensen, Brigitte, y Maarten Steenmeijer. 2015. «Introducción». En *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, editado por Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer, y Lies Wijnterp, 9-27. Iberoamericana.
- Agamben, Giorgio. 2011. «¿Qué es un dispositivo?» *Sociológica*, n.º 73: 249-64.
- Agostinelli, Alejandro. 1994. «Del Tlön de Borges al Ummo de Peña: literatura, extraterrestres y simulación». *Cuadernos de Ufología* 16-17: 96-97.
- Aguilar Sosa, Yanet. 2019. «El Rey de España llama “José Luis” a Jorge Luis Borges». *El Universal*, 27 de marzo de 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/el-rey-de-espana-llama-jose-luis-jorge-luis-borges>.
- Ahumada, José. 2010. «“Generación Nocilla es una etiqueta puesta por la industria cultural”». *El diario montañés*, 27 de octubre de 2010. <https://www.eldiariomontanes.es/v/20101027/cultura/literatura/generacion-nocilla-etiqueta-puesta-20101027.html>.
- Álamo Felices, Francisco. 1996. *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Servicio de publicaciones de la universidad de Almería.
- Alazraki, Jaime. 1988. «Borges: entre la modernidad y la postmodernidad». *Revista Hispánica Moderna* XLI: 175-79.
- Alfieri, Carlos. 2000. «Entrevista con Antonio Muñoz Molina». *Cuadernos Hispanoamericanos* 600: 91-98.
- Almeida, Ivan. 2000. «Jorge Luis Borges, autor del poema “Instantes”». *Variaciones Borges* 10: 227-46. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1013.pdf>.

- Alonso Estenoz, Alfredo. 2006. «“El acercamiento a Almotásim”: el escritor colonial en el mercado literario». *Variaciones Borges* 21: 139-55.
- Altares, Pedro. 2004. «Entrevista con Jorge Luis Borges. “La literatura pasa por una etapa comercial desagradable”». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 834-39. Edhasa.
- Álvarez Perelátegui, Gonzalo. 2012. «Lo fantástico en las novelas de Torrente Balles-ter». Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1767>.
- Amores Baena, José Luis. 2011. «Derecho(s) sobre Bo@ges». Bolmangani. 2011. <http://bolmangani.blogspot.com/2011/09/derechos-sobre-boges.html>.
- Andrés-Suárez, Irene. 2012. «Influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano: Teatro de ceniza». En *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, editado por Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués y Martín, 111-26. Iberoamericana / Vervuert.
- . 2015. «Cuestionamiento de la ciencia y de la tecnología en el microrrelato español actual». En *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*, editado por Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle, y Ferran Valls i Taberner, 165-79. Iberoamericana / Vervuert.
- «Antonio Bordón». s. f. casadellibro.com. Accedido 12 de abril de 2020. <https://www.casadellibro.com/libros-ebooks/antonio-bordon/140847>.
- Arfuch, Leonor. 2010. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Artal, Susana. 1996. «Borges en Estonia». *Proa* 23: 127-29.
- Avilés, Javier. 2011. «El impostor inverosímil Tom Castro». *5000 Negros* Número esp: 16-17.
- Azancot, Leopoldo. 1964. «Borges en Madrid». *Índice* 192: 9.
- . 2004a. «Borges y Kafka». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 262-65. Edhasa.
- . 2004b. «El escritor y sus fantasmas». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, 315-16. Edhasa.
- Azancot, Nuria. 2007. «La Generación Nocilla y el afterpop piden paso». *El Cultural*, 19 de julio de 2007. <https://elcultural.com/La-Generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso>.
- Aznar Pérez, Mario. 2019. «En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica De Borges a Vila-Matas». Universidad Complutense de Madrid.

- B., M. 1961. «Los premios Formentor». *El libro español* 42 (4): 5-6.
- Balderston, Daniel. 1999. «La “dialéctica fecal”: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges». *Estudios: revista de investigaciones literarias* 13: 119-32.
- Barth, John. 1987. «Literatura del agotamiento». En *Jorge Luis Borges*, editado por Jaime Alazraki, 170-82. Taurus.
- Barthes, Roland. 1973. «De la obra al texto». *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 9 (4 (52)): 5-8.
- . 1992. *Sobre Racine*. Siglo XXI.
- . 1994a. «Digresiones». En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, 89-98. Paidós.
- . 1994b. *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- . 1994c. «La muerte del autor (1968)». En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, 65-72. Paidós.
- Basanta, Ángel. 2001. «Historia, mito y literatura en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester». En *Con Torrente en Ferrol: un poco después*, editado por José Angel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far, 75-98. Universidad de Coruña.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Becerra, Eduardo. 2012. «Kodama versus Fernández Mallo: del capital simbólico al precio de las obras». *Variaciones Borges* 33: 195-209.
- Becerra Suárez, Carmen. 2017. «Miradas sobre Compostela en las obras de Gonzalo Torrente Ballester». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* Número ext: 193-203.
- Becker, Jürgen. 1990. «Jauss y Borges: sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo». *Nuevo Texto Crítico* III (6): 147-54.
- Begines Hormigo, José Manuel. 2006. «La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina». Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/15335/Original_TD-108.pdf;jsessionid=88FF5716B53DF541EC26C0AB60FF2397?sequence=-1.
- Bembibre, Cecilia. 1999. «Arturo Pérez-Reverte le dio duro a Jorge Luis Borges. “Era un concheto gilipollas”». *Página/12*, 27 de abril de 1999. <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-04/99-04-27/pag27.htm>.
- Benítez Reyes, Felip. 2009. «Un borrador de Borges encontrado entre los papeles neoyorquinos de Abelardo Linares». En *Oficios estelares*, 287-88. Áncora y Delfín.
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.

- Bioy Casares, Adolfo. 2006. *Borges*. Destino.
- Bioy Casares, Adolfo, y Jorge Luis Borges. 2019. «La leche cuajada de La Martona». *Catador de alfajores*. 2019. <https://catadordealfajores.com/la-leche-cuajada-de-la-martona-por-borges-y-bioy/>.
- Blasco Calvo, Marta. 2018. «La recepció de Jorge Luis Borges en la literatura catalana (1975-2015)». *Lletres de Filosofia i Humanitats X*: 39-83.
- Bolaño, Roberto. 2006a. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Editado por Andrés Braithwaite. Ediciones Universidad Diego Portales.
- . 2006b. *Entre paréntesis*. Anagrama.
- . 2010. *La literatura nazi en América*. Anagrama.
- . 2011. *Estrella distante*. Anagrama.
- Bonilla, Juan. s. f. «Matilde Urbach». *juanbonillaweb*. Accedido 18 de julio de 2020. <http://www.oocities.org/es/juanbonillaweb/matilde.htm>.
- . 1996. *El arte del yo-yo*. Pre-textos.
- . 1999. «Borges el cleptómano». En *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, editado por Pablo Brescia y Lauro Zavala, 63-47. Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2011a. «Borges prohibido». *Diario Sur*, 16 de octubre de 2011. <https://www.diariorosur.es/prensa/20111016/opinion/borges-prohibido-20111016.html>.
- . 2011b. «Perseguir a Borges». *El Mundo*, 24 de octubre de 2011. <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/24/cultura/1319442695.html>.
- . 2014a. «Matilde Urbach “revisited”». *El Mundo*, 18 de junio de 2014. <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/06/18/matilde-urbach-revisited.html>.
- . 2014b. «Encantado de conocerse». *El Mundo*, 20 de junio de 2014. <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/06/20/encantado-de-conocerse.html>.
- Bordón, Antonio. 2009a. *Muchachos, maten a Borges*. Escalera.
- . 2009b. «Antonio Bordón: “Desconfío de la gente a la que no le gusta Borges”». *La provincia; Diario de Las Palmas*, 23 de junio de 2009. <https://www.laprovincia.es/entrevista/2009/06/24/antonio-bordon-desconfio-gente-le-gusta-borges/239605.html>.
- Borges, Jorge Luis. 1939. «La biblioteca total». *Sur* 59: 24-27.
- . 1980a. *Borges oral*. Bruguera.

- . 1980b. «Borges, emocionado. “El premio Cervantes tiene pareja importancia que el Nobel”». *ABC*, 22 de enero de 1980.
- . 1998. *Obras completas I*. Emecé.
- . 2004. *Obras completas II*. Emecé.
- . 2010. *Obras completas III*. Emecé.
- «Borges y la literatura española». 1968. *La estafeta literaria* 406: 13.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Taurus.
- . 1995. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- . 1999a. *Meditaciones pascalianas*. Anagrama.
- . 1999b. «Une révolution conservatrice dans l'édition». *Actes de la recherche en sciences sociales* 126-127: 3-28.
- . 2008. *Homo academicus*. Siglo XXI Argentina.
- . 2012. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, Pierre, y Loïc Wacquant. 2005. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI.
- Brescia, Pablo. 2008. «Borges deviene objeto: algunos ecos». *Variaciones Borges* 26: 125-44.
- Brescia, Pablo, y Lauro Zavala. 1999. «Indicios para un autor conjetural». En *Borges Múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, editado por Pablo Brescia y Lauro Zavala, 7-14. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bürger, Peter. 1996. *Crítica de la estética idealista*. Visor.
- Caballero, Marta. 2011a. «Fernández Mallo rehace a Borges». *El Cultural*, 21 de febrero de 2011. <https://elcultural.com/Fernandez-Mallo-rehace-a-Borges>.
- . 2011b. «María Kodama logra retirar El hacedor (de Borges), remake, de Fernández Mallo». *El Cultural*. 29 de septiembre de 2011. <https://elcultural.com/Maria-Kodama-logra-retirar-El-hacedor-de-Borges-remake-de-Fernandez-Mallo>.
- Cámpora, Magdalena. 2013. «¿Y Borges? Sobre un desinterés de Barthes». *Variaciones Borges* 36: 53-63.
- Cañeque, Carlos. 1995. *Conversaciones sobre Borges*. Ediciones Destino.
- . 1997. *Quién*. Destino.
- Cano, Damián. 2011. «El Aleph». *5000 Negros* Número esp: 21.

- Cansinos Assens, Rafael. 2004. «Impresión de una visita». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, 254-55. Edhasa.
- Carranza Leyva, Arianna. 2011. «La intertextualidad en la ficción literaria correspondiente al cuento “Tres documentos sobre la locura de J.L.B.” de José María Merino». Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. [https://dspace.uclv.edu.cu/bitstream/handle/123456789/810/La intertextualidad en la ficción literaria....pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.uclv.edu.cu/bitstream/handle/123456789/810/La%20intertextualidad%20en%20la%20ficc%20n%20literaria....pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Carrasco, Cristina. 2012. «Disidencias literarias en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas». En *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*, editado por Felipe A. Ríos Baeza, 293-311. Eón.
- Carrasco, María José. 1998. «Ruiz aborda en “El criterio de las moscas” el tema de la identidad». *El País*, 27 de octubre de 1998. https://elpais.com/diario/1998/10/27/andalucia/909444155_850215.html.
- Carrera Garrido, Miguel. 2017. «Narrativa 1960-1980». En *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, editado por David Roas, 71-98. Iberoamericana / Vervuert.
- Carrión, Jordi. 2011. «Algunas consideraciones sobre el remake». *El Cuaderno*, 23 de octubre de 2011. [http://fernandezmallo.megustaleer.com/wp-content/uploads/2011/10/Páginas-desdeEl-Cuaderno-021.pdf](http://fernandezmallo.megustaleer.com/wp-content/uploads/2011/10/P%C3%A1ginas-desdeEl-Cuaderno-021.pdf).
- Casale O’Ryan, Mariana. 2010. «The making of Jorge Luis Borges as an argentine cultural icon». University of Manchester.
- Casanova, Pascale. 2001. *La República mundial de las Letras*. Anagrama.
- Casas, Ana, y David Roas. 2008. «Prólogo». En *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, editado por Ana Casas y David Roas, 9-56. Menoscuarto.
- Castany Prado, Bernat. 2007. *Literatura posnacional*. Servicio de publicaciones de la universidad de Murcia.
- Castillo-Puche, José Luis. 1960. «Jorge Luis Borges, Magister ludi». *ABC*, 1960.
- Castro, Olalla. 2017. *Entre-lugares de la Modernidad*. Siglo XXI.
- Catelli, Nora. 2015. «Pensar en Borges, pensar con Borges: 1960-2011». En *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, 45-56. Iberoamericana / Vervuert.
- Cercas, Javier. s. f. «Ochenta y seis cuentos». Quim Monzó (página web). Accedido 14 de enero de 2020. <https://www.monzo.info/s86cont1.htm>.

- Checa Vaquero, Diana. 2017. «Historia de una disidencia: memoria y ficción en la obra de Juan Goytisolo». Universidad Complutense de Madrid. <https://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf09/LevineF09.pdf>.
- Chiappe, Doménico. s. f. «Bio y contacto». domenicochiappe.com. Accedido 12 de abril de 2020. <https://www.domenicochiappe.com/bio-y-contacto/>.
- . 2011. «Todos los memoriosos». *5000 Negros* Número esp: 12.
- Conte, Rafael. 1999. «Un genio contra los géneros». *ABC Cultural*, 12 de junio de 1999.
- Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?* Princeton University Press.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Paidós.
- . 1989. *Lógica del sentido*. Paidós.
- . 1990. «¿Qué es un dispositivo?» En *Michel Foucault, filósofo*, 155-63. Gedisa.
- . 1998. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.
- . 2002. *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- . 2013. *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1*. Cactus.
- . 2014. *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2*. Buenos Aires: Cactus.
- . 2015. *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Cactus.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1997. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- . 2004. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. 1980. *Diálogos*. Pre-textos.
- Derrida, Jacques. 1986. *De la Gramatología*. Siglo XXI.
- . 1989. *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Díaz, Elías. 1995. «Triunfo para la cultura, Triunfo para la democracia». En *Triunfo en su época*, editado por Alicia Alted y Paul Aubert, 95-102. Casa de Velázquez - Ediciones pléyades.
- Díaz Navarro, Epicteto. 2000. «El cine, la tradición y Borges en Beltenebros de Antonio Muñoz Molina». *Hispanic Journal* 21 (2): 435-46.
- . 2016. «El crepúsculo de los héroes en Beltenebros: de la novela de Antonio Muñoz Molina al film de Pilar Miró». *Castilla. Estudios de Literatura* 7: 69-84.
- Diego, José Luis de. 2003. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Ediciones Al Margen.
- Diego Mas, Sergi de. 2011. «El libro de arena». *5000 Negros* Número esp: 29-30.

- Djurdjevic, Maria. s. f. «Una mirada a la parodia desde el formalismo ruso: Tristram Shandy de Laurence Sterne». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 15-17: 299-308.
- Dreyfus, Hubert y Rabinow, Paul. 2001. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Nueva visión.
- Drieu La Rochelle, Pierre, Ulyses Petit de Murat, Enrique Mallea, Ignacio B. Anzoátegui, Raúl Rivero Olazábal, Amado Alonso, Arturo Horacio Ghida, et al. 1933. «Discusión sobre Jorge Luis Borges». *Megáfono* 11: 13-33.
- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Trotta.
- Eckermann, Johann Peter. 1949. *Conversaciones con Goethe*. Editorial Jackson.
- «Editorial». 2011. *5000 Negros* Número esp: 4.
- El País*. 2005. «El chileno Marcelo Simonetti, premio de narrativa Casa de América», 17 de junio de 2005. https://elpais.com/diario/2005/06/17/cultura/1118959203_850215.html.
- «Encuentros con las letras - Jorge Luis Borges». 1978. España. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/encuentros-con-las-letras/entrevista-borges-encuentros-letras-1978/1115222/>.
- «Enfrentamiento entre los escritores Francisco Umbral y Arturo Pérez Reverte a raíz de unas descalificaciones de Borges». 1999. La hemeroteca del buitre. 1999. <https://lahemerotecadelbuitre.com/piezas/enfrentamiento-entre-los-escritores-francisco-umbral-y-arturo-perez-reverte-a-raiz-de-unas-descalificaciones-a-borges/#.Xw-xLh6Z9jeT>.
- Ezcurra, José Ángel. 1995. «Apuntes para una historia». En *Triunfo en su época*, editado por Alicia Alted y Paul Aubert, 43-54. Casa de Velázquez - Ediciones pléyades.
- Faro de Vigo*. 2005. «Juan Marsé dimite como jurado del Premio Planeta», 19 de octubre de 2005. <https://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2424/juan-marse-dimite-jurado-premio-planeta/25694.html>.
- Fernández Ferrer, Antonio, y Jorge Luis Borges. 1988. *Borges A/Z*. La biblioteca de Babel.
- Fernández Mallo, Agustín. 2008. *Nocilla dream*. Candaya.
- . 2011a. «Artículos de Juan Villoro, David Torres, Juan Bonilla y Javier Montes + Los Pájaros». *el hombre que salió de la tarta*. 2011. <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2011/10/17/articulos-de-juan-villoro-david-torres-juan-bonilla-y-javier-montes/>.
- . 2011b. *El hacedor (de Borges), Remake*. Alfaguara.

- . 2011c. «sobre “El hacedor (de Borges), Remake”, en Babelia + vídeo». el hombre que salió de la tarta. 2011. <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2011/02/16/sobre-el-hacedor-de-borges-remake-en-babelia-video/>.
- Fernández Porta, Eloy. 2001. «Michael Miller Monroe muerto». En *Caras B de la música de las esferas*, 33-64. Debate.
- . 2007. *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Anagrama.
- Fernández, Xurxo. s. f. «Zafón y aquellos libros que no se olvidan». *El Correo Gallego*. http://www.carlosruizzafon.com/descargas_web/zafon_correo_gallego.pdf.
- Ferré, Juan Francisco. 2006. *Metamorfosis*. Berenice.
- . 2007. «Borges precursor de Goytisoló: Relectura cervantina de El sitio de los sitios». *República de las Letras* 103: 100-107.
- . 2009a. «Cuádruple impostura». La vuelta al mundo. 2009. <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/2009/04/cuadruple-impostura.html>.
- . 2009b. «La muerte de Matilde Urbach». El blog job de Juan Francisco Ferré. 2009. <https://juanfranciscoferre.wordpress.com/2009/02/23/la-muerte-de-matilde-urbach/>.
- . 2011. «Carta a María Kodama». La vuelta al mundo. 2011. <https://web.archive.org/web/20111002130848/juanfranciscoferre.blogspot.com/2011/09/carta-maria-kodama.html>.
- . 2012a. «El cerebro de Raúl Ruiz». La vuelta al mundo. 2012. <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/2012/08/el-cerebro-de-raul-ruiz.html>.
- . 2012b. «Juan Francisco Ferré, escritor y crítico literario». El color de las palabras. 2012. <http://colorpalabras.blogspot.com/2012/09/juan-francisco-ferre-escritor-y-critico.html>.
- . 2014. «Bonilla revisitado». *El Mundo*, 20 de junio de 2014. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/20/53a40bae22601dd04a8b457f.html>.
- . 2016a. «Borges total». La vuelta al mundo. 2016. <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/2016/06/borges-total.html>.
- . 2016b. «Soñador borgiano». La vuelta al mundo. 2016.
- Ferrer Solà, Jesús, y Carmen Sanclemente. 2004. «De orígenes y recelos (1960-1966)». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 83-106. Edhasa.
- Florenchie, Amélie. 2014. «Crisis, posmodernismo y libido en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré y *La habitación oscura* de Isaac Rosa». *Líneas* 4: 1-31.

- Foster Wallace, David. 2015. «Esto es agua, texto de David Foster Wallace». Círculo de poesía. 2015. <https://circulodepoesia.com/2015/03/esto-es-agua-texto-de-david-foster-wallace/>.
- Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Argentina.
- . 1969. *L'Archéologie du savoir*. Gallimard.
- . 1970. *Nietzsche, Freud, Marx*. Anagrama.
- . 1984. «¿Qué es un autor?» *Dialéctica* 16: 4-19. <http://www.bdigital.unal.edu.co/40410/1/11837-29541-1-PB.pdf>.
- . 1994a. *Dits et écrits. 1954-1988. I. 1954-1969*. Éditions Gallimard.
- . 1994b. *Dits et écrits 1954-1988. III. 1976-1979*. Éditions Gallimard.
- . 2002a. *La arqueología del saber*. Siglo XXI Argentina.
- . 2002b. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- . 2004. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Paidós.
- Fresán, Rodrigo. 2005. «No-ficciones». *Letras libres*. 2005. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/no-ficciones>.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2012. «Argentina-España. Ida y vuelta». En *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*, editado por Ana Gallego Cuiñas, 11-27. Iberoamericana / Vervuert.
- . 2014a. «El valor del objeto literario». *Ínsula* 814: 2-5.
- . 2014b. «Poéticas del dinero falso en la literatura argentina». *Cuadernos del CILHA* 15 (2): 38-58.
- . 2018a. «La Alfaguarización de la literatura latinoamericanamercado editorial y figura de autor en *Sudor*, de Alberto Fuguet». En *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, editado por Pablo Brescia y Oswaldo Estrada, 235-52. Albatros.
- . 2018b. «Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur: estéticas alternativas, mediadores independientes». *Ínsula* 859-860: 8-12.
- . 2019a. «Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas». *Caravelle* 113: 63-78.
- . 2019b. *Las novelas argentinas del siglo 21: nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang.
- . 2019c. *Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Iberoamericana / Vervuert.

- Gallego Cuiñas, Ana, y Ángel Esteban. 2009. *De Gabo a Mario: la estirpe del <i>boom</i>*. Espasa Calpe.
- García-Fanlo, Luis. 2011. «¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben». *A parte Rei. Revista de Filosofía*. serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf.
- García, Carlos Javier. 1994. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Júcar.
- García de Enterría, Eduardo. 1999. *Fervor de Borges*. Trotta.
- García, Rodrigo. 2009. «Borges». En *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*, 75-84. La uña RoTa.
- . 2011a. «Rodrigo García - Borges 1/2». YouTube. 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=kjiLlZ68rcg>.
- . 2011b. «Rodrigo García - Borges 2/2». YouTube. 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=-hBd4qJhWzU>.
- Gargatagli, Ana. 2016. «Borges traducido a leyes inhumanas. La censura franquista en América». *1611: revista de historia de la traducción = a journal of translation history = revista d'història de la traducció* 10: 1-15.
- Gil González, Antonio J. 2001. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester. Ediciones Universidad de Salamanca.
- . 2011. «Diálogos metaficcionales e intermediales de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora con la postnovela española». *Boletín Hispánico Helvético* 17-18: 241-58.
- Giráldez, Arturo. 1994. «La difícil modernidad de Gonzalo Torrente Ballester». En *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, editado por José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco, y Jose María Paz Gago, 169-82. Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña.
- Gómez Cadenas, Juan José. 1999. «Poema para Matilde». *Variaciones Borges* 8: 223-32.
- Gómez Rollán, Óscar. 2016. *Jugar con la literatura: El laberinto especular en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas*. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/132954/DLEH_G%F3mezRollanO_JugarLiteratura.pdf;jsessionid=2E2-C0507E5F24227D6816F5EBB00095C?sequence=1.
- González, Guillem. 2015. «Tercer encuentro con los apocrifílicos (III)». De mí me río. 2015. <http://demimerio.blogspot.com/2015/06/tercer-encuentro-con-los-apocrifilicos.html>.
- González Iglesias, Juan Antonio. 1999. «Un emblema moral». *ABC Cultural*, 12 de junio de 1999.

- González Martel, Juan Manuel. 2017. «La primera vez que, en abril de 1973, Jorge Luis Borges visitó la sede de la Real Academia Española y “compartió” con los académicos españoles, según AZV, Secretario Perpetuo de la Institución». *Revista de Filología Románica* 34: 163-70.
- Gopegui, Belén. 1993. *La escala de los mapas*. Anagrama.
- . 2001. «Ha estado con nosotros... Belén Gopegui». *El Mundo*, 19 de abril de 2001. <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/04/22/>.
- . 2009. «Belén Gopegui: “La izquierda debe luchar siempre, incluso aunque piense que no hay salida”». *La República Cultural*. 2009. <https://larepublicacultural.es/article1722>.
- Goytisolo, Juan. 1995. *El sitio de los sitios*. Alfaguara.
- . 1997. *Un círculo de lectores. Las semanas del jardín*. Alfaguara.
- Goytisolo, Luis. 1985. *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*. Anagrama.
- Gracia, Jordi. 2000. «Impunidad de la razón sentimental». *Cuadernos Hispanoamericanos* 604: 141-45.
- . 2004. «Introducción. Una larga celebración. Las letras españolas e Hispanoamérica entre 1960 y 1981». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 47-81. Edhasa.
- Gramsci, Antonio. 1977. *Quaderni del carcere. Volume primo. Quaderni 1-5*. Giulio Einaudi Editore.
- Gras Miravet, Dunia, y Pablo Sánchez López. 2004. «La consagración de la vanguardia (1967-1973)». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 107-52. Edhasa.
- Gruppi, Luciano. 1978. *El concepto de hegemonía en Gramsci*. Ediciones de cultura popular.
- Gullón, Ricardo. 1961. «Borges y su laberinto». *Ínsula* 175: 1.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1959. *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación*. Madrid: Ínsula.
- . 1960. «Jorge Luis Borges. Aspectos de su obra». *Índice* 136: 7.
- Hachemi Guerrero, Munir. 2018. «Un caos de palabras heterogéneas. Literatura, tiempo y dinero en “El inmortal”». *Kamchatka* 11: 499-514.
- Han, Byung-chul. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Herder.

- Hautor. 2009. «Lo sublime en Hegel, y dos novedades». *Peripatetismos 2.0*. 2009. <http://peripatetismos2.blogspot.com/2009/11/me-gustaria-hablar-de-dos-libros-que.html>.
- Hernández, Domingo Luis. 1998. «Jorge Luis Borges». *La Página 34*: 77-84.
- Hidalgo Nácher, Max. 2015. «Usos críticos de Borges en el campo intelectual francés (de Blanchot a Foucault)». En *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, 89-112. Iberoamericana / Vervuert.
- Hoyos, Héctor. 2015. *Beyond Bolaño, the global Latin American novel*. Columbia University Press.
- Iwasaki, Fernando. 2003. «El derby de los penúltimos». En *Un milagro informal*, 61-81. Alfaguara.
- . 2014. «Los naipes del tahúr». En *Los oficios del libro*, 235-38. Libros de la ballena.
- Izquierdo, Luis. 1999. «Escribir con el siglo». *ABC Cultural*, 12 de junio de 1999.
- «J. Luis Borges». s. f. Biblioteca Nacional de España. Accedido 14 de noviembre de 2019. <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Carrera Blázquez, Mariano>.
- «Javier Avilés». 2011. Lecturalia. 2011. <http://www.lecturalia.com/autor/9780/javier-aviles>.
- Jiménez-Landi Crick, Cristina. 2016. «La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid y Barcelona». Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/35206/1/T36760.pdf>.
- «José Vidal Valicourt». s. f. Fuentetaja. Accedido 12 de abril de 2020. <https://fuentetajaliteraria.com/nuestro-equipo/miembro/jose-vidal-valicourt>.
- Juste Mompel, Felicidad. 2018. «Ficciones para una teoría de la novela. La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas». Universitat Autònoma de Barcelona.
- Kodama, María. 2013. «María Kodama: “Bioy Casares es un traidor”». *Revista Orsai*. 2013. <https://revistaorsai.com/maria-kodama-bioy-casares-es-un-traidor/>.
- Krinner, Félix. 2020. «Recomendaciones culturales para un verano incierto». *El País*, 20 de junio de 2020. https://elpais.com/elpais/2020/06/08/eps/1591610412_460041.html.
- Kunz, Marco. 2003. *Juan Goytisolo: Metáforas de la migración*. Editorial Verbum.
- . 2004. «Quién: Cañequé, Borges y las paradojas de la metaficción». *Iberoamericana IV* (15): 61-77.
- . 2007. «Egocentrismo y escritura policéntrica: la inscripción del autor en Las semanas del jardín». *Anales. Revista de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos 3*: 83-107.

- . 2009. «Juan Goytisolo y la postmodernidad». *Quimera* 312: 26-27.
- . 2010. «Providence». *Quimera* 317: 98-99.
- . 2011. «Finales mutantes: la nueva narrativa española y la clausura del texto». En *La fin du texte*, editado por Federico Bravo, 73-84. Presses universitaires de Bordeaux.
- . 2013a. «Introducción». En *Nueva Narrativa Española*, editado por Marco Kunz y Sonia Gómez, 11-32. Likgua.
- . 2013b. «Mutaciones del re(escriptor) en la narrativa de Agustín Fernández Mallo». En *Las sombras del novelista. AutoRepresentacioneS #3*, editado por Antonio J. Gil González, 205-18. Éditions Orbis Tertius.
- Landero, Luis. 1999. «En las Melancolías de la Madurez». *Babelia* 384: 11.
- Las últimas noticias*. 1999. «El escritor español Pérez-Reverte levanta polvareda. "Borges era un "concheto gilipollas"», 29 de abril de 1999.
- Lefere, Robin. 2000. «Borges ante la noción de "posmodernidad"». *Variaciones Borges* 9: 211-20.
- Lens San Martín, Carlos. 2015. «La novela, por sí misma. El repertorio metaliterario y metaficcional en la narrativa española del siglo XXI (2000-2010). Estudio y antología». Universidade de Santiago de Compostela.
- Locane, Jorge J. 2019. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial: condiciones materiales, procesos y actores*. De Gruyter.
- Lopez-Aguilera, Ana. 2014. *Novela comprometida en el siglo XXI: Caso de la novelística de Belén Gopegui*. University of Nebraska. <https://search.proquest.com/docview/1566652391?accountid=14542>.
- López-Vega, Martín. 2001. «Quim Monzó». *El Cultural*, 5 de septiembre de 2001. <https://elcultural.com/Quim-Monzo>.
- Louis, Annick. 1997. «Borges y el nazismo». *Variaciones Borges* 4: 117-36.
- . 2006. *Borges ante el fascismo*. Peter Lang.
- . 2014. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Ediciones UNL.
- Lozano Mijares, María del Pilar. 2007. *La novela española posmoderna*. Arco/Libros.
- Lyon, Ted. 1994. «Jorge Luis Borges and the Interview as Literary Genre». *Latin American Literary Review* 22 (44): 74-89.
- Mainer, José-Carlos. 2005. «Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad». En *Casticismo, nacionalismo y vanguardia [Antología, 1927-1935]*, editado por José-Carlos Mainer, ix-lxviii. Colección obra fundamental. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/casticismo-nacionalismo-y-vanguardia-antologia-19271935--0/>.

- Marco, Joaquín. 1971. «Nueva presencia. Iniciación a la relectura de Jorge Luis Borges». *La Vanguardia*, 1971.
- . 2004. «Entre España y América». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 19-39. Edhasa.
- . 2009. *El crítico peregrino: leer y escribir sobre narrativa española*. Mare Nostrum.
- Márquez Reviriego, Víctor. 1995. «Nómina de discrepantes». En *Triunfo en su época*, editado por Alicia Alted y Paul Aubert, 63-73. Casa de Velázquez - Ediciones pléyades.
- Marrugat, Jordi. 2014. *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries formes i motius*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Martín, Luisgé. 2013. *Todos los crímenes se cometen por amor*. Salto de Página.
- Martín, Rebeca, Fernando Valls, y Margarita Heredia Zubieta. 2007. «Bibliografía». En *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, 443-74. Candaya.
- Martín Rodrigo, Inés. 2011. «“La originalidad absoluta no existe”». *ABC*, 23 de febrero de 2011. <https://sevilla.abc.es/20110223/cultura-libros/abcp-originalidad-absoluta-existe-20110223.html>.
- Martínez, Guillermo. 2007. *Borges y la matemática*. Destino.
- Martínez, Rodolfo. 2006. *Laberinto de espejos*. Berenice.
- Martínez Rubio, José. 2017. «El discreto desencanto de la burguesía o contra la crítica oficial de la Transición: Cercas, Reig y Pérez Andújar». *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* 35: 227-45.
- Marx, Karl. 2008. *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo XXI.
- Matamoro, Blas. 1999. «La guerra borgiana». *Cuadernos Hispanoamericanos* 585: 71-76.
- Mejía, Carlos Mario. 2009. «“El inmortal”: lectura de la flecha cretense y otras pérdidas». *Variaciones Borges* 28: 187-98.
- Merino, José María. 1993. «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.» En *Cuento español contemporáneo*, editado por Angeles Encinar y Anthony Percival, 143-53. Cátedra.
- Mesa Gancedo, Daniel. 1996. «Borges/Saura: El Sur». *Variaciones Borges* 2: 152-76.
- Montañez, Mario Virgilio. 2006. «Juan Francisco Ferré: “Como escritor y lector, me preocupa la falta de carnalidad de la literatura española”». *Diario Sur*, 12 de mayo de 2006.
- Montoya Juárez, Jesús. 2008. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Iberoamericana.

- Monzó, Quim. 1984. *Gasolina*. Anagrama.
- . 2001. «Ochenta y seis cuentos». Anagrama. 2001. https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ochenta-y-seis-cuentos/9788433924780/NH_307.
- . 2014. «Apaga la luz, cari, porfa». *La Vanguardia*, 22 de agosto de 2014. <https://www.lavanguardia.com/magazine/20140822/54413692517/apaga-la-luz-quim-monzo-magazine.html>.
- Mora, Vicente Luis. 2006. *Subterráneos*. DVD Ediciones.
- . 2010. «Hacia una lectura transatlántica de Borges: el Aleph en el espejo y el espejo como Aleph en la literatura española». En *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, editado por Julio Ortega, 267-88. Iberoamericana / Vervuert.
- . 2011. «El MetaRemake: lecturas transatlánticas y transmedia de Borges». *Boletín Hispánico Helvético* 17-18: 259-78.
- Morán, Gregorio. 2014. *El cura y los mandarines(historia no oficial del Bosque de los Letrados): cultura y política en España, 1962-1996*. Akal.
- Moraña, Mabel. 2006. «Post-scriptum. “A río revuelto, ganancia de pescadores”. América Latina y el déja-vu de la literatura mundial». En *América Latina en la «literatura mundial»*, 319-36. Biblioteca de América.
- Moreno, Javier. 2009. *Atractores extraños*. InÉditor.
- . 2010. «Entrevista a Javier Moreno». *Pliego suelto*, 41-47.
- Moreno Nuño, Carmen. 2003. «La derrota del poder». *Anales de la literatura española contemporánea* 28 (1): 203-31.
- Moretti, Franco. 2000. «Conjeturas sobre la literatura mundial». *New Left Review* 3: 65-76.
- . 2003. «Más conjeturas sobre la literatura mundial». *New Left Review* 20: 83-92.
- . 2004a. «Gráficos, mapas, árboles: modelos abstractos para la teoría literaria I». *New Left Review* 24: 60-85.
- . 2004b. «Gráficos, mapas, árboles: modelos abstractos para la teoría literaria II». *New Left Review* 26: 47-70.
- . 2004c. «Gráficos, mapas, árboles: modelos abstractos para la teoría literaria III». *New Left Review* 28: 17-36.
- Mouffe, Chantal. 1991. «“Hegemonía e Ideología en Gramsci”». En *Antonio Gramsci y la realidad colombiana.*, 167-227. Foro Nacional.
- Muñoz Molina, Antonio. 1999. *Carlota Fainberg*. Alfaguara.
- . 2004. *Beltenebros*. Cátedra.

- . 2007. «Ciudadanía hispánica de la literatura». *congresosdelalengua.es*. 2007. http://congresosdelalengua.es/cartagena/inauguracion/molina_m.htm.
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto. 2010. «La narrativa fantástica en el siglo XXI». *Ínsula* 765: 6-10.
- Nahson, Daniel. 2009. *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida*. Iberoamericana / Vervuert.
- Neruda, Pablo. 1967. *Obras completas (volumen 1)*. Losada.
- Neuman, Andrés. 2000. *El que espera*. Páginas de espuma.
- . 2006. *Alumbramientos*. Páginas de espuma.
- . 2011. «La deshacedora». *Microrréplicas*. 2011. <http://andresneuman.blogspot.-com/2011/10/la-deshacedora.html>.
- Nietzsche, Friedrich. 1990. *La ciencia jovial*. Monte Ávila Editores.
- . 1996. *La genealogía de la moral*. Alianza.
- . 2001a. *El crepúsculo de los ídolos*. Alianza.
- . 2001b. «Verdad y mentira en sentido extramoral». En *Nietzsche y la “gran política”: antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano*, 227-37. Universidad Autónoma de Madrid. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/325>.
- . 2004. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza.
- Noguerol, Francisca. 2009. «Cuentarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad». En *El cuento hispanoamericano contemporáneo: ivir del cuento*, editado por Adélaide de Chatellus, 31-47. Université de la Sorbonne.
- . 2011. «Con y contra Borges». *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*. 9: 111-23.
- «Nueva literatura en un mundo nuevo». 1966. *El libro español* 105 (IX): 552-63.
- Nuño, Juan. 1999. «La filosofía en Borges». *Quimera* 183: 24-28.
- Olmos, Alberto. 2013. «Los premios se amañan para que gane el mejor». *eldiario.es*, 16 de enero de 2013. https://www.eldiario.es/Kafka/lector-mal-herido/corrupcion-literatura_132_5564610.html.
- Ortega, Julio. 2011. «Una defensa de María Kodama». *El Boomeran(g)*. 2011. http://www.elboomeran.com/blog-post/483/11316/julio-ortega/una-defensa-de-maria-kodama/?utm_source=twitterfeed&utm_medium=facebook.
- . 2013. «Retrovisor (nota final)». En *Proyecto Nocilla*, 565-68. Alfaguara.

- Palacios Martín, Ángel. 2014. «El mito de Sherlock Holmes en la literatura española. Los casos de Rodolfo Martínez y Carlos Pujol». *Amaltea: revista de microcrítica* 6: 343-65.
- Pantel, Alice. 2016. «De la generación nocilla a la literatura mutante». *Ínsula* 835-836: 32-35.
- Paoletti, Mario. 1999. «Biografía de yo». *Revista de Occidente* 217: 7-32.
- Pauls, Alan. 2010. «La herencia de Borges». *Variaciones Borges* 29: 177-88.
- Pellicer, Rosa. 2009. «Vida y obra del otro Borges». *Variaciones Borges* 27: 127-48.
- . 2011. «Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto». *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*. 9: 124-34.
- . 2015. «Textos sobre/para Borges en Variaciones Borges». En *Letras libres de un repertorio americano: historia de sus revistas literarias*, editado por Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández, 857-73.
- . 2019. «Borges en los microrrelatos hispánicos». *Cuarenta Naipes. Revista de Literatura y Cultura* 1 (1): 206-21.
- Peña, Vidal. 1999. «Idealismos y realidades». *ABC Cultural*, 12 de junio de 1999.
- Pérez-Reverte, Arturo. 2000. «Sobre Borges y sobre gilipollas». perezreverte.com. 2000. <http://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/292/sobre-borges-y-sobre-gilipollas/>.
- Pérez, Alberto Julián. 1999. «Jorge Luis Borges: una poética de la lectura». *Ínsula* 631-632: 27-30.
- Pérez Blázquez, David. 2018. «La recepción de las letras borgianas en Alemania: el caso de “La biblioteca de Babel”». *Mutatis Mutandis* 11 (2): 418-37.
- Peters, Michaela. 2005. «Amor, memoria e imaginación en “Carlota Fainberg” y “En ausencia de Blanca” de Antonio Muñoz Molina». En *El amor, esa palabra: el amor en la novela española contemporánea de fin de siglo*, editado por Anna-Sophia Buck, 153-68. Iberoamericana / Vervuert.
- Phillips, Allen W. 1963. «“El Sur” de Borges». *Revista Hispánica Moderna* 29 (2): 140-47.
- Piglia, Ricardo. 1986. *Crítica y ficción*. Anagrama.
- . 1997. «Los usos de Borges». *Variaciones Borges* 3: 17-27.
- . 2000. *Formas breves*. Anagrama.
- . 2017. «Borges por Piglia: Transcripción de la Clase 1». equivocos.com. 2017. <http://equivocos.com/2017/06/borges-piglia-clase1-transcripcion/>.

- Pillado-Miller, Margarita. 1997. «Una lectura rizomática de “La paradoja del ave migratoria”, de Luis Goytisolo». *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1): 113-27.
- Piña, Cristina. 1999. «Borges y la posmodernidad». *Revista de Literaturas Modernas* 29.
- Pineda Arteaga, Pedro Enrique. 1998. «Borges y la Cábala». *La Página* 33: 9-31.
- Piro, Guillermo. 2012. «La angustia de las influencias». *Función lenguaje*. 2012. <https://funcionlenguaje.com/index.php/en/sala-de-lectura/noticias/348-la-angustia-de-las-influencias.html>.
- Pons Rodríguez, Lola. 2002. «Retratos lingüísticos y noticias idiomáticas en Carlota Faiberg (1999) de Antonio Muñoz Molina». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 20: 277-303.
- Porrúa, M^a Carmen. 2001. «Relaciones transtextuales en la obra de Juan Goytisolo». En *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (vol III)*, editado por Isaías Lerner, Roberto Nival, y Alejandro Alonso, 445-51. Juan de la Cuesta.
- Prada, Juan Manuel de. 2001. *Las máscaras del héroe*. Biblioteca El Mundo.
- Prats Fons, Núria. 2004. «La censura ante la novela hispanoamericana». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 189-219. Edhasa.
- Premat, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Prensky, Marc. 2001. «Digital Natives, Digital Immigrants». *On the Horizon* 9 (5). <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky - Digital Natives, Digital Immigrants - Part1.pdf>.
- Pretak, Jennifer. 2019. *La despolitización de la narrativa española postmoderna: El ejercicio estético de los principios neoliberales de la generación Nocilla*. Just Fiction Edition.
- Prieto, Carlos. 2014. «Auge y caída de los premios literarios en España». *El Confidencial*, 16 de marzo de 2014. https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-03-16/auge-y-caida-de-los-premios-literarios-en-espana_102136/.
- Prieto, Julio. 2016. *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica Iberoamericana*.
- Pujol, Carlos. 1999. «El escritor confidencial». *ABC Cultural*, 12 de junio de 1999.
- Quiñones, Fernando. 1966a. *Historias de la Argentina*. Jorge Álvarez.
- . 1966b. *La guerra, el mar y otros excesos*. Emecé.
- Quinto, José María del. 2016. «Borges ciego». *Fabulario*. 2016. <http://cajon-desastroso.blogspot.com/2016/04/jose-maria-de-quinto-borges-ciego.html>.
- Rajchman, John. 2004. *Deleuze, un mapa*. Nueva visión.

- Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Raya Bravo, Irene. 2016. «La tendencia hacia la hibridación en el macrogénero extraordinario durante la era hipertelevisiva. Casos de estudio: Galáctica: estrella de combate, Juego de Tronos y American Horror Story». *RAE-IC: Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* 3 (6): 11-18. <https://idus.us.es/handle/11441/68492>.
- Reig, Rafael. 2011. «Nutrexpa sí, Borges no». Hotel Kafka. 2011. http://www.hotelkafka.com/blogs/rafael_reig/?p=1158.
- . 2014. «Seis copas de anís». En *Los oficios del libro*, 17-23. Libros de la ballena.
- . 2018. «Rafael Reig: “Para ser comunista hace falta mucha imaginación”». *Mundo Obrero*, 19 de diciembre de 2018. <https://www.mundoobrero.es/pl.php?id=8259>.
- «Reino de Redonda». s. f. Wiki Micronaciones. Accedido 19 de julio de 2020. <https://micronacional.fandom.com/es/wiki/Redonda>.
- Riaño, Peio H. 2019. «Los hombres publican el doble de libros que las mujeres». El País. 2019. https://elpais.com/cultura/2019/06/06/actualidad/1559805239_962042.html.
- Rico, Francisco. 1962. «El hacedor de Jorge Luis Borges. Emece, 1960». *Índice* 166: 23.
- Riestra, Blanca. 2005. *El sueño de Borges*. Algaida.
- Rigoni, Mirtha, y Álvaro Fernández. 2001. «Crisis de la representación de España en la narrativa de Antonio Muñoz Molina». En *Fin(es) de siglo. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata 1996*, editado por María Payeras Grau, 825-31. Universitat de les Illes Balears.
- Rimoldi, Lucas. 2015. «Figuraciones borgeanas en dos dramaturgias argentinas de circulación internacional: Borges de Rodrigo García y La estupidez de Rafael Spregelburd». En *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, editado por Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer, y Lies Wijnterp, 207-22. Iberoamericana / Vervuert.
- Ríos Baeza, Felipe A. 2012. «Prólogo. Vila-Matas y el efecto Droste». En *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, editado por Felipe A. Ríos Baeza, 15-25. Ediciones y Gráficos Eón.
- Riquer, Martín de, y José María Valverde. 2007. *Historia de la literatura universal 2*. Editorial Gredos.
- Riva, Reynaldo. 2005. «Yzur, Funes y El inmortal: una convergencia metafísica». *Revista chilena de literatura* 66: 47-62.
- «Rodolfo Martínez Fernández». s. f. Almuzara Libros. Accedido 17 de marzo de 2020. <http://almuzaralibros.com/fichaautor.php?autor=1779&edi=2>.

- Rodríguez Balbontín, Pablo. 2014. «El caso Mallo: crisis de la autoría en la sociedad de la información». *Anales de la literatura española contemporánea* 39 (1): 255-78.
- Rodríguez Court, Elisa. 2011. «El arte del plagio». *La provincia; Diario de Las Palmas*, 2 de octubre de 2011. <https://www.laprovincia.es/opinion/2011/10/05/arte-plagio/405432.html>.
- Rodríguez Marcos, Javier. 2011. «Los peligros de “rehacer” la obra literaria de Borges». *El País*, 2011. https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html.
- Rodríguez Santerbás, Santiago. 1971. «Jorge Luis Borges, en su laberinto». *Triunfo* 472: 55.
- Romero-González, Tanya. 2019. «El laberinto de regreso al pasado hacia el futuro: la influencia de Borges en *Beltenebros* de Muñoz Molina». *Hispanófila* 187: 63-78.
- Ros Ferrer, Violeta. 2013. «La transformación del presente en la narrativa española contemporánea. Una propuesta: la generación Nocilla». *Kamchatka* 1: 63-86.
- Rossi, Alejandro. 2013. *Obras reunidas*. Fondo de Cultura Económica.
- Ruby, Matthew B., y Steven J. Heine. 2011. «Meat, morals, and masculinity». *Appetite*. <https://doi.org/10.1016/j.appet.2011.01.018>.
- Rui Zafón, Carlos. 2016. «Carlos Ruiz Zafón: “A los 30 años decidí ser yo y saltar al vacío de la literatura”». *El Correo Gallego*, 16 de diciembre de 2016. <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/carlos-ruiz-zafon-30-anos-decidi-ser-saltar-vacio-literatura-CRCG1032365>.
- Ruiz, Luis Manuel. 1998. *El criterio de las moscas*. Alfaguara.
- Ruiz Tosaus, Eduardo. 2008. «Algunas consideraciones sobre *La sombra del viento* de Ruiz Zafón». *Especulo. Revista de estudios literarios* 38. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/soviento.html>.
- Ruiz Zafón, Carlos. 2006. *La sombra del viento*. Planeta.
- Rulfo, Juan. 1984. *Pedro Páramo*. Bruguera.
- Sabato, Ernesto. 2004. «Los dos Borges». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 234-38. Edhasa.
- Sánchez, Abraham Prudencio. 2008. «La asesina ilustrada, el libro de la muerte». *Especulo. Revista de estudios literarios* 39. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/aseilus.html>.
- Sánchez Dragó, Fernando. 1999. «Negro sobre Blanco. El siglo de Borges I». España. <http://www.rtve.es/alacharta/videos/negro-sobre-blanco/siglo-borges-negro-sobre-blanco/1115316/>.

- Sánchez Martínez, Francisca. 2015. «“Horizonte de fragmentos”: espacio e identidad en Bariloche, de Andrés Neuman». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 5.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2006. «“Hijos de Metapa”: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)». En *América Latina en la «literatura mundial»*, editado por Ignacio M. Sánchez Prado, 7-46. Biblioteca de América.
- Santos Unamuno, Enrique. 1999. «Jorge Luis Borges e Italo Calvino: de la modernidad libresca a la hipertextualidad posmoderna». *Ínsula* 631-632: 32-34.
- Sarlo, Beatriz. 2003. *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral.
- . 2015. «Borges después de Borges». En *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, 31-44. Iberoamericana / Vervuert.
- Saum Pascual, Alexandra. 2012. «Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21st Century». University of California, Riverside.
- . 2015. «Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso». *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura* 11 (1): 239-59.
- Savater, Fernando. 1999. «La inspiración filosófica en Borges». *Babelia* 405: 4-5.
- Senabre, Ricardo. 2002. «La sombra del viento». *El Cultural*, 24 de julio de 2002. <https://elcultural.com/La-sombra-del-viento>.
- «Sergi de Diego Mas». s. f. Blisstopic. Accedido 12 de abril de 2020. <http://www.blisstopic.com/index.php/live/itemlist/user/1024-sergidediego>.
- Siskind, Mariano. 2016. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Skibell, Reid. 2002. «The myth of the computer hacker». *Information, Communication & Society* 5 (3): 336-56.
- Sobejano-Morán, Antonio. 2003a. «Introducción: posmodernidad y metaficción». En *Metaficción española en la posmodernidad*, 1-26. Kassel.
- . 2003b. *Metaficción española en la posmodernidad*. Kassel.
- Solano, Francisco. 1985. «Desvelamiento de B.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 416: 89-94.
- Soler Serrano, Joaquín. 1976. «A fondo - Jorge Luis Borges (1976)». Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/jorge-luis-borges-fondo-1976/1116621/>.

- . 1980. «A fondo - Jorge Luis Borges (1980)». Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-jorge-luis-borges-fondo-1980/1058440/>.
- Sontag, Susan. 1984. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral.
- Sorela, Pedro. 1999. «Borges contrabandista». *Revista de Libros*, enero de 1999.
- Soto Bruna, María Jesús. 1987. «La “Aesthetica” de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos». *Anuario filosófico* 20 (2): 181-90.
- Souviron, Jose María. 2004. «Otra vez la literatura hispanoamericana. Sobre las novelas escritas en español, ahora Asombro, originalidad y confusión». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 630-33. Edhasa.
- Spang, Kurt. 1991. «Novela y metanovela. Observaciones acerca de Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester». *Revista de Literatura* 53 (105): 555-81.
- Suárez Hernán, Carolina, y Javier Macías Horas. 2013. «Herencia narrativa, fragmentación y fractilidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock». *RILCE: Revista de filología hispánica* 29 (2): 495-513.
- Svensson, Anna. 2008. «Borges en Gotemburgo: sobre su conferencia “La literatura fantástica” y sus contactos con el Instituto Iberoamericano». *Anales Nueva Época* 11: 25-47. [https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/03-Anna SVENSSON_Borges en Gotemburgo 29 maj.pdf](https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/03-Anna_SVENSSON_Borges%20en%20Gotemburgo%2029%20maj.pdf).
- Tabucchi, Antonio. 1999. «Borges, vidente ciego». *El País*, 19 de diciembre de 1999. https://elpais.com/diario/1999/12/19/opinion/945558004_850215.html.
- Talens, Manuel. 2006. «La venganza de Don Quijote». En *Cuento vivo de Andalucía*, editado por Raúl Bañuelos, José Brú, y Dante Medina, 578-85. Universidad de Guadalajara (Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades).
- Tarancón Royo, Héctor. 2015. «Eloy Fernández Porta y la condición afterpop: metodologías analíticas y estrategias artísticas ante la fabricación de la subjetividad». *Imafrontera* 24: 253-77.
- Thomas, Douglas. 2002. *Hacker Culture*. University of Minnesota Press.
- Tinianov, Juri. 2008. «Sobre la evolución literaria». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 123-39. Siglo XXI Argentina.
- Toro, Alfonso de. 1995. «El productor “rizomórfico” y el lector como ‘detective literario’ la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano». En *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, editado por Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro, 133-68. Iberoamericana / Vervuert.

- Torrente Ballester, Gonzalo. 1977. *Fragmentos de Apocalipsis*. Ediciones Destino.
- . 2004. «Otra vez Jorge Luis Borges». En *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, 988-90. Edhasa.
- V.V.A.A. s. f. «Escribir o El arte de contar cosas. Entrevistas recopiladas». Accedido 2 de marzo de 2020. <https://mydokument.com/escribir-o-el-arte-de-contar-cosas-entrevistas-recopiladas.html>.
- . 2008. *Antología de la literatura fantástica*. Editado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, y Silvina Ocampo. Edhasa.
- . 2011a. *Borges-Francia*. Editado por Magdalena Cámpora y Javier Roberto González. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA.
- . 2011b. «Carta por la retirada de “El Hacedor Remake”». el hombre que salió de la tarta. 2011. <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2011/10/06/carta-por-la-retirada-de-el-hacedor-remake/>.
- . 2013. *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*. Editado por Carmen Rivero Iglesias. Iberoamericana / Vervuert.
- Vaccaro, Alejandro. 2005. *Borges: una biografía en imágenes*. Ediciones B.
- Valenzuela, Andrea. 2012. «Notas de malos lectores». En *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*, editado por Ana Gallego Cuiñas, 143-57. Iberoamericana / Vervuert.
- Vallee, Jacques. 1992. *Revelations: Alien Contact and Human Deception*. Souvenir Press.
- Vallejo, Javier. 2003. «Veneno azul para la memoria de Borges». *Babelia*, 28 de junio de 2003. https://elpais.com/diario/2003/06/28/babelia/1056755178_850215.html.
- Varela Portela, Concepción. 2011. «Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (Análisis de su evolución a través de tres textos representativos: La asesina ilustrada, El viaje vertical y Dublinesca)». *Hesperia: anuario de filología hispánica* 14 (2): 93-124.
- . 2013. «Claves temáticas en la novela de Enrique Vila-Matas»: *Epos* 29: 237-54.
- Vargas Llosa, Mario. 1999. «Borges en París». *El País*, 6 de junio de 1999. https://elpais.com/diario/1999/06/06/opinion/928620010_850215.html.
- Velasco, Unai. 2017. «50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I)». *CTXT*, 14 de enero de 2017. <https://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fenomeno-comercial.htm>.
- Vidal-Folch, Ignacio. 2002. «“La realidad ganará siempre al escritor realista”». *El País*, 12 de diciembre de 2002. https://elpais.com/diario/2002/12/12/cultura/1039647607_850215.html.

- Vidal Valicourt, José. 2009. *El hombre que vio caer a Deleuze*. Sloper.
- Vila-Matas, Enrique. 1996. *La asesina ilustrada*. Lengua de trapo.
- . 2003. *París no se acaba nunca*. Anagrama.
- . 2012. *El mal de Montano*. Seix Barral.
- Villoro, Juan. 2011. «La tercera mano». *Critical narratives*. 2011. <https://criticalnarrative.wordpress.com/2011/10/14/la-tercera-mano/>.
- Volpi, Jorge. 2010. «Jorge Volpi: “Roberto Bolaño fue el último escritor latinoamericano”». *La Tercera*, 2010. <https://www.latercera.com/noticia/jorge-volpi-roberto-bolano-fue-el-ultimo-escriptor-latinoamericano-2/>.
- Wijnterp, Lies. 2015a. «Crear a Borges: los importadores de la obra de Borens en Francia y Estados Unidos». En *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, 73-88. Iberoamericana / Verduert.
- . 2015b. «Making Borges. The Early Reception of Jorge Luis Borges’s Work in France and the United States». Radboud University Nijmegen.
- Wittgenstein, Ludwig. 1999. *Investigaciones filosóficas*. Altaya.
- Woodmansee, Martha. 1994. *The author, art and the market: rereading the history of aesthetics*. Columbia University Press.
- Yanes, Juan. 2009. «Borges, ya no causa tigres». *Breves no tan breves*. 2009. <https://brevesnotanbreves.blogspot.com/2009/01/borges-ya-no-causa-tigres-juan-yanes.html>.
- Yu, Lou. 2018. «Borges en China (1949-2017)». *Variaciones Borges* 45: 5-22.
- Zarraluki, Pedro. 1983. *Galería de enormidades*. Ediciones Mascarón.
- . 1989. *Retrato de familia con catástrofe*. Anagrama.
- Zourabichvili, François. 2004. *Deleuze; Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu.
- . 2007. *El vocabulario de Deleuze*. Atuel.

ANEXOS

ANEXO I:
PROGRAMA INFORMÁTICO USADO PARA EL
ANÁLISIS DE LA GEOPROBLEMATICIDAD

16 PROGRAMA DE ANÁLISIS.

16.1 CÓDIGO FUENTE.

```
import csv
import sys

with open(str(sys.argv[1]), 'rb') as csvfile:
    autores = list(csv.reader(csvfile))

entropia = float(0)
entropia_sin_ceros = float(0)
conflictividad = float(0)
num_problemas = int(sys.argv[2])

def comparar(autor1, autor2):
    coincidencia = 0
    coincidencia_sin_ceros = 0
    global entropia
    global entropia_sin_ceros
    global conflictividad
    for problema1, problema2 in zip(autor1, autor2):
        if problema1 == problema2:
            coincidencia += 1
            if problema1 != "0":
                coincidencia_sin_ceros += 1
        if (problema1 == "1" and problema2 == "2") or
        (problema1 == "2" and problema2 == "1"):
            conflictividad += 1
    print("          " + " ~ " + str(autor2[0]) + " = " +
str(coincidencia))
    entropia += coincidencia
    entropia_sin_ceros += coincidencia_sin_ceros

iter = 0
```

```

for autor in autores:
    print("\n" + str(autor[0]) + ": \n")
    i = 0
    while i < len(autores):
        if iter != i:
            comparar(autor,autores[i])
        i += 1
    iter += 1

vueltas = (len(autores) * num_problemas * (len(autores) - 1))

entropia = entropia / vueltas
entropia = round(entropia, 2)
print("\nEl grado de entropia es del " + str((1 - entropia)*100) + "%.")

entropia_sin_ceros = entropia_sin_ceros / vueltas
entropia_sin_ceros = round(entropia_sin_ceros, 2)
print("\nEl grado de entropia sin ceros es del " + str((1 - entropia_sin_ceros)*100) + "%.")

conflictividad = conflictividad / vueltas
conflictividad = round(conflictividad, 2)
print("\nLa conflictividad es del " + str(conflictividad*100) + "%.")

```

16.2 SALIDAS DEL PROGRAMA.

Las salidas del programa informático pueden consultarse en ugr.es/~munir/outputs.

ANEXO II:
CUESTIONARIOS

17 CUESTIONARIOS (POR AUTOR)

17.1 ÁLVAREZ, JOSÉ MARÍA.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Borges entró en mi vida allá por 1962 o 63. Fue con la HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA. Yo ya conocía algunos poemas, y como había sucedido con éstos, me deslumbró. Mi tardanza en leerlo -nuestra tardanza, porque fue algo bastante general- se debía a que por entonces, Borges no estaba precisamente “promocionado” por la Izquierda, que lo consideraba “del otro bando”, y su obra no era fácil de encontrar en las librerías. Y ya no he dejado de leerlo, como a Montaigne o a Tácito, constantemente. Y ya tuve una relación personal muy entrañable con él, como la he seguido manteniendo con María Kodama.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Lo que sobre todo enseña Borges es CÓMO NO ESCRIBIR. Y desde luego, para mí ha sido -lo es- un maestro absoluto. Y no sólo por su obra, sino por su vida ejemplar.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No lo sé. Leo a muy pocos escritores españoles digamos actuales. Pero no conozco a nadie inteligente y con sensibilidad literaria que no lo adore.

17.2 BARBA, ANDRÉS.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

No lo recuerdo.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No lo sé.

17.3 BENÍTEZ REYES, FELIPE.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Mi primera lectura de Borges fue muy temprana: en 1975, cuando yo tenía 15 años. Mis padres estaban suscritos al Círculo de Lectores y llegó a casa un tomo de más de 800 páginas con el título de *Prosas*. Aún lo conservo. Creo recordar que aquella primera lectura me resultó fascinante y a la vez extraña, al ofrecer unas pautas a las que por entonces era yo lógicamente ajeno. A partir de ahí, llegué a su poesía. Y luego a sus ensayos. En cualquier género, Borges me parece prodigioso.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Borges ha sido uno de los mayores referentes para mi entendimiento de la literatura. Creo que mi poesía sería muy distinta sin su antecedente. También mis ensayos. Mis novelas no tanto, por razones obvias. Algunos relatos míos, en cambio, están acogidos a algunos de sus patrones narrativos. Mi esperanza –y mi consuelo– es que lo haya hecho yo tan mal que no se note la sombra del maestro.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

En cuanto a la influencia de Borges en la literatura española, no me atrevo a dar 3 nombres concretos. Creo que, de una u otra manera, y con distintos niveles de intensidad, ha influido en una multitud de autores españoles del siglo xx. Raro es que su huella no esté presente -modulada según cada cual- en autores de estética muy dispar.

17.4 BONILLA, JUAN.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Si no tuviera la biblioteca encerrada en cajas podría decirte hasta el día exacto, podría decirte hasta qué día de la semana era, porque por entonces tenía la costumbre de escribir en los libros que compraba la fecha y el lugar donde los compraba. Recuerdo haber leído en el libro de texto de primero de BUP el cuentito sobre los dos reyes y los dos laberintos, que luego descubrí que no era más que una versión suya de un cuento de Las Mil y una Noches que no suele salir en las ediciones de ese libro, y quedarme trastornado. Poco después encontré en Alianza de bolsillo, que eran los únicos libros que yo podía comprar, una antología poética con un gato en la cubierta. Eso fue en 1981, o sea, que debió ser Antología poética 1923-1977. Me fascinó tanto que me propuse conseguir más cosas suyas.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Inevitablemente. Por decirlo con el propio Borges, hay una edad de revelación, después de la adolescencia, cuando uno empieza a querer ser escritor, en que uno confunde la literatura con unos pocos autores. Todo lo que no se parezca a esos autores, no es, directamente, literatura -o por lo menos buena literatura. Uno de esos autores con los que confundí la literatura cuando era chaval fue Borges. Leía todos los libros que él prologaba, obedecía ciegamente sus opiniones, si elevaba la obra de cualquiera con un elogio, ahí estaba yo para buscar la obra de ese cualquiera. Hasta que vi que abarataba la inmensidad de Lolita de Nabokov, vi que le ponía enfermo cualquier modo de erotismo, que despreciaba a Scott Fitzgerald y pensé: este hombre está ciego. Pero durante unos años -años ochenta, yo tendría dieciocho, me duró hasta los veintitantos- Borges era el capitán general de mis lecturas, sin duda.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Si aceptamos como buena aquella definición de maestro que decía: "aquel que se las arregla para que un discípulo llegue más lejos que él", Borges es el peor de los maestros, un callejón sin salida, o peor aún, un camino que da al abismo: llegar más lejos es caerse sin remedio. Aun así, creo que han hecho una lectura brillante y han recibido cierta influencia enriquecedora algunos escritores. Fernando Quiñones desde luego, que tiene un par de libros muy borgianos, pero luego, a través de Borges, encuentra su voz propia y potente, es una pena que esté tan postergado. En poesía, Felipe Benítez Reyes. A través de la tradición del modernismo y con un estilo inconfundible, consigue beber de Borges sin que eso empache su poesía. Y dado que, aunque sea chileno, toda su obra se publicó en España, también diría que Roberto Bolaño, cuyo estilo nervioso no tenía nada que ver con la orfebrería de Borges, pero aprendió en Borges muchas cosas para tomar un camino distinto, cosa notable sobre todo en el libro suyo que prefiero, *La literatura nazi en Latinoamérica*. Hablo sólo de autores a los que les ha sentado bien Borges. Discípulos que se quedaron en imitadores hay una legión, aquí y en toda América.

17.5 CAÑEQUE, CARLOS.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Estuve tres años (1984-1987) en la Universidad de Yale, donde escribí mi tesis en Ciencia Política "Dios en América" (Península 1988). Allí conocí a Emir Rodríguez Monegal, que muchos consideran el descubridor de Borges. Una noche me leyó en voz alta Funes el memorioso y Las ruinas circulares. Aquello me pareció una maravilla. Me obsesioné leyendo todos sus cuentos y entrevisté a Monegal y a Harold Bloom para el libro de "Conversaciones sobre Borges". Con Monegal trajimos a Borges a España. En Sitges pude hablar con Monegal y el maestro argentino durante más de dos horas. Qué lástima no haber grabado nada. La poesía de Borges no la conozco en profundidad, aunque entiendo sus cuentos como prosa poética.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Yo comencé a escribir pensando exclusivamente en Borges. Mi primera novela, "Quién", la concebí como un juego metaliterario en el que un escritor se propone alargar hasta el prosaico mundo de la novela sus cuentos. Tuve la suerte de que me dieran un premio importante. Desde entonces, he publicado cuatro novelas y tres largometrajes. Creo que Borges está en todas esas obras al menos como inspiración. Nunca he intentado imitar a Borges, eso me parecería ridículo.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

En general, creo que Borges se cita mucho en España pero se lee menos y se recuerda poco. Mientras que los latinoamericanos que conozco recuerdan los argu-

mentos de sus cuentos más importantes, en España los escritores y los académicos con los que hablo tienen una idea de su atmósfera, pero cuando les llevo a concreciones, no recuerdan el nudo estético, literario y filosófico de cada cuento en particular. Yo estudié la carrera de Filosofía. Pienso que eso me ayuda mucho a comprender su mundo. Tal vez Enrique Vila Matas, por su constante metaliteratura, sea el que me parece más cercano al autor argentino. Savater podría ser otro, sobre todo en algunos de sus ensayos sobre literatura. Y algo veo también en Juan Goytisolo. No conozco a muchos novelistas españoles de mi generación, pero creo que esa "ansiedad de la influencia" de la que hablaba Harold Bloom no existe apenas en España con Borges. Borges no es un novelista, es un poeta, ensayista y narrador de relatos cortos que me parece muy difícil de convertir en referencia precursora. Agustín Fernández Mallo ha intentado, como yo, hacer de Borges su mentor. Pero pienso que los dos lo hemos hecho desde la parodia honesta y partiendo de que ese empeño conduce indefectiblemente al fracaso. Un fracaso asumido como propuesta literaria.

17.6 COMPANY, FLAVIA.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

El conocimiento de Borges no tiene fecha para mí, pero debió de ser hacia mis 12 años de edad, con El Aleph, en Alianza Editorial.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Ante el universo de Borges ningún artista puede permanecer impasible. Y menos un escritor o escritora. Es un modo de concebir la literatura como mirada de la vida. Nada escapa a esa visión. Es eterna y completa como laberinto.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No podría contestar con justicia a esa pregunta. No soy especialista en literatura española.

17.7 COVADLO, LÁZARO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Año 1960. Cuento «El sur» , más datos no recuerdo.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Supongo que un poco, pero mucho más han influido Cortázar; Faulkner; Proust; Flaubert y otros.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Posiblemente Muñoz Molina; Gustavo Martín Garzo y Enrique Vila-Matas.

17.8 CUENCA SANDOVAL, MARIO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

En mis años de instituto. Creo que lo primero que leí fue una selección de relatos titulada *Artificios* en la colección Alianza Cien (un catálogo impulsado por Alianza compuesto de libritos de bolsillo a cien pesetas que nos permitió, a toda una generación de lectores, conocer a muchos autores clásicos y contemporáneos).

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Para mí fue revolucionario. Borges representaba un acercamiento completamente diferente al hecho literario: los elementos metanarrativos de su escritura, su permanente diálogo con el canon literario y sus periferias, el aliento metafísico (o, tal vez, postmetafísico, antimetafísico) de su obra.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Quizá el más borgeano de todos sea Vila-Matas, por todo su juego metaliterario. Aunque también habría que reivindicar al malagueño Rafael Pérez Estrada, mucho más desconocido, pero claramente en la estela de Borges. Por último, mencionaría a Agustín Fernández Mallo, cuyo homenaje es explícito en *El hacedor de Borges, Remake*.

17.9 DE LA CRUZ, AIXA.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

No recuerdo mi primer acercamiento a Borges, supongo que porque sería muy temprano. Mi abuela tenía por casa sus obras completas en dos volúmenes y, lo que sí te puedo decir, es que lo primero que me leyó de él fue su poesía. Suele ocurrir al revés, pero es más fácil para un crío entender los poemas de Borges que sus relatos ;) Por cierto que creo que es un mal poeta, pero me da igual, me encanta, y me encanta recitar sus sonetos pedantes, sobre todo ese de "De estas calles que ahondan el poniente una habrá no sé cuál que habré recorrido ya por última vez indiferente..." Ay <3

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

En cuanto a la influencia... Creo que esa cosa del juego literario y de metarreferencias y citas eruditas, que es muy Borges en su origen, estaba en mis primeras obras, pero es algo de lo que he intentado alejarme en mis textos más recientes, porque son unos moldes que llevan con mucha facilidad al escapismo y a la literatura que se regodea en sí misma y se desliga del presente, que es todo lo contrario a lo que me interesa en estos momentos.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Me vienen a la cabeza Agustín Fernández Mallo y Juan Gómez Bárcena; de forma no tan evidente, Enrique Vila-Matas.

17.10 DE VILLENA, LUIS ANTONIO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Conocí la obra de Borges -la empecé a conocer- exactamente en octubre de 1968 -yo tenía aún 16 años- cuando el diario ABC publicó su poema “España” que me pareció magnífico. Casi de inmediato compré (edición argentina) “Nueva antología personal” que me deslumbró. Borges era apenas conocido entre nosotros.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Aunque enseguida imité a Borges, como debe hacer todo discípulo aplicado (un cuento al estilo de “Historia universal de la infamia”) eso eran meros ejercicios, ya borrados. Pero Borges si no influyó en mi escritura posterior -Borges no puede influir directamente- me dio muchas nuevas pistas en la literatura. Fue fundamental.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Es difícil, si Borges influye de verdad (como Lorca, tan distintos) se nota mucho. Su influencia suele ser más íntima. En mi generación tiene sin duda influencias borgeanas, Marcos Ricardo Barnatán -argentino de nacimiento- porque trató mucho a Borges y escribió libros de divulgación sobre él. Curiosa e injustamente terminaron distanciados. Por lo demás quizá la influencia de Borges puede ser más poderosa en autores que no escriben en español, como Italo Calvino.

17.11 FERNÁNDEZ MALLO, AGUSTÍN.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Sería en torno a 1985, estudiaba primer curso de Ciencias Físicas, un amigo de clase me trajo *El Hacedor* y me dijo: “creo que te gustará”. Se trataba de la edición de bolsillo de Alianza Editorial.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Sí, totalmente. Entre otras muchas cosas, su humor y su estrategia de estirar teorías bien establecidas hasta el límite de lo absurdo o el delirio, pero encontrando ese punto justo en el que esa operación se convierte en poética y alumbra algo nuevo acerca del conocimiento del mundo.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Aparte de mí mismo, me resulta muy difícil responder a esto porque creo que en mayor o menor medida todos estamos influidos por Borges, me parece casi imposible escribir hoy al margen de él.

17.12 FERNÁNDEZ PORTA, ELOY.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez

Lo primero que leí fue la edición ilustrada del "Atlas" publicada por Edhasa, y a continuación la edición de "Ficciones" de Aguilar. Los leí cuando tenía 16 años, en 1990.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Sí, a través de sus relatos descubrí la metaficción, las atribuciones imaginarias y una manera elegante e irónica de usar el estilo elevado.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Pues de entre los muchos que me vienen a la cabeza está el Luis Goytisolo de "Claudio Mendoza", el Carlos Cañeque de "Quién" y la primera época de Enrique Vila-Matas.

17.13 FERRÉ, JUAN FRANCISCO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Lo primero que leí de Borges, con 20 años más o menos, fue la *Antología personal*, que me encontré por azar en casa de unos amigos, abrí el libro y me topé con *El hacedor*. Texto que me dejó KO. A partir de ese momento, leí todo lo que pude de él, ensayos, poesía, ficciones, por supuesto, entendiendo que leía a un autor que era toda una literatura y, al mismo tiempo, estaba por encima de cualquier literatura. Era como la síntesis o la consumación de lo que significa la literatura en la historia y la cultura humanas.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Definitivamente, me es imposible concebir mi idea y mi relación con la literatura sin pensar en Borges. No solo hay un antes y un después de su lectura para mí como escritor y lector, sino que los hay en relación con la literatura en términos universales. No creo que nadie que comprenda lo que está en juego en la literatura de Borges escape a su influencia intelectual y estética. La literatura de Borges explica la literatura, cualquier literatura, antigua, presente y futura. No hay diferencias. La literatura de Borges nació, precisamente, para cuestionar estas categorías convencionales. No apreciarla, como hacen muchos lectores banales, es una prueba de que no saben de lo que hablan cuando creen hablar de literatura...

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Sobre todo Juan Goytisolo. Es el único caso de escritor que tiene un ciclo tardío de su novelística absolutamente impregnado de nociones borgianas: *Paisajes des-*

pués de la batalla, La saga de los Marx, El sitio de los sitios y Las semanas del jardín, por poner tres ejemplos, serían impensables sin la influencia seminal de Borges. Si tenemos en cuenta, además, que Borges fingía desdeñar la novela, en parte porque consideraba que sus ideas sobre la ficción no admitían una aplicación fecunda en la forma novelística, tendríamos que considerar estas obras goytisolianas como auténticas hazañas literarias...

17.14 GARCÍA LLOVET, ESTHER.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Borges, creo que sus primeros libros los leí en Alianza aunque tengo sus obras completas en Galaxia Gutenberg, más recientes.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No creo tener influencia suya, hay un refinamiento intelectual que por alguna razón me parece ajeno a lo fantástico, que considero más sensorial.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No sabría decirte de autores españoles en quienes pueda haber influido, casi todo lo que leo es literatura anglosajona.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

En casa había algún libro de Borges, recuerdo en concreto *El Hacedor* en la edición de Alianza. Lo había leído sin especial deslumbramiento. Después el crítico y escritor Francisco Solano me transmitió su admiración por toda su obra, *Ficciones* y demás cuentos, su poesía y sus textos de ensayo.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Me he debatido un tanto con algunos ejes, quizá menores, de su obra y algo de ese debate habrá pasado a lo que he escrito. Por un lado, me atraía e inquietaba esa impresión de prosa pulida, exacta, pero a veces engañosa: “nadie lo vio desembarcar en la unánime noche”, el acierto de ese “unánime” que sin embargo es al mismo tiempo un poco seductor o innecesario, confuso. Por otro, su concepción de la literatura como algo sentencioso y, si los borgianos y borgianas del mundo me disculpan, pomposo, ambos adjetivos supuestamente negativos pero al mismo tiempo llenos de valor: el valor de afirmar, de crear estructuras que se convierten en referentes, y el valor, en estos y aquellos tiempos, dicho sin la menor ironía, de lo pedante, tanto por su origen etimológico de enseñar la gramática -pongamos la gramática de todas las cosas- como por atreverse a hacer alarde de lo que se sabe.

¿Hay alguna influencia concreta de Borges en tu obra?

Creo que en la idea del hueco de mi primera novela, *La escala de los mapas*, estaba de algún modo, inevitablemente, el Aleph, aunque con un sentido muy distinto.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Difícil, he comentado esto con otras personas y me sugieren a Vila-Matas o a Millás. Ciertamente el segundo usa las simetrías y el primero juega con, diríamos, un mundo de segundo grado, a la manera borgiana. Pero no encuentro a Borges al leerlos. Quizá sí, atenuado, en algunos cuentos de Juan Bonilla, Ángel Zapata y Francisco Solano, y en los primeros libros de Esther García Llovet. En poesía, a veces José María Parreño y, también a veces, Ana Rossetti.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

No recuerdo dónde pude oír hablar de Borges por primera vez, si en clases de literatura de bachillerato o a algún compañero adelantado en lecturas y aficionado al boom. Lo que sí puedo asegurar es que compré *Ficciones* (Emecé Editores, segunda edición en la colección Piragua, Buenos Aires, julio de 1968) en Madrid, muy probablemente en la cuesta de Moyano, el 10 de marzo de 1970 (entonces fechaba los libros al comprarlos) y que lo leí y releí numerosas veces. Acostumbrado a la lectura, un tanto caótica y desordenada, sin criterio, de novelas del siglo XIX y de la generación del 98, me pareció que Borges representaba alguna forma diferente de modernidad. Prueba de mi interés son los libros que tengo fechados en esa misma década: *El aleph*, *Historia universal de la infamia*, *Historia de la eternidad*, *Discusión*, *Otras inquisiciones*, *Obra poética* (todos en Emecé).

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Por su originalidad, por su concisión, por su rigor, hay relatos, tanto fantasías teológicas o literarias como artificios argentinos, que han quedado para siempre en la memoria (todavía utilizamos en casa como contraseña jovial la frase «La primera letra del nombre ha sido articulada»). Sin embargo, no creo que Borges haya influido de manera fundamental, decisiva, jerárquica, en lo que he escrito después. Tampoco tengo yo especial habilidad para detectar mis influencias.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

A esta cuestión no sé responder. No hay nombres que yo pueda dar. Tal vez porque los ecos de Borges no son tan pegadizos ni tan peligrosos como, por poner un ejemplo, los del realismo mágico. En ocasiones, en los primeros libros publicados por algunos autores, he apreciado cierta actitud mimética, pero han sido tanteos narrativos: la imitación es una de las mejores formas del aprendizaje. Después, en la obra posterior, estos autores han ido encontrándose. No hay nombres.

17.17 IWASAKI, FERNANDO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Conocí a Borges a través de *El libro de arena*, cuando tendría unos 15 años en 1977. El primer cuento de aquel libro -"El otro"- me deslumbró y me recordó los saltos temporales de los cómics de Los 4 Fantásticos. Mi edición de *El libro de arena* es de Plaza & Janés y me la compré en 1977.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Ningún autor ha influido tanto como Borges en mi manera de leer, escribir y analizar la literatura. En cada uno de mis libros hay una cita, juego, epígrafe, referencia o título que remite a Borges. Mi sistema operativo literario es borgeano.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Como poeta, Abelardo Linares; como narrador, Felipe Benítez Reyes, y como ensayista, Juan Bonilla. Pero cada uno de ellos podría ser totalmente borgeano en cada una de las tres categorías.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Quizá fue "Ficciones" (Emecé Editores. Abril, 1966), aunque debí de comprarlo hacia 1969 o 70. Al menos esa es la edición más antigua que tengo. También pudo ser "El Aleph", en una edición que aún conservo, pero que está tan usada, tan rota, que le faltan las primeras páginas de cortesía.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Claro que ha influido. Cuando lo leí por primera vez, me quedé deslumbrado por su mundo y por su escritura, e incluso escribí durante unos meses imitando su estilo. Borges nos ha enseñado a escribir con precisión, a amar cada palabra, a rehuir los clichés, a no incurrir en evidencias...

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

A menudo percibo aromas borgeanos aquí o allá, pero no sabría contestar con precisión a tu pregunta.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

No tengo un recuerdo claro de cómo o cuándo lo conocí. No creo que para mi generación fuera un autor que necesitara ser descubierto; ya era bastante *mainstream*. Probablemente lo primero que leí de él fuera la *Historia universal de la infamia* en la edición de Alianza. Pero lo que es seguro es que me leí en su momento los dos volúmenes de su *Prosa completa* que publicó Bruguera en 1980 en su colección Narradores de Hoy.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Yo me leí a Borges –como a Cortázar y a otros autores hispanoamericanos, en ediciones de cuentos completos del Círculo de Lectores– en mi adolescencia, o posadolescencia. Nunca presté mucha atención a su discurso, que no acababa de entender y no sabía si iba en serio o era astuto parloteo; pero, como los de Cortázar, sus cuentos me parecían espectaculares, con mucho gancho. Es decir, para adolescentes. Lo cual quiere decir también que son buenos iniciadores a la literatura. Del mismo modo leí con gusto sus prólogos para las colecciones Biblioteca de Babel y Biblioteca Personal.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No lo sé, no estoy muy al corriente.

17.20 MARTÍN, LUISGÉ.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Conocía a Borges a través de compañeros y de profesores, sobre todo en el último año de la educación secundario. El primer libro que leí —sin mucho entusiasmo entonces— fue *El Aleph*, en la edición de Alianza Editorial.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Absolutamente. El texto de cubierta de mi primer libro, *Los oscuros*, publicado en 1990, comenzaba diciendo: “Este libro habría hecho feliz a Jorge Luis Borges”. Más allá de la exageración propia del género, dejaba a las claras la influencia del argentino en mi literatura.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No me atrevería a decir ningún nombre en concreto. Pero sí puedo asegurar que Borges ha calado en dos o tres generaciones enteras de escritores. Con mayor o menor visibilidad, su concepción de la literatura es omnipresente.

17.21 MARTÍNEZ, GABI.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Me estrené en su obra con *El Aleph*. No recuerdo datos tan concretos pero calculo que fue a principios de los años 90.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Influyó algo pero no de manera extraordinaria. Lo más memorable fue percibir cuánto se puede contar con muy poco, y el vuelo de su fantasía. Había universos en espacios mínimos.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No me atrevo a ese tipo de juicio, sobre todo porque hay muchos autores españoles que pueden haber sido influidos y yo quizá no he leído. El único obvio es Agustín Fernández Mallo, incluso le tomó prestado un título.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Gracias a la Colección de Literatura Universal Bruguera. El primer libro de Borges que leí fue *Nueva antología personal*, que era el número 2 de aquella colección. El libro apareció en enero de 1980, aunque yo lo leí más tarde, por descontado. En aquel momento aún no había cumplido nueve años.

En unas pocas líneas, ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Junto a Onetti, Borges es el escritor más decisivo en mi formación como lector de literatura en mi propia lengua. No hay otro autor que me haya marcado tanto en lo que se refiere al uso del lenguaje, a su precisión, a su resonancia, a la amplitud de su paleta. También temáticamente su mundo me interesa, sobre todo por dos asuntos que él trató a menudo: de un lado, su gusto por la mistificación y la conspiración, por la paranoia como figura literaria; del otro, su trabajo tan singular e inimitable con la Historia como argumento.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No sé si son los más influidos por Borges, pero detecto su presencia en tres autores a los que admiro: Andrés Ibáñez, Cristina Fernández Cubas y Gonzalo Hidalgo Bayal.

17.23 MESA, SARA.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

En el instituto. Era lectura obligatoria *El aleph*.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No lo sé.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

La conocí a mitad de los años 1960, cuando iniciaba mis estudios universitarios y la literatura hispano-americana aún no estaba de moda en España. Pero el aura de Borges ya existía, siendo él un autor que vivió en España en su juventud y tuvo aquí muchas relaciones de amistad literaria. Las ediciones, algunas de ellas conservadas, eran argentinas: Losada, Sur, o del ámbito latino, como los Breviarios del Fondo de Cultura Económica, entonces editorial sólo mexicana.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No sabría decir con precisión, aunque Borges es uno de esos autores universales (como Shakespeare, Cervantes o Proust) que si uno los ha leído con atención sin duda dejan poso; no me atrevo a hablar de influencia.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Esta es una pregunta que prefiero no responder en lo que respecta a la literatura española. Pero si hablamos de la literatura en español es otra cosa: la literatura argentina post-Borges, tan significativa dentro del conjunto de las letras hispanas, sería diferente, o no existiría de no haber existido antes la obra escrita de Borges. Muchos de los grandes autores de esa país (y de otros, como Bolaño) brotan de Borges, y sin Borges no sabríamos cómo habrían hecho sus libros. Ese influjo, que en España o en otros países europeos no tienen un nombre o ejemplo similar, sigue dándose hoy en autores del área latina (y en menos medida española). Borges cabalga poderosamente pasados más de cien años de su nacimiento.

17.25 MONTERO GLEZ, ROBERTO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Mi primer contacto con Borges fue en la escuela. En el B.U.P terminando los años setenta. La profesora de literatura, una mujer maravillosa de nombre Berta, nos recomendó *El Aleph*. Aún conservo la edición, en Alianza, libro bolsillero.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Toda lectura influye, incluso las peores sirven como modelo para no hacer lo mismo.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No sabría decirte.

Pero te puedo decir que Mick Jagger estaba muy influenciado por Borges, llegando incluso a recitar pasajes de «El Sur» en la película *Performance*.

17.26 MORA, VICENTE LUIS.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Creo que en el mismo emplazamiento que muchos lectores de mi grupo de edad: en el libro de texto de segundo de B.U.P. (Bachillerato Unificado Polivalente), cuando tenía 15 años. Quedé fascinado con el relato ahí seleccionado por Vicente Tusón, “La biblioteca de Babel”, que debí leer no menos de diez veces. Luego comprobé que mi padre tenía *Ficciones* entre los libros de su biblioteca, en una edición de Círculo de Lectores, y comencé a leer los demás relatos, de cabo a rabo. Con 18 o 19 años me compré, con el primer dinero que recibí por escribir, las obras completas —*tan* incompletas— de Emecé de 1989, y ahí, aunque por entonces no lo sabía, terminó la obsesión: Borges pasó de autor de culto a trabajo de aprendizaje, a máster de escritura creativa, en un tiempo donde no los había.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Diré más: ha sido sin duda la influencia más decisiva sobre mi escritura, quizá demasiado notoria en mis comienzos, como puede verse en algunos de mis relatos de *Subterráneos* (2005). No obstante, logré hacerme consciente de esa gravitación —creo que vuelvo a imitarlo con este adjetivo— y pude reducirla primero y eliminarla después, acudiendo a otras voces más arriesgadas (Mallarmé, Eliot, Huidobro, Beckett) y a otros saberes, apoyándome más en la ciencia y aparcando la filosofía, por ejemplo. Pero hasta mi constante afición a la filosofía se la debo seguramente a él.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Juan Bonilla, Carlos Cañeque y el poeta Juan Van Halen.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Conocí la obra de Borges a la edad de 17 años, en un taller literario que impartía Andrés Neuman en Granada. Recuerdo que el cuento que leímos fue «El Sur».

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

El descubrimiento de ese cuento influyó en algo, como todo lo que caía en mis manos en ese momento. Yo era muy esponjosa. Recuerdo no haber entendido muchas de las palabras y que eso no me molestó en absoluto, es más, me gustó. Creo que eso es algo que llevo conmigo como escritora.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Uno que lo declara es Juan Gómez Bárcenas. Víctor Balcells es borgiano, pero no desde el homenaje sino desde la burla. Y Agustín Fernández Mallo.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Recuerdo perfectamente cuándo y dónde descubrí a Borges. Fue en Granada, en 1974 o 75, en mi primer año en la universidad, donde estudiaba Historia, y donde me especialicé en Historia del Arte. Leí "Ficciones" en la edición de bolsillo de Alianza. Fue un trastorno completo, una liberación. Era una forma de escritura a la vez narrativa y poética que yo no había visto antes. Era el antídoto contra los dos callejones sin salida en los que estaba encerrada entonces una gran parte de la literatura española, uno de ellos el experimentalismo obligatorio y forzado, que implicaba sobre todo el rechazo de los saberes y los placeres narrativos, un poco al modo en que la ortodoxia de la pintura abstracta negaba la figuración; el otro callejón sin salida era el del compromiso político inmediato de la literatura. Borges resultaba ser un escritor altamente sofisticado y a la vez y contador de cuentos, un hechicero a la antigua, a la manera de Sherezade. El primer párrafo de El Aleph me lo sé de memoria. El sentido del humor también era muy chocante entonces, el amor por las intrigas policiales, por lo fantástico...

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Me enseñó a apreciar los saberes del oficio de contar, y también a cuidar la escritura de la prosa como la de un poema, y a sacar provecho de las posibilidades poéticas y narrativas de los géneros, el policial y el fantástico, sobre todo. Y además me abrió un campo inmenso de literatura que me sigue alimentando: Gibbon, De Quincey, Chesterton... Su poesía también ha tenido una gran influencia sobre mí, sobre todo su manera de usar formas tradicionales como el soneto, forzándolas hasta el extremo. Una gran parte de mi visión de la literatura viene de un modo u otro de Borges.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No tengo una opinión segura sobre eso. Un excelente escritor muy claramente influido por Borges es Justo Navarro.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Leí por primera vez a Borges en un librito de la antigua colección Alianza Cien, llamada así porque costaba cien pesetas. Compraba habitualmente estos libritos porque eran baratos y me descubrían autores nuevos, como Borges. Yo era una adolescente, no sé qué edad tenía exactamente; entre 14 y 16 años. Era este librito, el año de edición es 1993: <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-literatura/jorge-luis-borges-artificios-alianza-cien-1993~x51604389>

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No lo sé, no creo que quienes escribimos estemos ya no sólo autorizados, sino también capacitados para decir de dónde vienen nuestras obras. Somos juez y parte de una manera que no nos favorece. Sea como sea, para mí Borges ha sido sin duda importante, sobre todo por la potencia poética de sus cuentos, especialmente en lo que refiere a los espacios, a esos lugares casi metafísicos. Y por la condensación temporal: el infinito, o la enorme complejidad del mundo, incluido su lado espiritual, en unas cuantas páginas.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Quizás Agustín Fernández Mallo, por lo evidente de *El hacedor (de Borges). Remake*. Y Mario Cuenca Sandoval y Andrés Ibáñez, aunque aquí mi respuesta es temblorosa, pues tendría que volver a leerles. En cualquier caso, creo que en esos autores hay una evidente voluntad, no sé si borgeana pero sí postmoderna, de superar el dualismo realidad/ficción por la vía de la ficción (todo es ficción, es im-

posible abordar lo real sin tener en cuenta su carácter ficticio), lo cual no es lo habitual en una escritura de raigambre tan realista como la española. Pero vaya: sé que este esbozo es pura vaguería. Quizás un crítico tipo Vicente Luis Mora te dé una respuesta infinitamente más solvente que la mía.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Descubrí a Borges en las ediciones que hizo Alianza en su colección de libros de bolsillo: *Ficciones* y *El Aleph*, que aparecieron, creo, en 1971. Leí sus poemas en una edición de Emecé que encontré en la biblioteca de mi padre. A partir de entonces lo leí conforme iban apareciendo sus libros. Recuerdo el ejemplar de *El oro de los tigres*, y las cosas de Bustos Domecq, con Bioy Casares...

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Influyó, creo, en mi manera de concebir los poemas.

Traduje del inglés las conferencias que dio Borges en Harvard sobre la técnica de la poesía: *Arte poética. Seis conferencias*. Crítica, Barcelona, 2001. Un borgiano quizá diría que en ese Borges en español el que he influido soy yo, que le he dado mis palabras en español a cambio de las suyas en inglés.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Ahora mismo sólo recuerdo que en los años 80 y 90 veía cierto color borgiano en Antonio Muñoz Molina y en Felipe Benítez Reyes.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Como pasé mi infancia en Argentina, enterarme de la existencia de su obra fue una cosa –que sucedió inevitablemente de manera bastante temprana– y empezar a leerla, otra bien distinta.

Esto último creo que tuvo lugar en algún momento de mi adolescencia, ya en Granada, en una antología de Cátedra con una portada desconcertante donde un cuchillo se convertía involuntariamente en un cohete. Sería por el año 93 o 94, a mis dieciséis o diecisiete. Un par de años más tarde me hice con la clásica cajita de sus obras completas en Emecé, que recuerdo haber devorado un verano entero en que no leí otra cosa.

Respecto a lo primero, te copio debajo un pasaje de *Una vez Argentina* para ejemplificar el grado de exposición pública de Borges en el país durante los años 80 (no debería decirlo, pero la anécdota final está borgeanamente inventada):

26

Leía el diario en la casa de mi abuela Dorita. Las páginas centrales festejaban el triunfo de la selección en México. Según las crónicas, una mano divina había conquistado nuestro segundo Mundial, esta vez sin militares, y nos había devuelto las Malvinas. Maradona sonreía desde el Estadio Azteca, alzando la copa dorada como un brindis solar.

Mientras buscaba alguna mención del Chino Tapia, me topé de improviso con la foto de un anciano entrecerrando los ojos. Me sorprendió que semejante vejestorio le quitara algo de espacio al fútbol. Era junio de 1986. Los restos del tal Borges descansaban en Ginebra.

En esa misma página se recordaba la muerte de Cortázar, que tampoco había sido enterrado en el país. El libro en el que había trabajado justo antes de morir se titulaba *Argentina: años de alambradas culturales*. Conservo todavía el ejemplar que encontraría en la casa de mi abuela Dorita. En él vi subrayadas, con un lápiz grueso, estas palabras: «La junta militar argentina descuella en materia de guantes: algunos tienen un tamaño descomunal, como la copa mundial de fútbol. Escribir y leer es una manera de actuar».

Un año después de la pérdida de Cortázar, y un año antes de la de Borges, se habían celebrado los juicios a los militares. Borges, que alguna vez había comido con el general Videla, asistió a una de las sesiones. Sobrecogido por los testimonios, escribió el que acaso sea el artículo más político de toda su vida: «Sentí que estaba en la cárcel. Lo más terrible de una cárcel es que quienes entraron en ella no pueden salir nunca. Es de curiosa observación que los militares, que prefirieron el secuestro, la tortura y la ejecución clandestina al ejercicio público de la ley, quieran acogerse ahora a los beneficios de esa antigualla».

¿Y por qué no habló antes?, le reprochó un periodista. ¿Y usted?, replicó Borges, ¿dónde estaba, que no me preguntó?

Algunas de estas cosas las hojeé, sin entenderlas, aquel día en el diario. Según averiguaría más tarde, en cierta ocasión la prensa le había solicitado a Borges su opinión acerca de Maradona. Su respuesta había sido: Disculpen mi ignorancia. También a Maradona le habían preguntado si conocía a Borges. El diez había respondido: ¿Y ese en qué equipo juega? No sé cuál de los dos se equivocaba más.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Mi forma de concebir la literatura en general, y más específicamente la lectura, sin ninguna duda que ha influido. Y te diría que hasta el día de hoy. Borges es un software que nos ha instalado la inteligencia colectiva.

Lo otro, en fin, ¡qué bochorno mezclar nuestra escritura con la suya! Quizá diría que me impregnó bastante en mi etapa de formación lectora e inicios literarios, de forma además consciente: llegó a ser de algún modo una obsesión. Y después, de forma no menos consciente, procuré ajustar las distancias, para que el rey sol no quemase mi pequeño lenguaje en ciernes.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Afinidades personales al margen, se me ocurren por ejemplo Vila-Matas, Vicente Luis Mora o Felipe Benítez Reyes. De los binacionales, quizá Fernando Iwasaki, Clara Obligado y Rodrigo Fresán.

No puedo dejar de notar que se trata de una influencia mayoritariamente masculina. Y, más allá del patriarcado nuestro de cada día, creo que no ocurriría lo mismo con Cortázar, por ejemplo.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

No recuerdo cuando leí por primera vez a Borges. De hecho lo tuve en la facultad como profesor de Literatura Inglesa y tal vez haya sido para entonces. Lo leí bien muchísimos años más tarde, no podría decir cuántos. Es decir, lo conocí primero como crítico, hablando de literatura anglosajona, de los kenningar, etc., y luego leí su obra. Si es que el Borges crítico y el escritor se pueden separar, cosa que dudo.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Sí, la obra de Borges modificó muy profundamente tanto mi visión de la literatura como mi escritura. Con él comprendí lo que era leer, y qué había que leer, cómo lo leído incidía en la obra y también la profundidad en la que los escritores deberíamos trabajar. Lo digo en cuanto a la unión de sintaxis, ritmo y semántica, algo único, que siempre me ha hecho reflexionar sobre cómo escribir.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Nunca he pensado qué autores están influidos por Borges. Pienso en Bolaño, por ejemplo, pero así, a bote pronto, no se me ocurre ninguno más. La influencia de Borges que me interesa es la de calado hondo, no en cuanto temática, sino en cuanto la posición frente a la literatura. No se trata, pues, de hablar de tigres o de laberintos, o de jugar con el tiempo.

17.33 OLMOS, ALBERTO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Como empecé a leer realmente al entrar en la universidad, es seguro que el primer libro de Borges lo abrí con 18 o 19 años. Y es casi seguro que, como Carlos Boyero, cuyas columnas seguía con devoción en aquellos primeros noventa, recurría mucho al ya cliché "historia universal de la infamia", fue éste, "Historia universal de la infamia", el primer libro que leí de Borges, en Alianza supongo. Luego, supongo que en Emecé, leí sus cuentos completos.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No me volví fiel a Borges y no creo que haya nada en mi modesta obra que pueda derivarse de la suya, tan encomiada.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Autores borgeanos en España supongo que pueden hallarse casi exclusivamente entre los cuentistas, ¿Hipólito G. Navarro y por ahí? No creo que haya novelistas reconociblemente borgeanos, aunque los prosistas esmerados o barrocos (Prada) suelen citarlo como referente. En todo caso, cuando alguien utiliza el verbo "fatigar" ("fatigar bibliotecas") a la manera de Borges no suele despertar mis simpatías.

17.34 PEDREGOSA, ALEJANDRO.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

La primera noticia es en la escuela. Séptimo de EGB. Pero no será hasta dos años después, con 14, cuando lea una colección de relatos *Narraciones*, (Biblioteca breve Salvat, 1985).

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Si, claro. Hay una poderosa fascinación en el joven que lee a Borges (sin entenderle la mitad) de la que es imposible sustraerse. La emoción por descubrir que la literatura (y la memoria) son en buena medida fuegos (y juegos) de artificio.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Ni idea. Pero quizá haya ecos en Andrés Neuman, Eloy Tizón e Hipólito G. Navarro.

17.35 PRADO, BENJAMÍN.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Entré en la Casa del Libro, estaba hojeando algunas obras, siempre por entonces en la sección de poesía, y di con *Los conjurados*. Leí un poema, otro, uno más... todos me parecieron deslumbrantes. Lo compré y leí varias veces. El siguiente fue *La cifra*. Y luego, cuando mi economía de joven con más libros que leer que dinero para comprarlos, me hice con su poesía completa. Su prosa también me parece estupenda, pero su poesía me parece el corazón de su obra. Y estoy seguro de que algo de ella estará en mis versos, tal vez más en los de las canciones que en los de los poemas.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

[Responde en la anterior].

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No sé, eso habría que preguntárselo a ellos, quién sabe dónde está la fuente de las cosas.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

La obra, de oídas, en el colegio, antes de la Universidad. Leerlo en serio, calculo que en tercero de BUP (1995?), cuando unos cuantos compañeros (básicamente, los que leíamos por placer) nos interesamos mucho por los relatos y los autores latinoamericanos. El libro sería, sin duda, "Ficciones" (porque recuerdo que "El aleph" lo leí después). La edición, ni flowers.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No en mi obra. En cuanto a mi forma de concebir la literatura, aceptaría que su imaginario pudo influirme durante esos años escolares finales, y que la propuesta tan borgeana del "juego" tuvo presencia en algunos textos, más que sus obsesiones clásicas (el universo, el tiempo, el espacio, el doble...). Con el paso del tiempo, en cualquier caso, dejé de interesarme por escribir relatos y por su propuesta narrativa, que considero muy alejada de mi trabajo.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No tengo ni la menor idea. Supongo que alguno habrá, pero incluso apostaría que su presencia (en tanto que influencia clave) es prácticamente nula.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Lo conocí en COU. Leí Ficciones en la colección de bolsillo de Alianza editorial que mis padres tenían en casa. No recuerdo el año de edición, pero sí me acuerdo de que yo tenía 16 o 17 años y quedé deslumbrada con Tlon, Uqbar y Orbis Tertius. Y con Menard.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

En mi obra no tanto, pero en mi manera de concebir la literatura seguro que sí. Por reacción. Borges, para mí, es el puente entre la literatura fantástica y la posmodernidad: reactiva un imaginario siniestro que se relaciona con las actuales estrategias de desrealización que, desde mi punto de vista, son estéticamente deslumbrantes e ideológicamente muy reaccionarias. En la dicotomía excluyente entre realidad y ficciones, Borges opta por las ficciones: yo apuesto por la realidad y por las ficciones como parte de esa realidad de la que se nutren y a la que retornan para construirla.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Posiblemente algunos poetas como Andrés Sánchez Robayna... Pero no lo sé. Cuando encuentro algún epígono de Borges, lo borro porque toda la genialidad del maestro se convierte en rutina.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Lo primero que leí de Borges seguramente fue *Historia universal de la infamia* en la edición de bolsillo de Alianza Editorial. Poco sabía de Borges entonces (principios de los setenta), pero el título y la portada (ese ojo refulgiendo de un rostro cada-
vérico) me resultaron irresistibles.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Sin duda. En qué grado, no soy yo el más indicado para decirlo. En cualquier caso, en mi experiencia es igualmente importante la obra de Borges como su modo de «frecuentar» la literatura. Borges es tan buen escritor como buen lector, y su obra es ejemplarmente subsidiaria de la mejor literatura, que, con sus manías, él ha contribuido a prolongar. De hecho, la lectura de Borges en mi caso, y no es nada singular, me ha descubierto muchos autores.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No sabría decir ahora ningún nombre. Pero Borges no falta en esas declaraciones de escritor sobre sus autores favoritos. No obstante, cuando la influencia de Borges es muy notable o visible ya no se trata de influencia sino de abducción. Y el resultado es un escritor protocolario bajo la égida de Borges. El escritor argentino también es muy propenso a influir en la «devoción» a la literatura.

17.39 TRAPIELLO, ANDRÉS.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez

—.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

No.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

He mirado en mi biblioteca y no hay duda: los primeros libros que compré de Borges fueron *Historia de la eternidad* y *Ficciones*. Los dos fueron adquiridos al mismo tiempo en Barcelona, en 1972 y formaron parte de mi breve biblioteca de la buhardilla de París porque en ellos hay anotaciones a lápiz fechadas en 1974.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Se me puede considerar un escritor borgiano. Porque la influencia es evidente. Con el tiempo, he ido dejando de leerlo, no porque no me interese sino porque lo doy por sabido, por leído. Coincido con él en que la literatura siempre es literatura sobre la literatura. Y también coincido con él en que el misterio de la literatura de ficción es convertir lo que uno ha creado de la más absoluta imaginación en memoria de otro. Por otra parte, la creación en mi narrativa de un canon muy particular alejado del Canon ortodoxo (Gombrowicz, Walser, Sebald, Ribeyro, Roussel...) creo que me homologa –salvando las distancias– con lo que hizo Borges al crear su propio Canon partiendo del descubrimiento de autores secundarios (Chesterton, Wells, Stevenson, Schwob) que no pertenecían al Canon.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No controlo este capítulo de las influencias. Sólo sé que quien era inmensamente borgiano era Roberto Bolaño, chileno, pero con muchos años en Cataluña.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Conocí la obra de Borges al final de la adolescencia. Las primeras obras que leí fueron “El Aleph” y “Ficciones”, en la edición de Alianza. Debió ser hacia el año 77 o 78. La fecha de edición de los libros mismos no puedo precisarla.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Mi relación con Borges tiene un carácter peculiar. Lo digo porque mi idea de la literatura es, en aspectos fundamentales, diametralmente opuesta a la suya; y aun así lo he leído con insistencia a lo largo del tiempo, sobre todo su poesía y el que es mi libro favorito entre todos los suyos: “Otras inquisiciones”. En este sentido, disfruto su manierismo y la artificiosidad irrespirable de su obra, más que nada en lo que tienen de rechazo al ideal (tan a menudo ingenuo) de una literatura que refleje la vida. También me divierten sus juegos y sus mistificaciones en relación con el saber (casi toda la erudición borgiana entra en el rango del simulacro). Y me resulta como mínimo pintoresco el personaje que quiso encarnar y llevar a escena. No voy a omitir si embargo que el individuo Borges no me inspira la menor simpatía, y sus connivencias con la dictadura criminal que asoló Argentina me parecen simplemente repugnantes.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

Es una pregunta que nos lleva al territorio de la filología y la crítica literaria, y no sabría contestarla con el rigor necesario. Por ceñirme a autores de mi generación, creo que en algunos libros de Ángel Olgoso se puede apreciar cierta afinidad con

Borges, en cuanto a temas e inspiración sobre todo. Aun así, Olgoso ha llevado a cabo una lectura personalísima y brillante de la tradición simbolista y decadente, que es también una de las corrientes de más peso en la elaboración de la poética borgiana.

¿Cómo conociste la obra de Jorge Luis Borges? Si lo recuerdas, incluye el año, la obra y la edición en que lo leíste por primera vez.

Pues no recuerdo bien, pero con toda seguridad fue *Ficciones* (El libro de bolsillo, Alianza Editorial, segunda edición de 1972, que conservo, o la *Historia universal de la infamia*, en alguna edición que he perdido. Luego me leí con ansia devoradora los dos tomos de su *Prosa completa* que publicó Bruguera en la maravillosa colección Narradores de hoy.

En unas pocas líneas... ¿dirías que el descubrimiento o la lectura de Borges ha influido en tu obra o en tu forma de concebir la literatura?

Borges, Calvino, Nabokov... un escritor nace queriendo ser otro en el más amplio sentido. En el caso de Borges, más que su obra, que por supuesto también, me influyó el concepto que tenía de la literatura, su increíble capacidad de jugar con ella, y que tan bien plasmó en su *Biblioteca personal* (que le encargó Hyspamérica y que la editorial Orbis nos fue suministrando aquí en vena).

¿Podrías decirme alguna obra concreta?

La mayor influencia fue en mi segundo libro de cuentos, *Retrato de familia con catástrofe*. Luego fui evolucionando en otra dirección más realista, menos metaliteraria.

Si tuvieras que decir qué tres escritores/as españoles/as han sido influidos/as con más fuerza por la obra de Borges, ¿cuáles dirías?

No tengo ni idea. Enrique Vila-Matas, quizá, aunque luego él también fue evolucionando hacia una obra más personal.

