



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

X. Y. Z. La literatura entre De Quincey y Borges

Autor:

Ledesma, Jerónimo

Tutor:

Cristóbal, Américo

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis de Doctorado
Área "Literatura"
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

X. Y. Z.
**LA LITERATURA ENTRE
DE QUINCEY Y BORGES**

Volumen I: De Quincey

Tesista:
Jerónimo Ledesma

Directores:
Américo Cristófalo y Annick Louis

2019

“X. Y. Z.” La literatura entre De Quincey y Borges

The word *literature* is a perpetual source of confusion...

De Quincey, 1823

Yo no sé si hay literatura, pero yo sé que el barajar esa disciplina es una urgencia de mi ser.

Borges, 1925

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi clan. A Guadalupe, mi amada esposa, a Pedro, Juan y Ezequiel, razones de mi vida.

Agradecimientos

Nadie es completo, nadie es autosuficiente. En los años en los que se desarrolló este trabajo contraí más deudas de las que puedo consignar, de muy distintos tipos y en diferentes momentos.

Debo al CONICET y la Universidad de Buenos Aires haberme brindado la posibilidad de investigar estos temas.

Agradezco a mis directores, Annick Louis y Américo Cristófalo, quienes confiaron en este trabajo y me acompañaron en su realización hasta el final. Con Annick es tan vasta mi deuda que especificar una parte parece repudiar o negar las otras. Su capacidad de trabajo y acompañamiento sólo compite con su lucidez, su inteligencia y su capacidad afectiva. La formación con Américo se inició cuando cursé Literatura del Siglo XIX en 1996. Aun continúa, desde hace mucho tiempo combinada con la amistad y las aventuras políticas. En este contexto, ¡cómo no agradecerle que me haya convocado a traducir a De Quincey!

Agradezco a María Teresa Gramuglio, que me supervisó en el inicio de este trabajo, a Estela Cédola, la ausente, que fue la primera en impulsarlo y a Jorge Panesi, quien me habló, mucho tiempo atrás, de Annick Louis.

Alejandro Vaccaro, Patricia Artundo, Robert Morrison, Carlos García, Edwin Williamson. Esta serie hilvana personas de una generosidad asombrosa, como lo demostraron conmigo en cada oportunidad que tuvieron. A Patricia, un agradecimiento especial por haberme permitido investigar y escribir sobre la revista *Saber Vivir* para Fundación Espigas.

A Celina Manzoni le agradezco haberme invitado a escribir sobre el joven Borges. A Daniel Martino, el haberme proporcionado copia del índice de los proyectos de antología de De Quincey. A Daniel Balderston, las charlas sobre Borges y su invitación a contribuir en la revista que dirige. A Laura Rosato, la invitación a hablar sobre Borges y De Quincey. A Miguel Vedda, la invitación a exponer sobre “The English Mail-Coach”.

A Estela Valverde, le agradezco que me permitió seguir el rastro en tierra australiana, y que luego perduró como una bella amiga. A Susan Valladares que me invitó a conocer el college en que estudió De Quincey.

A Diego y Ezequiel, de Caja Negra, agradezco que consideraran a De Quincey, allá lejos y hace tiempo, como uno de los primeros nombres de su ahora notable catálogo.

Ramiro Vilar, el otro de quinceano argentino, lector apasionado hasta la traducción, me estimuló siempre a escribir sobre estos temas, me regaló y prestó libros, y leyó con lupa algunos fragmentos. Queda eximido de leer este mamotreto pero no de escribir el propio. ¡Vamos, capitán Burton!

Jimena Solé, Marcos Campillo, Eva-Lynn Jagoe son personas queridas que merecen ser recordadas y agradecidas por “ser como son”, pero además de eso, les doy las gracias por los diversos materiales que me facilitaron en distintos momentos de trabajo.

“X. Y. Z.” La literatura entre De Quincey y Borges

A Agustina Fracchia, le agradezco sus ya lejanas pesquisas bibliográficas y referenciales.

Jorge Caputo, compañero de aventuras y tribulaciones decimonónicas, hizo lo posible por advertir los rипios de mi prosa deficiente. Las mejores traducciones del francés son suyas.

Algunos espacios de investigación me permitieron leer, compartir y pensar. Gracias a los integrantes de los proyectos “La cuestión romántica” y “La legitimación del escritor moderno”.

La cátedra de Literatura del Siglo XIX fue siempre hospitalaria conmigo. Sin el diálogo constante con todos los compañeros y las compañeras nunca habría podido imaginar el contexto en que escribió De Quincey.

Pero, además, Carolina Ramallo me hizo el aguante de diversas maneras y Mariano Sverdloff compartió su sabiduría sobre Decadentismo y Nacionalismo. Gracias.

Laura Gavilán, en el largo tramo final de escritura, no sólo me dio nuevas ideas sobre De Quincey y el romanticismo, sino que ideó pactos amistosos para cerrar los capítulos, y me salvó las papas del fuego varias veces de distintas maneras. Gracias, Lau.

Sin Letras Vuelve, no habría cruzado el río. Gracias a todos y todas, pero en especial a Moris, Ángel, Parchuc, Manu, Gabi y Ana. A Gabi le agradezco su kanto-blakismo tremendo. Con Ana tengo una deuda impagable: me dio toda su generosidad, su paciencia, su escucha y su amistad en momentos de desazón, que fueron tantos que....

A Alejandro Balazote, le agradezco haberme dado las condiciones necesarias para salir del estancamiento en el tramo final. A mis compañeros/as de oficina, les agradezco el estoico compañerismo. Gracias, Juan Manuel Romero, Gloria Mancinelli, otra vez Laura, otra vez Ana. Y en fase previa, Mariche Scaglia, Julia Name y Alberto Damiani.

A mis amigos ajenos a las letras, que estuvieron ahí, o se alejaron a pedido. Gracias, Negro, Manu, Mariel.

A Guadalupe, mi esposa, le agradezco su amor, su paciencia, su claridad, su talento, su resistencia, su inteligencia, su belleza... y seguimos contando.

A mis padres, Lidia y Joaquín, la indulgencia infinita con que apoyaron la labor.

A las personas mencionadas, debo sumar muchos otros nombres. Sin ánimo de olvidar a nadie, gracias a Lucas Adur, Steve Blackmore, Paula Bruno, Magdalena Cámpora, Rodrigo Caresani, Beatriz Colombi, Nicolás Coria Nogueira, Sylvia Delpy, Diego Dell'era, Nicholas Halmi, Noé Jitrik, Juan Manuel Lacalle, Lila Monti, Graciela Morgade, Daniela Paolini, Claudia Román, Daniel Sanjiv Roberts, Nicolás Rosa +, Laura Rosato, Mario Rucavado, Sylvia Saítta, Julio Schvartzman, Román Setton, Martín Smud, Guillermo Toscano y García.

ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

(3 VOLS.)

[Volumen I]

INTRODUCCIÓN	
Orígenes	1
Antecedentes	4
El objeto De Quincey-Borges	7
Descripción de los capítulos	9
<hr/>	
SECCIÓN I: DE QUINCEY	
<hr/>	
CAPÍTULO 1. La literatura de Thomas De Quincey	14
<i>¿De Quincey?</i>	14
Inclasificable, desfasado, excéntrico	14
Un escritor paradigmático	20
<i>Escritura, medios y mercado literario (1818-1858)</i>	31
El romanticismo de los “Lake Poets” y Thomas De Quincey	34
Los “Lake Poets” y el romanticismo del “English Opium-Eater”	39
De Quincey y los medios I: proyectos y prácticas	55
De Quincey y los medios II: agendas y coyunturas	66
Erudición, especialización, disciplinas	72
Corpus de eruditos	74
El “scholar” como “helenista”: un istmo entre dos mundos	76
El “scholar” como “polyhistor”: la enciclopedia de la investigación humana	83
El “scholar” como “germanista”: el perfecto Potosí	88
El saber de la analogía o la interdisciplinarietà de quinceana	98
Fragmentación, defecto y método	107
La autoreferencia, de la práctica a la poética	110
El corpus del English Opium-Eater	120
<i>¿Literatura?</i>	140
Una anomalía: poder vs. placer	140
Una antítesis romántica: saber vs. poder	142
Una tercera posición: retórica	152
CAPÍTULO 2: entre Masson y Baudelaire (1850-1900)	158
<i>La recolección: 1851-1891</i>	158
<i>Masson, autor de De Quincey</i>	169
<i>De Selections a Writings</i>	176
<i>De Quincey fin-de-siècle: la imagen del “Mangeur d’ Opium”</i>	181
<i>Psicopatología de quinceana (A. Barine)</i>	198

SECCIÓN II: DE QUINCEY-BORGES

CAPÍTULO 3. DE QUINCEY-WRITINGS	203
<i>El culto de Borges a Thomas De Quincey</i>	203
(La falta de) ensayos sobre De Quincey	203
Borges oral y transcripto	210
Lacónicas opiniones	216
Un enigma sin clave	217
<i>La deuda "vasta" y la "documentada"</i>	218
"De Quincey" + "Writings" = "De Quincey-Writings"	220
El epígrafe de Evaristo Carriego (1930)	
<i>De Quincey en el joven Borges: 1919-1929</i>	235
<i>El burdel y el origen: hipótesis biográfica</i>	252
Rodríguez Monegal dixit	252
Ginebra, c. 1916-1917	254
Lugano, 1918	257
La primera vez: "Ann"	258
Mediaciones olvidadas y recordadas	266
Una polémica con Francia: desnarcotización de De Quincey	273
CAPÍTULO 4: "DE QUINCEY-BORGES" BAJO EL PARADIGMA DE LA IDENTIDAD	280
<i>"Congéneres": "Secret Societies" y "La Sécta del Fénix"</i>	280
<i>Un desvío: "Secret Societies", "La sécta del Fénix", la iniciación a la "literatura"</i>	282
<i>Un tema imprevisto: De Quincey "heresiarca"</i>	288
<i>Los temas, la tópica y la tarea de la comparación</i>	291
<i>El tema de la "erudición"</i>	293
<i>El "laberinto" y el problema de la forma</i>	298
<i>Miniaturización</i>	304
<i>"On the Knocking at the Gates in Macbeth" y "La muralla y los libros"</i>	305
<i>Stephens, casuística, hermenéutica</i>	310
<i>Conclusiones parciales y observaciones metodológicas</i>	315

CAPÍTULO 5: SABERES DE LA LITERATURA: DE QUINCEY Y LA PROSA DE BORGES EN EL GIRO DE 1930	317
<i>1930: el giro, la prosa, los Writings</i>	317
De un epígrafe a otro	321
Carriego: biografía (meta)literaria	324
Realidad, infinito, infierno: metafísica o ficción	330
Contra el "indistinto dios": Borges idoloclasta	341
<i>Discusión (1932)</i>	349
El giro universalista: la literatura sin bueyes	349
Index 1932	352
Prosa "antiargentina"	356
Tres zonas de contacto: la obra, el ensayista y la retórica del ensayo	358
Discusión teológica o literaria	363
Problema y misterio	382
Retóricas del ensayo (literario)	397
<i>Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)</i>	411
Historia(s)	412
La doble vida del César	423
La "invención circunstancial" en Defoe y en Homero	426
Las fuentes de la ficción o la ficción de las fuentes	434
Otras "Confesiones" con seudónimo	446
<i>Resumen y conclusiones parciales</i>	452
CAPÍTULO 6: PODERES DE LA LITERATURA: DE QUINCEY Y LA FICCIÓN DE BORGES EN LA DÉCADA DE 1940	455
<i>Hacia Ficciones (1944)</i>	455
Desde 1969: "A cierta sombra, 1940"	455
1940: "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra"	457
La "sombra" del escritor, los sueños del opio y la "cíclica batalla"	459
Fantasmas de Waterloo	463
<i>Cuentos de guerra (Ficciones)</i>	465
Ficciones (1944)	466
El jardín de senderos que se bifurcan (1941)	472
Artificios (1944)	485
<i>Cuentos de posguerra o literatura (El Aleph)</i>	505
El Aleph y el opio (de Thomas De Quincey)	505
"El Aleph"	508
"El Zahir"	518
CONCLUSIONES	537

ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA

Anexo I: Corpus de Referencias (1919-1986) [CR]	551
Anexo II: Índice de <i>The Collected Writings of Thomas De Quincey</i> , de David Masson	610
Anexo III: Tablas	619
Anexo IV: Imágenes	624
Anexo V: la antología de 1986, <i>Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos</i>	636
Bibliografía	642

Abreviaturas

- BAF Louis, Annick. 2007. *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang.
- BBAV Vaccaro, Alejandro. 2006. *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa.
- BBRM Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una Biografía Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BEH Borges, Jorge Luis. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- BES Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931-1980*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Borges* Bioy Casares, Adolfo. 2006. *Borges*. Edición de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino, 2006.
- Bosquejo* De Quincey, Thomas. *Bosquejo de la infancia*. Editado y traducido por Jerónimo Ledesma. 1ª ed. Numancia. Buenos Aires: Caja Negra, 2006..
- BQDM Masson, David. 1885. *De Quincey*. English Men of Letters. London: Macmillan and Co.
- BQRM Morrison, Robert. 2010. *The English Opium-Eater: A Biography of Thomas De Quincey*. New York: Pegasus Books.
- Farsa* De Quincey, Thomas. *La farsa de los cielos. Ensayos*. Editado y traducido por Jerónimo Ledesma. 2ª ed. Buenos Aires: Paradiso, 2016 (1ª ed. 2005).
- IDA Borges, Jorge Luis. 1994. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- INQ Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Kant* De Quincey, Thomas. 1986. *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Traducción de Luis Loayza. N° 50 de *Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges*. Dirección Jorge Luis Borges. Con la colaboración de María Kodama. Buenos Aires, Hyspamerica.
- Museo* Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. 2002. *Museo. Textos inéditos*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires, Emecé.
- NA Ronald Christ. 1969. *The Narrow Act. Borges' art of allusion*. With a preface by Jorge Luis Borges. 1a. ed. New York, New York University Press.
- OC Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1986-1996. 4 vols.
- OCC Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
- OYM Louis, Annick. 2014. *Jorge Luis Borges. Obra y Maniobras*. Santa Fe, Ediciones UNL.
- RMS *Revista Multicolor de los Sábados*, Suplemento del Diario *Crítica*.
- SGG De Quincey, Thomas. 1853-60. *Selections Grave and Gay, from Writings Published and Unpublished, by Thomas De Quincey*. 14 vols. Edinburgh, James Hogg.
- TES Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. 2ª. reimpresión. Madrid, Alianza, 2000.
- TR Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Buenos Aires, Emecé, 1997-2003, 3 vols.
- W De Quincey, Thomas. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Edición de David Masson. London, A. & C. Black, 1896. 14 vols.
- Wk De Quincey, Thomas. *The Works of Thomas De Quincey*. Edición de Grevel Lindop. London, Pickering & Chatto, 2000-2003. 21 vols.

INTRODUCCIÓN

Orígenes

“A De Quincey (con quien es tan vasta mi deuda que especificar una parte parece repudiar o callar las otras) debo mi primera noticia del *Biathanatos*” (OC: 2, 78). Con esta frase comenzó Borges una reseña de 1948 publicada en la revista *Sur*.¹ Hoy a nadie le resulta extraño que el autor más consagrado de la literatura argentina haya referido con naturalidad, en una revista porteña, a un escritor inglés del siglo diecinueve y, a través de él, a un tratado barroco sobre el suicidio de la tradición casuista del siglo diecisiete.

La oración de Borges ya viene previamente interpretada. Integra, para los lectores del presente, un repertorio de lugares comunes sobre el múltiple universo de referencias en su obra. Resolvemos su sentido apelando a la biblioteca infinita, la semiosis ilimitada, la práctica de la erudición, sea de primera o segunda mano, y otras fórmulas. Es esperable que se incluya, entre las reacciones a este enunciado, una sonrisa cómplice por la posibilidad de que haya algún tipo de trampa, de juego, de desafío, bajo la aparente objetividad de la “noticia” o la franca intimidad de la confesión. Podría ser que no haya “deuda”, que no sea “vasta” y que esa pista nos lleve a un callejón sin salida, en el que no deberíamos haber ingresado. Porque uno de los efectos de lectura que produce Borges –entendiendo con este nombre una amplia y compleja red de fenómenos, que incluye a sus críticos, sus herederos, la industria cultural y la historia de su recepción– es el del reconocimiento, sea por complicidad o condena. ¿Cómo no relacionar el nombre “De Quincey” automáticamente con el linaje “inglés” de Borges, con el imperialismo cultural británico, con la literatura de evasión de la década de 1940, con la biblioteca del padre y sus ilimitados libros ingleses, con los usos libres que, según el famoso programa de 1952, un escritor argentino puede hacer de toda la “tradición occidental”?

Cuando Harold Bloom incluyó a Borges entre los cien “genios” de la literatura mundial, decidió hacerlo, por razones arbitrarias, en su carácter de ensayista y en vinculación con De Quincey.² A este lo definió como un “adicto al opio” que “llevó una vida impróvida y llena de tristezas, a lo largo de la cual se ganó el sustento como periodista y escritor misceláneo de innumerables temas” (Bloom 2005, 9). En su obra situó la fuente de ciertos rasgos singulares de la poética de Borges: la mezcla de parodia, traducción, sueños y crítica literaria, la abjuración de “todos los historicismos”, una visión del lenguaje como organizador del “cosmos” (Bloom 2005, 9). A pesar de su imprudente anarquía, y dejando de lado los usos antifoucaultianos que les asignó a estas cosas, las observaciones de Bloom suenan acertadas en lo fundamental. Pero lo que resulta más notable de este breve texto es que parece explicar rasgos de Borges a partir de De Quincey pero en realidad explica rasgos de De Quincey a partir de (una idea de) Borges.

Con estos comentarios queremos plantear uno de los problemas que enfrentó este trabajo desde su inicio, y que podría llamarse, parodiando la lengua de Borges, el de su

¹ “John Donne: *Biathanatos*”, *Sur* 159 (1/1948), sección “Notas”/“Libros”. Pasa a “El *Biathanatos*” en *Otras inquisiciones* (1952). La nota de Borges es un comentario interpretativo del texto de Donne y no una reseña de su reedición: de hecho, pasa por alto que se trata de la primera edición completa del *Biathanatos* después de sus ediciones del siglo XVII.

² En *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York: Warner Books, 2002.

“notorio influjo” (OC: 1, 496). No caben dudas de que, en mi caso personal, si investigué y escribí sobre este tema, fue por un efecto tardío de la lectura de Borges, práctica que inicié, como otros lectores argentinos, en el marco de la escuela secundaria, en mi caso a finales de la década de 1980, y que continué, durante mis estudios universitarios en la UBA, en los posmodernos noventa. Descubrí el nombre “De Quincey” en *Obras completas* (1974), y lo consideré, sin mayor preocupación, como la designación de uno de los escritores favoritos de Borges, sin haberlo leído todavía más que en los fragmentos citados. Ese “modo de verdad” que se lee en el epígrafe a *Evaristo Carriego*, brillaba con la fuerza de la evidencia, en la página 99 del libro: “... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (OC: 1, 99). ¿Cómo no aplicar esa definición, en la propia voz inglesa de De Quincey, a todo el libro *Obras completas* de Borges, aunque junto al título “Evaristo Carriego” se leyera “1930”? Un modo de verdad “angular y astillado”, o “fragmentado”, parecía resumir el estilo de aproximación a la realidad que proponía la literatura de Borges. La contratapa del libro, probablemente uno de sus textos más leídos, incluso por aquellos que no se decidieron a leer otros, empezaba: “Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario” (OC: 1). Estos umbrales –epígrafe, contratapa– reafirmaban la existencia de esa “deuda” que era tan “vasta” que no se podía especificar.

Mi lectura posterior de De Quincey, inicialmente no académica, reservaba sorpresas. La obra más conocida de De Quincey se llamaba *Confessions of an English Opium-Eater; being an Extract from the Life of a Scholar*, es decir, en una de sus traducciones,³ *Confesiones de un inglés comedor de opio*, y era una autobiografía que tenía en su centro el consumo de opio, lo que no cuadraba con la imagen que muchos teníamos de Borges. Pero también incluía la escritura de sueños producidos bajo efecto de la droga, algunos de los cuales recordaban a Borges. Imposible, para un lector argentino, buscar un libro de De Quincey y no encontrarse con ese texto, o con alguno de los textos que componen el canon de los más famosos traducidos al español.⁴ La única alternativa en nuestra lengua, entre fines de la década de 1980 y comienzos de los noventa, era recurrir a la antología compilada por el propio Borges, *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, la cual sólo incluía del canon el texto sobre Kant y una pieza breve llamada “Sobre los golpes a la puerta en *Macbeth*”. El “Prólogo” de ese libro publicado el año de su muerte comenzaba otra vez haciendo señales de identificación, deuda y agradecimiento hiperbólicas: “De Quincey. A nadie debo tantas horas de felicidad personal” (*Kant*: 9).

Acceder a la obra en inglés que aparece referida en “El Biathanatos” o en el epígrafe a *Evaristo Carriego* y que Borges nombra secamente “Writings” era prácticamente imposible cuando comencé la lectura de De Quincey. Pero quien lograba hacerlo, no se habría enfrentado a un tomo, como el lector de las llamadas *Obras completas* de Borges, sino a catorce tomos de materiales muy diversos, que incluían uno entero de textos sobre política del siglo diecinueve y teoría económica, otros dos con ensayos históricos de rango muy amplio, tres tomos de autobiografía, incluyendo el citado *Confessions* (y en una edición más larga que la que se lee en traducción), dos de “teoría y crítica literarias”, dos de cuentos, novelas y “fantasías”, y uno de ensayos teológicos o filosóficos. Además, sin profundizar en la lectura, se encontraban temas que no solo no evocaban a Borges, sino que lo repelían,

³ La traducción de L. Loayza en *Las confesiones y otros textos*, Barral Editores: Barcelona, 1975.

⁴ *Del asesinato considerado como una de las bellas artes, Suspiria de Profundis, El coche-correo inglés o Los últimos días de Immanuel Kant*.

como una decidida militancia cristiana, la economía política o el ya mencionado opio. Se podía concluir rápidamente lo mismo que Bloom, pero al costo de leer a De Quincey al ras, en busca de la figura borgeana en el tapiz.

Este *excursus* autobiográfico, que puede tener eco en otros lectores, sugiere que mi experiencia de lectura de De Quincey es parte de lo que ha sido llamado “el efecto Borges”, el cambio que la obra de Borges impuso en “los hábitos de lectura en Argentina” (OYM: 383). No hay dudas de que, en este caso, como en otros (Stevenson, Chesterton, etc.), Borges construyó una relación cultural con el nombre propio, y que impuso una especie de admiración vicaria, a la vez fuerte e inespecífica, a quienes leían con admiración su obra. El culto implica, desde luego, una atribución de valor consagratoria. A las elogiosas frases que citamos, se pueden sumar otras, igualmente extremas, como “hice poco más que imitarlo o releerlo en mi propio estilo sudamericano”.⁵

Cabe sostener, aunque no es el tema de este trabajo verificarlo, que el “efecto Borges” no sólo se aplica a los hábitos de los lectores argentinos. Fuera de Baudelaire, que incorporó a De Quincey en *Les paradis artificiels* (1860) y en su obra poética, no hay otro escritor que haya jugado un papel tan importante como mediador cultural en la recepción mundial de De Quincey. Y este papel no se limita al mundo latino, ya que Borges se convirtió en un clásico del siglo veinte, especialmente en el Reino Unido, Estados Unidos y Francia. El “notorio influjo” de Borges se comprueba en textos de la bibliografía de quinceana cuando, al pasar, se incluye alguna cita de autoridad de Borges.

Esta tesis se originó en preguntas sobre el estatuto de ese culto y de esa deuda vasta que no se deja especificar. ¿Qué significan estos enunciados declarativos, cómo leer allí la relación con Borges? ¿Qué más leer sobre esa relación, dónde? ¿Por qué este escritor “adicto al opio” lo atrajo? ¿Por qué un escritor inglés del siglo diecinueve? ¿Juega algún papel el romanticismo? ¿Qué hacer con el cristianismo de De Quincey, tan ostentoso como el consumo de opio?

De estas preguntas y otras del estilo, surgió lo que llamé el objeto “De Quincey-Borges”, una figura que hace alusión a la clásica fórmula del comparatismo que propone investigar la relación entre las obras de dos autores, “A y B” o “A en B”. Sin embargo, como se verá en seguida, este trabajo no se pliega a protocolos tradicionales de los estudios de influencia, ni a otros más nuevos, como los de Bloom (1991), aunque no niega algunas virtudes heurísticas que ambos poseen. Tampoco se ubica en el campo de los planteos contemporáneos sobre la “muerte de la disciplina” de la literatura comparada, aunque no prescinde de sus dudas sobre las categorías estructuradoras de los abordajes sobre “autores”. Al hablar de la relación “A y B” como de un “objeto”, no concebimos una figura cerrada, totalizadora, sino antepuesta, colocada frente a los ojos del lector, exhibida; el objeto es la postulación de una relación que reclama ser vista, pero que se resiste, a la vez, a ser analizada. Nuestra respuesta fue construir la relación como un espacio de investigación gradual de ese objeto.

No trabajamos con una hipótesis sobre la relación, sino que concebimos la relación como un espacio en el que caben distintas hipótesis, muchas de las cuales no atañen directamente a ella. De las que sí lo hacen algunas son de gran calado, centralmente cuatro: 1) que Borges desnarcotizó la obra de De Quincey al ligarla con la suya, pero que incorporó en sus ficciones elementos del paradigma de la intoxicación de su *corpus* del opio,

⁵ “I seem to have done little less than imitate him or reread him in my own South American way” (Borges 1968).

produciendo un curioso efecto de resignificación de su nombre; 2) que *Writings* de De Quincey fue una de las obras que Borges tuvo en cuenta en la reorientación de sus prácticas de escritura en prosa en la década de 1930; 3) que sus textos, críticos y ficcionales, estableciendo diálogos diversos con *Writings*, descristianizaron la erudición teológica de De Quincey y, en cierto modo, la transformaron en procedimientos y tópicos literarios; 4) que la lectura de Borges produce un efecto de fragmentación y condensación sobre el estilo de De Quincey.

Pero estas hipótesis no antecedieron al trabajo de investigación, sino que fueron surgiendo a partir de la formulación de hipótesis menores, en una secuencia que puede leerse en la descripción de los capítulos en esta introducción, y cuyas decisiones de método comentaremos en seguida, luego de mencionar los antecedentes del trabajo.

Antecedentes

La bibliografía sobre De Quincey y, aún más, la bibliografía sobre Borges ocupan una modesta pero creciente biblioteca. Pero, llamativamente, para contar los trabajos que han estudiado la relación entre los autores, sobran los dedos de la mano. Y sacando aquellos que realizan una aproximación muy puntual o lateral, hay uno solo que realmente cuenta.

Hasta la fecha solamente Ronald Christ, en *The Narrow Act. Borges's Art of Allusion* — una tesis doctoral defendida en Estados Unidos, que hoy sirve de introducción a Borges en lengua inglesa—, había estudiado la relación de forma sostenida y en profundidad.⁶ Es un libro que no está dedicado a la relación, sino a la poética de Borges concebida como un “arte de la alusión” (Christ escribió su libro antes de que se popularizara el término “intertextualidad” via Kristeva y antes de *Palimpsestes* de Genette, y utiliza el término “alusión” para significar las referencias constantes en Borges a otros autores.) Pero el libro de Christ dedica a De Quincey buena parte de sus dos capítulos centrales. Nuestro trabajo se apoya en ese solitario y notable texto de 1969, el cual, además, fue prologado por Borges. Así las cosas, podríamos decir que este es el segundo trabajo sostenido sobre el objeto “De Quincey-Borges”, cincuenta años después del libro de Christ, y el primero completamente dedicado a la cuestión.

En el capítulo 4 consideramos el trabajo de Christ con el objeto de mostrar sus virtudes y limitaciones. Centralmente, señalamos las cuestiones de método que llevaron al investigador a leer a De Quincey en términos de precursor, como una suerte de borrador de ciertas prácticas que luego Borges habría cumplido mejor que De Quincey. El trabajo de Christ se apoya en una idea de norma estética, derivada de Borges y otras lecturas, que se transforma en un parámetro de juicio del texto de quinceano y que reproduce, sin advertirlo, un tópico de la recepción del inglés, a saber: “la idea crítica, generalmente aceptada, del texto ‘fallado’” (Baxter 1990, 11). En consonancia con esto, Christ, acaso por su identidad anglosajona, da a De Quincey por sentado, como si su obra fuera una mera fuente de información, que no requiere trabajo crítico en sí mismo. Desde luego, esto obedece, por una parte, al alcance de su investigación, que no está dedicada a la relación sino que la utiliza para ilustrar una tesis sobre la literatura de Borges. Por otra parte, responde a que esta tesis consiste en atribuir a los textos de Borges un significado

⁶ *The Narrow Act. Borges's Art of Allusion*, New York, London: New York University Press, University of London Press Limited, 1969. Reeditado como *The Narrow Act: Borges's Art of Allusion*, New York: Lumen Books, 1995.

metafísico, filosófico, derivado de una interpretación del idealismo. Pero el libro de Christ, aun con estas limitaciones, y no pocas veces por ellas mismas, descubrió un campo de relaciones sumamente rico, inexplorado hasta ese momento. La idea de que existen en Borges distintos tipos de referencia a De Quincey, y distintas “formas de intercambio”, como las llama, es muy productiva. La categoría de “deuda documentada”, que Christ deriva del pasaje de “El Biathanatos”, nos llevó a generar hipótesis propias sobre los modos de la referencia a De Quincey en Borges, y su categoría de “textos congéneres”, a pesar del cuestionable supuesto de identidad que la sostiene, a explorar zonas que su libro iluminó apenas parcialmente y a su modo.

Los otros aportes también se discuten en el capítulo cuatro. Son un pasaje en la biografía de Rodríguez Monegal, que formula, a partir de Christ, una intuición sugerente sobre sus estilos,⁷ y un artículo de Cynthia Stephens sobre ciertas alusiones de Borges que pueden ligarse con el problema de la interpretación de las palabras en su obra.⁸ Este último artículo tiene la virtud de extender el corpus de referencias respecto del libro de Christ. Cabe mencionar asimismo una intuitiva página de Roberto Paoli en su artículo “Borges y la literatura fantástica inglesa”, en la que identifica ciertos rasgos de la literatura intoxicada de De Quincey que se vinculan con las ficciones del Borges clásico: el onirismo, la dilatación del espacio y el tiempo, ciertas referencias al ocultismo.⁹ Estas sugerencias son útiles, pero Paoli piensa, sin otra demostración que un importante poema de 1969, que “De Quincey es para él sobre todo un escritor de gran fuerza visionaria y maestro de la pesadilla y del horror” y que “la ejemplaridad de *Confessions of an English Opium Eater* está subrayada repetidas veces por medio de puntuales referencias” (Paoli 1987, 97), lo cual no es exactamente el caso.

No vamos a detenernos en el examen de la biblioteca de crítica de quinceano-borgeana. En el caso de De Quincey será suficiente, a modo de presentación, las numerosas páginas que dedicamos en el capítulo 1, en la sección “¿De Quincey?”. En cuanto a Borges, sólo declararemos algunas obras principales que hemos tenido en cuenta, aunque no siempre se refleje en las citas. La erudición borgeana ha crecido enormemente en las últimas décadas, y ha comenzado a recorrer caminos antes inexplorados, atendiendo con mayor rigor a las cuestiones filológicas e históricas. Se puede ver en el recorrido de D. Balderston una trayectoria representativa: habiéndose iniciado con un trabajo de investigación comparable a este,¹⁰ fue desplazándose hacia la indagación sobre la relación del texto de Borges con la historia¹¹ y, en la última década, ha recalado en la lectura filológica de los manuscritos y las formas de leer y componer de Borges.¹² Este último momento, representativo de otras investigaciones en el campo, como las que llevan adelante Carlos García y Laura Rosato y Germán Álvarez, reconocen la necesidad de estudiar documentos antes desatendidos. Balderston, por su parte, dirige hoy la revista

⁷ Jorge Luis Borges. *Literary Biography*, New York: E. P. Dutton, 1978, publicada en traducción como *Borges. Una Biografía Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁸ Stephens, Cynthia. “Borges, De Quincey and the Interpretation of Words”, *Romance Quarterly* 39, no. 4 (1/1992): 481–87. <https://doi.org/10.1080/08831157.1992.10543898>.

⁹ Paoli, Roberto. “Borges y La Literatura Fantástica Inglesa.” *Ibero-Amerikanisches Archiv* 13, no. 1 (1987): 93–103.

¹⁰ *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Traducido por Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.

¹¹ *¿Fuera de contexto? referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. 1. ed. Tesis Ensayo. Rosario: Viterbo Ed, 1996.

¹² *Innumerables Relaciones: Cómo Leer Con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.

que iniciaran Ivan Almeida y Cristina Parodi a fines de los noventa, *Variaciones Borges*, y que constituye una zona de cruces muy notable de las numerosas líneas de trabajo que existen en la erudición borgeana actual. Esa revista, como se comprueba fácilmente en la bibliografía, ha proporcionado diversos aportes puntuales a esta tesis. A la vez, hay una lista de trabajos conocidos que forman una bibliografía clásica sobre Borges y que indudablemente están detrás de muchas de mis formas de abordar los problemas que presenta. Los trabajos de Tamayo y Ruiz Díaz, Pezzoni, Molloy, Giordano y Rosa, para pensar la retórica de los ensayos de Borges; el estudio de S. Pastormerlo, no sólo para entender al Borges crítico sino para advertir el papel que juegan las creencias en la configuración temprana del discurso borgeano; los trabajos de Beatriz Sarlo, para interrogar los contextos de la modernización; María Luisa Bastos, para historizar la recepción de Borges y disolver imágenes recibidas; A. M. Barrenechea, para pensar una tópica posible de temas en el Borges clásico; los trabajos de Rivera y de Saítta como un recordatorio de que Borges fue un escritor mediático; Estela Cédola, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, focalizado en *Ficciones* y *El Aleph*, para preguntarse por la organización de los artículos en volúmenes; Josefina Ludmer y Jorge Panesi, para vincular las operaciones y desplazamientos de Borges con horizontes teóricos contemporáneos a ellos. En cuanto a los dos libros de Annick Louis, *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras* (2013, 1ª ed. En francés 1997) y *Borges ante el fascismo* (2007), son entramados complejos que resuenan en todos los capítulos de la tesis, incluso en aquellos dedicados a De Quincey. La atención destinada en ellos a la historización del texto de Borges, a la edición de las obras, al papel jugado por las publicaciones periódicas, que componen una apuesta epistemológica de gran calado, me permitió poner de relieve estas dimensiones, tanto en mi tratamiento de la relación como en la presentación de De Quincey.

Hay que llamar la atención, finalmente, sobre una singularidad de estas dos bibliografías incomunicadas. Al leer lo que se ha escrito sobre estos autores, se repara en que se produjeron en simultáneo lecturas críticas de enfoque comparable, sin que se refirieran entre sí. El trabajo de Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (1957) podría ser leído con *Analytical study of the prose style of Thomas de Quincey* (1955) de R. H. Byrns, en cuanto ambos trabajos utilizan la estilística para identificar los hábitos léxicos de estos autores. El trabajo de A. Prieto, *Borges y la joven generación* (1954), por el tipo de impugnación que dirige a la crítica de Borges, podría leerse a la par del trabajo de Albert Goldman, *The Mine and the Mint* (1965), que cuestiona los métodos de construcción de conocimiento empleados por De Quincey. El texto de Molloy, *Las letras de Borges* (1984), con su noción de “texto borgeano”, podría ponerse con *De Quincey’s Art of Autobiography* (1990), de Edmund Baxter, que elabora la noción del texto de quinceano y apela a supuestos comparables a los de Molloy. Ciertas propuestas del libro de Pauls, *El factor Borges* (2000) no desentonan con las dimensiones que investigaron textos como *A Genealogy of the Modern Self. Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing* (1995) o el capítulo de Jan Gordon, “De Quincey as Gothic Parasite: The Dynamic of Supplementarity”, en *Thomas De Quincey. Bicentenary Studies* (1985). Finalmente, las líneas historicistas de Daniel Sanjiv Roberts en *Revisionary Gleam: De Quincey, Coleridge, and the High Romantic Argument* (2000) podrían relacionarse con los trabajos actuales que se interesan por la historización del texto borgeano. Evidentemente, con los distintos movimientos en el campo de la crítica, las perspectivas sobre los autores han ido modificándose a la par, pero lo más llamativo es que, en algunos casos, alcanzaron conclusiones parecidas.

El objeto De Quincey-Borges

Por más tentador que resulte construir el objeto a partir del diálogo entre las bibliografías existentes, buscando carriles de comunicación no previstos por los críticos, zonas impensadas de coincidencia, evité seguir ese camino posible. Ciertamente, como se ve en el capítulo 1, recupero los estudios más importantes sobre De Quincey, y hago uso en la tesis de numerosos trabajos sobre Borges, o remito a ellos para reconocer un campo más amplio de saberes en el que se inscriben mis lecturas. Pero la prioridad fue la construcción de distintas formas de diálogo entre los textos de De Quincey y Borges, a través de una lectura crítica que se mostrara autoconsciente de los protocolos y decisiones adoptados en cada paso. Los conceptos teóricos, los marcos interpretativos fuertes, aparecen en la tesis de distinto modo, pero no protagonizan el discurso en el momento de construir la comparación. Todos mis esfuerzos se orientaron, en cambio, a montar un dispositivo de lectura plural que construyera el objeto en el proceso de investigación, de forma más lógica que teórica, a partir de preguntas controladas y diferente tipo de conocimientos empíricos o hipotéticos. Tanto la metodología como el marco teórico de esta tesis pueden calificarse de eclécticos, porque convocan distintas formas de investigación y exposición de los problemas abordados. El énfasis estuvo puesto en la definición gradual del método en el transcurso de la investigación, más que en mantener algún tipo de adhesión a filiaciones teóricas previas. Método y objeto fueron estructurándose juntos.

Asumimos que “Borges”, sobre todo, pero también “De Quincey”, nombran dos textos no sólo interpretados sino sobreinterpretados, y que evocan cierto estado babélico de la crítica. La conciencia de este hecho ha guiado algunas de las principales decisiones de trabajo. No hemos evitado la carga de las múltiples lecturas existentes o posibles, pero sí buscamos generar modos de preservar el diálogo entre los textos de estos autores que los separaran de todos los demás, en una suerte de aislamiento experimental. Es posible que esta orientación metodológica produzca la sensación de que existen en el trabajo dos planos diferentes, un primer plano en que se registran los diálogos diversos entre los textos, y otro, tamizado y como lejano, que es el diálogo entre estos autores con otros factores o elementos, sea la compleja red de intertextualidades, las ideologías de la literatura, los recortes de temas singulares o el enlace con la historia política y social. Si en el caso de obras tan multireferenciales, esto puede suponer un riesgo –la reducción de la perspectiva a una única variable de estudio–, hemos adoptado esa monofocalización sobre el objeto confiando en sus virtudes heurísticas. Según creemos, es esta decisión la que nos ha permitido ir dando con distintas escenas de análisis, requeridas, cada una de ellas, de sus propias formas de trabajo. Es decir, construir un espacio de comparación en estos términos aparentemente reductivos fue, paradójicamente, la condición metodológica para multiplicar las perspectivas de lectura.

Esta decisión, por otra parte, no implicó eliminar mediaciones o desatender la historia. Al contrario, el objeto “De Quincey-Borges” ha sido concebido como un espacio de interpretaciones fuertemente mediadas e históricamente situadas. Así, hemos creído necesario investigar el lugar que ocupa en la recepción de De Quincey la edición de Masson, un factor que no ha sido suficientemente tenido en cuenta en la bibliografía especializada todavía. De forma similar, hemos recuperado elementos de la recepción de De Quincey en Francia, que afectaron al contexto de lectura inicial de Borges en la década de 1910. En el caso de De Quincey, particularmente, como se ve en la primera sección de esta tesis,

buscamos recorrer su obra mostrando interacciones con las poéticas de sus maestros románticos, las condiciones de producción en el mercado literario y diversos factores que se articulan en los textos que compiló Masson y leyó Borges. En cuanto creemos que la figura del “scholar” y el “polyhistor” fueron influyentes en Borges, buscamos exponer qué significaron estas categorías en el contexto de escritura de De Quincey. A menudo se concibe el saber, o la erudición o la ciencia, como una suerte de bloque imaginario al que se opone la estética, la literatura y el arte, y el sabio del Renacimiento se pliega al enciclopedista del siglo dieciocho, y estos dos se amalgaman con el científico del siglo diecinueve, como si fueran avatares de una misma esencia llamada razón. Las distintas consideraciones sobre la figura del “scholar” en De Quincey pretenden prevenir ese error.

Nuestro punto de partida en el plano comparativo es lo que constituye la mediación principal entre la relación y sus lectores o investigadores, que es el conjunto de referencias explícitas en los textos de Borges. Parte del trabajo de esta tesis consistió en investigar esas referencias, ordenándolas cronológicamente, y mostrando su progresiva acumulación, como puede verse en el Anexo I, llamado “Corpus de referencias: 1919-1986”. En el mismo sentido, nos hemos esforzado por tratar los textos de los autores, y lo que llamamos los diálogos entre ellos, en relación con sus diferentes contextos de producción. De modo que, si bien nos hemos concentrado en un estudio del tipo “A-B”, no hemos tratado la relación en el vacío. En el capítulo 4 de la tesis, a partir de la discusión con el enfoque de Christ, ofrecemos algunas reflexiones en esta dirección.

Hemos llamado a esta tesis “X. Y. Z. La literatura entre De Quincey y Borges” teniendo en mente esta configuración del objeto. El éxito de *Confessions of an English Opium-Eater* en 1821 produjo la paradoja de que De Quincey comenzara a existir para la historia literaria con el sobrenombre proporcionado por el título del texto, “English Opium-Eater”, y con la firma “X. Y. Z.”, sin que se conociera su nombre propio real fuera del círculo de sus relaciones personales. Las letras x, y, z son los símbolos empleados por Descartes en *La géométrie* (1637) para designar cantidades desconocidas en oposición a las conocidas, las cuales se nombraban, por contraste, con las primeras letras del alfabeto, a, b, c. En el contexto de De Quincey, esta firma valía como tematización de las propias condiciones de producción anónima en el medio periodístico. En el contexto de este estudio, indican, además de eso, la necesidad de suspender (no ignorar) la acción del “reconocimiento” que gravita sobre nuestro saber acerca de los autores. La mención de la palabra “literatura” en el título se hace con similares intenciones. De Quincey fue una de las personas, en la década de 1820, y en el contexto de sus primeros trabajos en los periódicos, que procuró especializar la palabra “literature”, para distinguir su significado estético del significado corriente, que refería a toda la producción impresa, incluyendo libros de cocina o textos sobre economía. A Borges se lo considera, habitualmente, como uno de los autores que trabajó por la autonomización de la literatura respecto de otros discursos en cierta continuidad con el modernismo de Darío y Lugones. Pero si bien De Quincey y Borges están ligados en una misma historia de la autonomía de los textos literarios y la profesionalización de los escritores modernos, no debemos suponer que hablan de lo mismo cuando utilizan o definen el término. Quizás sea conveniente pensar el término antes como un campo de batalla, como un término con significados en disputa, que como un significado definido o, incluso, definible. En toda la tesis hemos otorgado importancia a esta inestabilidad del término. El énfasis puesto en analizar los textos, en considerar las prácticas que pasan por “literatura”, está directamente vinculado con esta preocupación.

Resta hacer una observación sobre el recorte histórico del campo trabajado, que afecta al corpus textual en consideración. En los cuatro capítulos de la sección “De Quincey-Borges” nos desplazamos desde una perspectiva global sobre las marcas de De Quincey en el texto de Borges a una lectura diacrónica que se remonta hasta las primeras lecturas en la época de las vanguardias. Luego, desde allí, tras revisar la perspectiva de Christ y otras vinculadas, avanzamos en un examen de la relación entre los autores en las décadas de 1930 y 1940. Si bien hacemos referencias a textos posteriores a la publicación de *El Aleph* (1949), la investigación, pormenorizada pero no exhaustiva, se frena en ese punto, al filo de la década de 1940, durante el primer peronismo, cuando creemos que Borges ha incorporado masivamente el texto de quinceano a su producción. La lectura detallada de la relación se detiene en el momento en que Borges declara entre paréntesis que su deuda con De Quincey es tan “vasta” que no se puede especificar.

Descripción de los capítulos

Los primeros dos capítulos integran una única sección, “De Quincey”. Han sido pensados en conjunto como una introducción a la producción y la recepción del autor inglés en contexto decimonónico para facilitar el estudio del objeto comparatístico “De Quincey-Borges”, que se despliega en los capítulos 3 a 6. Estas páginas pueden parecer un desvío extenso, pero se justifican por tres razones. La primera y más fundamental es la ausencia de investigaciones actualizadas sobre De Quincey en el idioma en que escribimos este trabajo.¹³ Las otras dos se vinculan con la naturaleza misma del objeto “De Quincey – Borges” que comentábamos antes: por una parte, en sus escasísimos comentarios generales sobre De Quincey, Borges actuó como parte interesada, de modo que no es posible utilizarlos para obtener un primer conocimiento de De Quincey. Por la otra, el trabajo de R. Christ, debido a las restricciones de su enfoque, reemplazó la comprensión crítica de De Quincey por un intencionado autorretrato de *Confessions*, ajustado a las representaciones de Borges. En cierto sentido, la sección “De Quincey” se propone revertir los efectos de esa operación.

El primero de estos capítulos, “La literatura de Thomas De Quincey”, se estructura en tres partes. En la primera, “¿De Quincey?”, recuperamos un rasgo singular de la identidad del escritor como autor canónico de la historia de la literatura: el lugar “excéntrico” o “anómalo” que le atribuyó la crítica. Luego, nos detenemos a considerar algunas propuestas recientes que indagan y resignifican los motivos de esa clasificación particular. Ese movimiento de apertura, permite trazar un estado del arte de los estudios de quinceanos, con énfasis en los últimos cincuenta años, y ofrecer información general sobre el período histórico en que escribió De Quincey. La segunda parte, “Escritura, medios y mercado literario (1818-1858)”, es la más extensa. En ella presentamos un panorama de las principales líneas de escritura de De Quincey, describiendo sus interacciones con el mercado literario y el contexto cultural. La exposición combina diferentes temas con lecturas puntuales propias de textos representativos. En ese capítulo trabajamos las relaciones con los poetas románticos, leemos *Confessions* en diálogo con Wordsworth y Coleridge, estudiamos la figura de intelectual que se construye en la prensa, pasamos

¹³ Sacando Loayza (1975), Rest (1976) y Teruel, a lo que cabe sumar mis propias introducciones divulgatorias al autor en *Farsa y Bosquejo*, así como aportes parciales de investigación, no parece haber trabajos significativos en nuestra lengua sobre De Quincey.

revista a una serie de ideas y procedimientos que De Quincey adopta en el contexto periodístico, y releemos algunos de textos relevantes, como “The Last Days of Immanuel Kant” y “On Murder Considered as One of the Fine Arts”. En la tercera y última parte, “¿Literatura?”, trazamos un breve bosquejo de dos concepciones de “literatura” distintas que se leen en De Quincey y una hipótesis sobre su relación. Por un lado, analizamos la célebre antítesis entre “knowledge” y “power” en las definiciones del término “literatura” como promoción de una ideología romántica del arte; por el otro, retomamos una hipótesis de S. Proctor sobre el papel de la “retórica” en De Quincey, que nos permite resignificar la definición de literatura y su práctica.

El capítulo dos, “De Quincey entre Masson y Baudelaire” analiza dos amplios aspectos vinculados con la recepción de De Quincey en Europa, que gravitarán en la recepción latinoamericana del “Opium-eater” y en la relación de Borges con esta imagen. Si bien sería un error reducir la recepción de De Quincey a estos dos fenómenos, es claro que, en los cuarenta años que separan su muerte (1859) del nacimiento de Borges (1899), “De Quincey” pasó a designar, por lo menos, a dos autores muy diferentes, que se corresponden a dos tipos distintos de obra. Por un lado, se transformó en el nombre de un autor inglés canónico, cuya obra abarca catorce volúmenes de un estilo modélico. Por el otro, devino “Mangeur d’Opium”, el autor de un conjunto notable de textos sobre el opio traducidos al francés, intoxicantes y peligrosos ellos mismos. Mencionamos estos fenómenos con los nombres de los mediadores más importantes en cada caso. “David Masson” alude a la tarea colectiva de la edición y clasificación en volúmenes de la dispersa y heterogénea obra de quinceana; “Charles Baudelaire” a la construcción francesa de una figura autobiográfica y patológica, paralela y contraria a la de Masson, que se gesta entre *Les paradis artificiels* (1860) y el trabajo psicopatológico de Arvède Barine, pasando por las lecturas de Gautier, Huysmans, Bourget, entre otros. Juntos, estos dos fenómenos de la recepción de De Quincey, aunque no sean los únicos, condicionaron la recepción borgeana.

La segunda sección de la tesis, llamada “De Quincey – Borges”, está dedicada a construir el conocimiento de la relación, partiendo de las marcas empíricas que la condicionan para nosotros. Si bien la primera sección le sirve de apoyo, de fuente informativa y de campo de contrastes, en esta sección hemos optado por situarnos en la perspectiva de quien se enfrenta a los textos de Borges con preguntas básicas, como cuándo y cómo leyó a De Quincey, cuales fueron sus posiciones respecto de este autor, qué textos prefería y cómo se incorporaron a su obra, si lo hicieron. En ese sentido, toda la sección está regida por una lógica y una retórica del descubrimiento, a partir de preguntas parciales, que permiten ir obteniendo informaciones específicas y ampliando y complejizando gradualmente la visión sobre el objeto.

El capítulo tercero, “De Quincey-Writings”, inaugura la sección con dos objetivos principales. El primero es desplegar el conjunto de textos y documentos de Borges que refieren a De Quincey. Se advierte allí que, en su faz explícita, el objeto “De Quincey-Borges” está integrado por un *corpus* amplio, diverso y fragmentario de referencias (citas, menciones, alusiones) que abarca desde 1925 a 1986 y que posee características singulares. El segundo objetivo es demostrar, a través de una indagación sostenida de ese mismo corpus de referencias explícitas, y en particular del subconjunto de citas que Christ llamó “documented debts” (NA: 152), la inscripción en “Borges” de una imagen del nombre “De Quincey”, circunscripta e historizada, que llamamos “De Quincey-Writings” y que se inicia con el epígrafe a *Evaristo Carriego* en 1930. En función de estos objetivos, la exposición pasa por las siguientes etapas: 1. relevamiento de las “opiniones” de Borges

sobre De Quincey; 2. lectura del subconjunto de referencias llamado “deudas documentadas”, con una hipótesis general sobre la imagen que surge de él y que llamamos “De Quincey – Writings”, 3. lectura ceñida del primer texto de la serie “deuda documentada”, el epígrafe en inglés de *Evaristo Carriego* (1930), 4. análisis contrastado de las referencias anteriores a este epígrafe (1925-1927) y consideración de posibles influencias tempranas de De Quincey en la literatura de Borges (1919-1929), 5. hipótesis sobre las primeras lecturas de De Quincey en Europa (1916-1918), 6. hipótesis sobre las razones y consecuencias del cambio que impone la “deuda documentada” a partir de 1930.

El capítulo cuatro, “De Quincey-Borges bajo el paradigma de la identidad”, es un capítulo intermedio, de corte metacrítico y metodológico. Colocado en esta parte, busca preparar el terreno para los capítulos siguientes, estudiando formas ya utilizadas para enfrentar la atomización impuesta por la configuración del objeto como texto explícito. Pasa revista, para ello, a los aportes que hicieron Christ, Rodríguez Monegal y Cynthia Stephens en diversos planos, buscando establecer un diálogo productivo con sus discursos y metodologías. A pesar de la distancia que nos aleja de sus métodos y concepciones de la crítica, consideramos que esos críticos descubrieron elementos valiosos en un campo desierto. Un principio que ha regido nuestro trabajo es el de no impugnar lecturas críticas por encontrar diferencias teóricas o de método con ellas, con el presupuesto de que son enfoques superados. Hemos procurado valorar las lecturas por aquello que muestran, y poner en evidencia sus puntos ciegos, inevitables en cualquier análisis. En este sentido, mostramos que, en distinto grado y modo, todos estos aportes están atravesados por una macrohipótesis de comparación, que llamamos “hipótesis de identidad”, y que se orienta, como no es infrecuente en estudios del tipo “A-B” a probar alguna variante de la ecuación “A = B”, en este caso, “De Quincey = Borges”. La principal consecuencia de esta perspectiva es la eliminación de las especificaciones históricas, la totalización del significado de las obras y la correlativa reducción del sentido del texto de De Quincey a fuente de Borges. El diálogo crítico y metacrítico con estos aportes, nos permitió identificar hallazgos de investigación, revisar los supuestos implicados, desarrollar observaciones suplementarias sobre el *corpus* que analizan y obtener saberes metodológicos adicionales en relación con el objeto.

Los dos capítulos finales reingresan al objeto De Quincey-Borges a partir de la marca dejada por el epígrafe de 1930. Desde ese punto histórico-textual, emprenden la construcción de un nuevo espacio de diálogo. Las referencias explícitas son leídas o releídas en función de análisis comparativos mayores. La figura de una deuda “vasta” con De Quincey, que Borges utilizó para definir su relación con el texto de quinceano, y la idea de que lo relejó en su obra intensamente, en “estilo sudamericano”, son convertidas en hipótesis de trabajo para hacer avanzar la comparación. Ambos capítulos trabajan a partir de la idea de que *Writings* fue una de las principales obras que Borges rompió para crear la suya.

El capítulo cinco, “Saberes de la literatura: De Quincey y la prosa de Borges en el giro de 1930”, compone una escena de investigación condicionada por un horizonte histórico. Aceptando que en el llamado “giro de 1930” se producen diversas reorientaciones del proyecto escriturario borgeano, pasa revista, de forma más o menos cronológica, a un corpus de textos de Borges en diálogo con *Writings* de De Quincey. El eje del capítulo está dado por la publicación del libro *Discusión* (1932) y el paso de Borges por la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), pero incluye consideraciones de otros textos y relaciones, así como observaciones generales sobre el impacto que la retórica del ensayo

de De Quincey puede haber tenido en la prosa de Borges de esta época. El análisis del “texto explícito” y las “deudas documentadas” del CR se integran con la indagación de otras “fuentes” no declaradas, como “Modern Superstition”, “William Hamilton” y “Protestantism”, “The Caesars”, “Homer and the Homeridae”, etc. siguiendo pistas dejadas por Christ, pero no exploradas por él, u otras nuevas. El capítulo concluye Al final del capítulo, tratamos del ascenso de un paradigma nuevo en la prosa de Borges vinculado con *Confessions*, al que llamamos el paradigma del onirismo o la intoxicación y que será central en la construcción de una “literatura fantástica” durante la década siguiente.

El capítulo seis, “Poderes de la literatura: De Quincey y la ficción de Borges en la década de 1940”, sigue premisas similares a las del capítulo anterior. En vez del “giro de 1930”, el contexto general que se evoca es el de Borges “ante el fascismo”, durante la Segunda Guerra Mundial, partiendo del envío a esa época desde “A cierta sombra, 1940” (1969). El eje está dado por *Ficciones* (1944) y, en segundo lugar, por *El Aleph* (1949), dos libros en los que se detectan formas de inscripción de De Quincey que difieren de las anteriores, pero que, a la vez, se articulan con ellas. Se estudia, en ese sentido, cómo De Quincey continuó funcionando según la fórmula “De Quincey-Writings”, y cómo, a la vez, emergieron, sin atribución explícita, temas, tópicos y estructuras del corpus del opio, la literatura intoxicada y pesadillesca de De Quincey, imprimiendo torsiones imprevistas a las prácticas de la erudición. Este paradigma discursivo, que trabaja con la alteración de las epistemologías racionales, con los trastornos de la percepción del tiempo, el espacio y la identidad subjetiva, con la deformación y reelaboración de la memoria, se pone en relación con otros tópicos de *Writings* en lo que A. M. Barrenechea (2000) llamó el “nítido orbe de sombras” (20) de la literatura borgeana. De este modo, se estudia como el autor de *Confessions*, marginado en el texto de Borges de 1930 y dissociado del nombre De Quincey, reingresó en la década de 1940 a través de los experimentos con la literatura fantástica.

En las “Conclusiones” hemos incluido un resumen cronológico de los resultados de este recorrido. En el volumen de Anexos figuran el “Corpus de Referencias 1919-1986” con indicación del texto correspondiente de *Writings* (I), los contenidos de los catorce volúmenes de *Writings* (II), las tablas que acompañan la exposición (III), una serie de ilustraciones (IV) y un comentario sobre la selección de textos de la antología *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, en contraposición con dos previos proyectos de antología de Borges y Bioy Casares que no vieron la luz.

Un comentario final sobre las ediciones y el modo de citar. En el caso de De Quincey nos hemos valido, centralmente, de dos ediciones, la edición de Masson, *The Collected Writings of Thomas De Quincey* (14 vols.), abreviada “W”, y la nueva edición colectiva coordinada por Grevel Lindop, *The Works of Thomas De Quincey* (21 vols.), abreviada “Wk”. En el capítulo 1 hemos citado, casi en todos los casos, a partir de esta última edición, que presenta los textos en el mejor estado posible, y articulados con un aparato crítico filológico admirable. En los capítulos comparativos, nos hemos manejado con la edición de Masson, por haber sido la que usó Borges, aunque en varias ocasiones también referimos la primera edición. En cuanto a Borges, hemos citado siempre por las obras editadas en libro, aunque cuando una referencia a De Quincey estaba involucrada, corroboramos su presencia en el original. En cuanto a las traducciones, hemos procurado incorporar el texto de De Quincey traducido a nuestra lengua en el cuerpo del texto, colocando en nota al pie la lectura original. La crítica en lengua extranjera es citada siempre traducida, sin reproducir el original. Estas dos decisiones se ligan con la voluntad de facilitar la lectura a los hablantes nativos del idioma en que se escribió la tesis.

SECCIÓN I: DE QUINCEY

CAPÍTULO 1. LA LITERATURA DE THOMAS DE QUINCEY

¿De Quincey?

Inclasificable, desfasado, excéntrico

La cuestión del lugar de De Quincey en la historia de la literatura ha causado, desde hace tiempo, perplejidad en los lectores.

J. McDonagh (2005, 63)

El lugar de De Quincey en la historia literaria ha causado perplejidad en los lectores. La tendencia a definir el nombre como un acontecimiento fuera de lugar, resistente a la clasificación, ha sido casi tan común como el intento de encuadrarlo en una categoría de período o de ligarlo a un tipo particular de escritor. De Quincey ha sido llamado visionario, romántico menor, prosista poético, escritor posromántico, erudito barroco, autor moderno, periodista, crítico victoriano, divulgador, estilista, esteticista, imperialista, decadente *avant-la-lettre*, degenerado superior, autobiógrafo. Pero también ha sido visto como un escritor proteico que desbordó, o llenó mal, esas variadas figuras.

Cuando A. Clej (1995) escribió en *A Genealogy of the Modern Self* que “nada es más difícil que situar la obra de De Quincey en un movimiento literario o una categoría estética bien definida” (6), estaba aludiendo a este tópico de la bibliografía, obviamente, para intervenir en él con su propio libro, en el que redefinía a De Quincey como el primer escritor que “experimentó y elaboró los síntomas de la modernidad” (8). J. North escribió una tesis doctoral sobre el decadentismo de quinceano¹⁴ y un libro sobre las etapas de la recepción crítica de De Quincey. Concluyó este último señalando que el escritor había sido sometido a “una serie de intentos de ser incorporado a las tradicionales clasificaciones de período” pero que “había resistido” a todos ellos (North 1997, 144). G. Lindop, biógrafo de De Quincey, uno de sus mayores críticos y promotores académicos, el responsable general de la nueva obra completa en 21 volúmenes, en la introducción a esta obra se hizo la pregunta de rigor, “¿qué clase de escritor era De Quincey?” (Wk: 1, xxi). Y respondió, apelando a una representación del propio autor: “Concedámosle el título de filósofo, conscientes de que su obra resiste esta etiqueta, así como continuará resistiendo cualquier otra, y que esta resistencia es una marca de su persistente vitalidad” (Wk: 1, xxi).

Este hábito de clasificar al escritor como inclasificable está vinculado, en el aspecto histórico, con el singular lugar generacional que le tocó ocupar, habiendo adoptado en su escritura elementos de una estética marcadamente “romántica”, afin con los “Lake Poets”. Si se ponen sus fechas de nacimiento (1785) y muerte (1859) en una cronología del romanticismo inglés canónico, se produce la impresión de una colocación intermedia o desfasada respecto de sus contemporáneos más renombrados, todos ellos, además, poetas. Es próxima pero posterior a la de William Wordsworth (1770-1850), Samuel Coleridge (1772-1834) y Robert Southey (1774-1843), los autores de la llamada “primera generación” de poetas románticos ingleses, los “Lake Poets” cuyos proyectos juveniles

¹⁴ Julian North, *Thomas De Quincey and the Early History of Aestheticism and Decadence*. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Oxford. Hilary Term, 1990. La tesis sólo puede consultarse en la Bodleian Library, Oxford.

cobraron forma en diálogo con la agenda histórico-política de la década posrevolucionaria (1789-1799). Es una colocación próxima pero anterior a la de los poetas de la “segunda” generación, George Gordon Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821), quienes continuaron ensayando, en el marco de la generación anterior, formas nuevas de poesía, pero en articulación con posiciones liberales y ateísticas del período posnapoleónico.

En relación con estos últimos, llamativamente, a pesar de ser todos ellos más jóvenes que De Quincey, publicaron sus obras antes que él. Los tres murieron cuando De Quincey comenzaba su carrera, tras muchos años dedicados a la lectura y la conversación como un “pensador y erudito excéntrico” (W: 14, 391). *Confessions of an English Opium-Eater; being an Extract from the Life of a Scholar* (de aquí en más *Confessions*), la obra inaugural y más conocida de su carrera, apareció en formato periódico en 1821 y en libro en 1822, es decir, en los años en que murieron Keats y Shelley, respectivamente. Byron, en ese momento, estaba publicando los cantos finales de *Don Juan*¹⁵ y moriría en Grecia dos años después. El texto más pronunciadamente romántico de De Quincey, *The English Mail-Coach* (1849), pertenece al victorianismo clásico: es medio siglo posterior a “Lines Written Some Miles Above Tintern Abbey” (1798) de Wordsworth y los primeros libros proféticos de Blake, y apenas dos años posterior a *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë, y uno al “Manifiesto del Partido Comunista” (1848) de Karl Marx y Friedrich Engels.

En *La era victoriana en literatura*, G. K. Chesterton ofreció su propia visión del caso, en una construcción que resultaría influyente. Trazó el lugar de quinceano como un no-lugar histórico, pero bien definido, ubicando a De Quincey en un grupo de escritores que llamó “excéntricos”, entre los poetas románticos y los novelistas victorianos. Estaban en él Charles Lamb (1775-1834), Walter Savage Landor (1775-1864), William Hazlitt (1778-1830), Leigh Hunt (1784-1859), Thomas Love Peacock (1785-1866) y el amigo de De Quincey, John Wilson (1785-1856).¹⁶ Chesterton veía a estos autores, en su mayoría prosistas —las excepciones son Landor y Hunt—, reunidos “en torno a Coleridge y sus sueños marchitos” o corriendo “tras las huellas de Keats, Shelley y Godwin” (Chesterton 2012a, 25).¹⁷ Pero luego de colocar a De Quincey entre ellos, lo separó del grupo, porque era “difícil relacionar a De Quincey con todo ello, o de hecho, relacionarlo con cualquier cosa” (Chesterton 2012, 25). Y en seguida lo llamó el “primero y más apasionado de los decadentes” y lo candidateó, también, como precursor de los esteticistas:

De Quincey hubiera sido un hombre más feliz, y casi seguro un hombre mejor, si hubiera tenido la costumbre de beber ponche con Wilson, en lugar de buscar calma y claridad (como él mismo lo describe) en el opio y en la sola compañía de un libro de metafísica alemana. Pero de ser así, difícilmente nos habría revelado esa prosa plagada de visiones y paisajes maravillosos que nos permiten definirlo como el primero y más apasionado de los decadentes: esas oraciones que se extienden como corredores de pesadilla, o que se elevan más y más alto como pagodas orientales imposibles. De Quincey fue un tipo

¹⁵ En el mismo número de *London Magazine* en que se publicó *Confessions* (sep. 1821) se anunciaba entre las obras “recientemente publicadas” (Vol. 4, 342), “Don Juan, Cantos 3, 4, 5, 8vo. 9 s. 6d. foolscap, 7s” (*London Magazine*, vol. 4, 342).

¹⁶ En efecto, si tomamos las fechas de nacimiento de estos escritores, el arco vital de De Quincey coincide, sobre todo, con los de Leigh Hunt, Wilson y Peacock, otros escritores que suelen ser interpretados como figuras transicionales. También cabe sumar, aunque nace diez años después de De Quincey, a Thomas Carlyle (1795-1881), cuyo *Sartor Resartus* (1833) es la obra literaria emblemática del período ubicado entre la época romántica y el victorianismo.

¹⁷ Cf. Wk: 1, xix.

mórbido y con una moral por lejos inferior a la de Burns, porque cuando Burns comete un exceso no lo defiende. Pero De Quincey ha desplegado sobre nuestra literatura una sombra gigante, y ciertamente fue un genio, al igual que Poe. Además tenía sentido del humor, cosa que Poe no tuvo. Y si alguien hostigado por las punzadas de Wilde o Whistler quisiera condenarlos de plagio por aquellos epigramas del “arte por el arte,” encontraría que la mayoría de ellos ya están presentes y mejor escritos en *El Asesinato como una de las bellas artes* (Chesterton 2012, 26).

La paradoja chestertoniana es la forma extrema de una percepción común. Más de setenta años después, la vemos reaparecer en el volumen de ensayos reunidos para celebrar el Bicentenario del nacimiento de De Quincey.¹⁸ El editor del libro, R. Snyder, repitió la definición de Chesterton, de forma más moderada y académica, pero coincidente. Relativizó las identidades de “romántico” y “victoriano” —ambas categorías que debían aplicarse en su carácter “equívoco” y “ambiguo”— para concluir que De Quincey había sido una “anomalía”:

De Quincey surge como una figura transicional clave que no puede ser comprendida mediante estereotipos reduccionistas como el del periodista perseguido o el drogadicto autocomplaciente. Si Robert Martin Adams está en lo cierto al clasificarlo entre los “románticos equívocos”, también es cierto que De Quincey es un victoriano ambiguo que, a la vez que anticipa prolépticamente temas asociados con escritores posteriores, al mismo tiempo encapsula y reactiva el legado de sus inmediatos antecesores. Para decirlo simplemente, es una anomalía (Snyder 1985, xxii–xxiii).

En Inglaterra no hay un nombre para designar el tiempo de la generación de De Quincey. Pero ha sido históricamente configurado como un período de “transición” entre la revolución que fracasa y el capital que se impone. Se lo ha visto como el momento que anuncia el triunfo burgués de la “época victoriana” en el mundo moderno y el predominio de la nación inglesa como potencia mundial.¹⁹ Como escribió Cronin en *Romantic Victorians*, no ha sido inusual imaginar ese período intermedio (1820-1840) con metáforas sintácticas de la transición, como una especie de “guión” o conector entre dos mundos.²⁰ Es más, para M. Wheeler (2005), De Quincey puede servir, por estar en esa tierra media,

¹⁸ Robert Snyder, ed. *Thomas De Quincey: bicentenary studies*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1985.

¹⁹ Al tratar el problema de la periodización del siglo diecinueve, J. Osterhammel señaló que lo más característico queda comprendido entre 1830 y 1880, un período que incluye 30 de los 40 años de escritura de De Quincey, y consideró que la frase “era victoriana” no es inadecuada para designar ese período: “¿Por qué «era victoriana»? El nombre refleja el inaudito predominio económico y militar (y en parte, cultural) que Gran Bretaña ejerció durante esas décadas (y no había ejercido antes ni volvió a ejercer después) en el mundo. Además, es una categoría temporal relativamente establecida, que por lo general no coincide estrictamente con los años de reinado de Victoria. En su famoso retrato de la época, *Victorian England*, de 1936, G. M. Young se refirió solo a los años que iban de 1832 al punto en el que cayó «la profunda sombra de la década de 1880». Muchos otros han seguido esta senda y han considerado el lapso de mediados de aquellos años ochenta a la primera guerra mundial como un período *sui generis*, en el que la época «neovictoriana» se transformó en otra cosa” (Osterhammel 2015, 118).

²⁰ Cronin (2000) se refiere a los primeros años de escritura de De Quincey, aunque no trabaja a este autor. “Los años en que me concentro [1824-1840] no son, en verdad, un período descuidado de la literatura inglesa. Se trata más bien de que no constituyen un período en absoluto, sino más bien algo en la línea de la laguna, el guión o algún tipo de signo de puntuación” (2).

como un removedor de las fronteras de período, un “caso testigo para los que están interesados en las continuidades entre las culturas ‘romántica’ y ‘victoriana’” (100).²¹

En Chesterton, como en otros después, la asignación de este escurridizo lugar intermedio suele presentarse acompañada de una interpretación crítica del período histórico en cuestión: el grupo de los “excéntricos” había marcado el “ocaso de los grandes poetas revolucionarios” (Chesterton 2012, 27), tanto de primera como de segunda generación. Esta misma perspectiva reaparece, con distintos matices y juicios de valor, en M. Praz (1956, 1967),²² M. Butler (1982)²³ y A. Clej (1995).²⁴ Más allá de las notables diferencias entre ellos, todos coinciden en aceptar la idea de que De Quincey encarnó generacionalmente el fin de un período épico y revolucionario del romanticismo. Un “ocaso” que se habría consumado con la correlativa transformación del romanticismo en mercancía de la cultura burguesa. Esta forma de concebir la época y el romanticismo posromántico se aproxima al concepto alemán de “Biedermeier”, como ha subrayado sobre todo Praz en *La crisis dell'eroe nel romanzo vittoriano*, con su visión del artista que se acomoda a las reglas del mundo burgués, a costa de moderar aspectos inconformistas.

Así como su identidad generacional lo deja en un lugar desviado respecto de los autores románticos canónicos, el total privilegio que otorgó De Quincey a la prosa lo relegó aún más al puesto de representante de lo que él mismo llamó “la clave menor de literatura”.²⁵ Con una conciencia temprana de que su identidad intelectual no se definiría en el campo de la poesía, y de que esto implicaba no cumplir con una expectativa de la

²¹ Joseph Glenn, a la saga de las reflexiones de Neil Howe y William Strauss, en un gesto extremo de organización de la historia intelectual por generaciones, acuñó la categoría “idealistas irónicos” para designar a un conjunto de personas nacidas entre 1775 y 1785, y que representaron una posición a contrapelo de los “románticos originales” (primera generación) y los “románticos prometeicos” (segunda generación). Luis Felipe, el rey burgués, Jane Austen y E. T. A. Hoffmann, entre otros están al inicio de este grupo generacional; De Quincey lo cierra con Thomas Love Peacock en 1785. A pesar de la falta de sustento científico del método, la descripción del grupo y su nombre no desentonan, ciertamente, con la figura de quinceana. Cf. Glenn (2013).

²² Para Praz (1956), De Quincey es una “figura ambigua, característica de un período de transición” (76). En su exposición muestra la combinación de elementos de la época romántica y de la victoriana. Así, por ejemplo, la combinación del “gótico” (“una escuela moribunda”) con una posición moral victoriana. En *La literatura inglesa*, Praz (1967) divide entre el “período ético” del romanticismo y el período del “compromiso victoriano”, y coloca a De Quincey bajo la carátula de “Los excéntricos”.

²³ En *Romantics, rebels and reactionaries* (1982), Butler asignó un lugar a *Confessions*, junto a la ensayística de Hazlitt y Lamb, como mediación del romanticismo para la nueva condición social de Inglaterra en la década de 1820. Para la historiadora cultural, ese año, 1820, fue un punto de giro histórico, en tanto la politizada literatura de los años de la posguerra habría cedido a una literatura “ideológicamente apática o confusa” (173). La década es descrita por Butler como “transicional, una década de compromiso y síntesis” (174), que fomenta la publicidad de personalidades literarias aisladas e introvertidas, como la del “English Opium-Eater”.

²⁴ “La presión para producir y la preocupación obsesiva con formas de producción literaria, en paralelo con su adicción al opio, condujeron a De Quincey a construir una economía de simulacros para su identidad, un régimen de producción y reproducción literarias diseñado para evocar la imagen familiar de un sujeto romántico con el propósito de satisfacer los gustos de una audiencia burguesa. En el caso de De Quincey la conversión en mercancía de la fórmula de la subjetividad romántica (wordsworthiana), con acento en el poeta como héroe y sus vicisitudes emocionales no se conciben como parodia, aun cuando el humorismo de De Quincey pueda colorear sus más conmocionantes imágenes del pathos. Sus imitaciones románticas se proponen, al menos inicialmente, crear una ilusión de originalidad en beneficio de una burguesía cada vez más incómoda con sus orígenes y su estatus existencial. En muchos sentidos, De Quincey resulta ser un típico producto de su tiempo, si bien exagerado.” (A. Clej 1995, 8).

²⁵ “... the minor key of literature” (Wk; 16, 340; W: 11, 61).

época,²⁶ De Quincey hizo su apuesta por la prosa, considerando que “cada forma de composición es un gran arte; bien ejecutada, cada una es el arte más elevado y difícil” (“Filosofía de Herodoto”, *Kant*: 124). Sin embargo, además de realzar la importancia de la poesía en su discurso crítico y utilizarla como un archivo de citas en sus ensayos, exploró también una forma de prosa concebida como “poesía” a la que llamó, en el “General Preface” a su obra recolectada, “prosa apasionada” (“impassioned prose”).²⁷ Esta circunstancia reforzó la idea de su papel de reversionista del romanticismo, en tanto esa prosa podía ser vista como una versión más accesible de la poesía romántica en verso.

Como señaló Van Thiegem (1951), “la poesía [refiriéndose a la composición en verso] ocupa en la obra literaria del romanticismo europeo un lugar tan importante que, en la opinión corriente, un romántico es, ante todo, un poeta” (304). Si bien la identificación plena de la época romántica con la poesía fue, en parte, construcción posterior de la época victoriana, también es cierto que “la poesía tuvo en la época romántica una importancia que nunca había tenido ni volvería a tener después, ni en Inglaterra ni en Europa” (Curran 1993, 218). Como sea esto exactamente, lo cierto es que el pensamiento de que la poesía, identificada con la composición en verso, dominó la época romántica, de que la literatura, considerada como una de las “bellas artes”, era ante todo poesía, y de que los escritores geniales eran, esencialmente, poetas, ha llevado a poner en segundo plano eso que A. Wheeler Cafarelli llamó “la experimentación romántica en prosa como parte de la compleja matriz de redefinición genérica que caracterizó al temprano siglo diecinueve” (Cafarelli 1990, 1).²⁸ En el caso de De Quincey, que toda su obra estuviera hecha de artículos publicados en revistas, incluso aquellos textos que se leen como poesía, contribuyó a acentuar el lugar periférico y desenfocado que le asignó la historia literaria.

La excentricidad histórica del autor traducía una excentricidad de otro tipo, configurada antes que ella. Desde *Confessions*, sobre todo, se fue tejiendo, a propósito de sus hábitos y características personales, una red de anécdotas que formaron un mito chico del autor: la imagen de un ser marcadamente inusual. Sin dudas, la exhibición pública del consumo de opio fue la madre de todas las excentricidades, antes incluso de la publicación de *Confessions*. Pero muchos otros factores terminaron por perfilarlo como una figura sin término de comparación.

²⁶ En un “Diary” que llevó en 1803, cuando elaboraba sus primeros proyectos de composición literaria, escribió: “siempre he pensado, por supuesto, que los cimientos de mi fama deberían estar hechos de poemas; pero (en este momento) no recuerdo haber elegido ningún otro tema para mis tentativas poéticas salvo los que ya mencioné” (Wk 1: 37-38). Treinta años después, en 1834, escribiendo la primera serie de “Sketches of Life and Manners; from the Autobiography of an English Opium-Eater”, recordó esas representaciones juveniles sobre su destino intelectual y reconoció que “... aunque estaba orgulloso como el diablo de aquellos dones intelectuales que creía poseer o sabía que tenía, incluso en esos días hice una evaluación tan justa de mis pretensiones que nunca imaginé que mi vocación particular residiera en la poesía” (“... though proud as a fiend of those intellectual gifts which I believed or which I knew myself to possess, I made even in those days so far an estimation of my pretensions as not to imagine my particular vocation to lie in poetry” [Wk: 10, 38]).
²⁷ W: 1, 14.

²⁸ La reproducción de esta valoración jerárquica de los géneros se reconoce en muchos lugares de la crítica sobre romanticismo. Vale como ejemplo un comentario de H. Bloom sobre *Frankenstein*. El autor de *The Visionary Company* escribió que “lo que vuelve a *Frankenstein* un libro importante, aunque no sea más que una potente novela fallada, con frecuentes torpezas en su narración y sus caracterizaciones” es que “proporciona una introducción única al mundo arquetípico de los románticos” sin la exigencia de lectura que suponen los poemas de Byron, Blake o Percy Shelley.

No fue el menor de ellos, aunque pueda parecer extraño, el aspecto físico. Su estatura (De Quincey nunca superó el metro y medio) producía un efecto de desconcierto, especialmente en quienes habían construido su imagen a partir de su retórica pomposa y erudita y, más aún, en aquellos que lo representaban según la imagen romántica del “English Opium-Eater”.²⁹ Adolfo Bioy Casares fue sensible a este rasgo antirromántico del aspecto físico de De Quincey cuando lo evocó caricaturescamente en “El perjurio de la nieve”. Allí, en comparación con el personaje de Villafañe, recordó la imagen del “enano sombrerudo” o “petiso sombrerudo”,³⁰ y lo alineó con la voz “aguda”, “espantosa”, del poeta Carlos Oribe, eco de la voz antilírica de P. B. Shelley.³¹ La baja estatura ha llegado a ser vinculada con su condición de autor “menor”.³²

En 1881, en su biografía de De Quincey, David Masson —quien sería el autor de la edición que Borges citaría en sus escritos— aclaró que había llegado a conocerlo personalmente, cuando era una celebridad en la ciudad de Edimburgo, a mediados de la década de 1840. “Los rumores sobre De Quincey —escribió— invariablemente producían el efecto de que su excentricidad, su diferencia de otros mortales, excedía todo límite de verosimilitud o credulidad” (BQDV: 104). Masson consignó un inventario de las rarezas que se adjudicaban al personaje en ese momento: no se sabía nunca donde residía, porque se mudaba permanentemente para huir de implacables acreedores, y dejaba casas atestadas de libros y manuscritos en la fuga; esto se conectaba con su proverbial incompetencia en asuntos de dinero, que solían colocarlo en difíciles dilemas; para que fuera a una reunión, había que ir a buscarlo personalmente, porque de lo contrario se olvidaba de asistir; lo más probable era que, en la ocasión, apareciera vestido con cualquier cosa, lo que lo hacía ver ridículo; su conversación era incomparable, por lo que todos querían compartir una cena

²⁹ La baja estatura, que siempre mortificó a De Quincey, es un tópico de los informes biográficos. Jordan recoge algunos de los testimonios en este pasaje de su *De Quincey to Wordsworth*: “De Quincey era bastante pequeño. Dorothy Wordsworth lo describió como ‘muy diminuto en persona, lo que, ante extraños, lo hace parecer insignificante.’ Para Carlyle era una ‘criatura bella y pequeña’, de la cual Jane Welsh dijo ‘¿Qué no daría una por tenerlo en una caja y sacarlo a conversar!’ Southey lo llamaba ‘Pequeño Sr. De Quincey,’ y escribió: ‘Desearía que no fuera tan chiquito’” (Jordan 1963, 23).

³⁰ “Cuando publiqué una recopilación de sus artículos, alguien quiso ver similitudes entre el estilo de Villafañe y el de Tomás de Quincey. Con más respeto por la verdad que por los hombres, un comentarista anónimo, en *Azul*, escribió: ‘Admito que el chambergo de Villafañe es grande; no admito que ese desenfrenado atributo, ni tampoco el apodo *enano sombrerudo* o, más exacta pero cacofónicamente *petiso sombrerudo*, basten para denunciar una identidad, siquiera literaria, con De Quincey; pero convengo en que nuestro autor (medidas las personas) es un peligroso rival para el mismo *Jean-Paul* (Richter)’” (Bioy Casares 1944, 11). La imagen del sombrero puede proceder de la anécdota que narra Masson en BQDV: 108.

³¹ “Pero oí claramente un nombre —Carlos Oribe—, y con una sonrisa que todavía no estaba enterada de mi asombro, de mi incredulidad, extendí la mano a un jovencito de voz tan aguda y tan desagradable que parecía fingida. Tendría unos diecisiete años; era alto y encorvado; su cabeza era chica, pero una desordenada cabellera le confería un volumen extraordinario” (Bioy Casares 1944, 15). Este pasaje es una adaptación de la caracterización de Shelley en *Shelley at Oxford*, una memoria del amigo de Shelley, Thomas Hogg: “He was tall, but he stooped so much, that he seemed of a low stature. [...] His features, his whole face, and particularly his head, were, in fact, unusually small; yet the last appeared of a remarkable bulk, for his hair was long and bushy” (Hogg [1832] 1904, 10). “I am very sensible of imperfections, and especially of painful sounds, and the voice of the stranger was excruciating. It was intolerably shrill, harsh and discordant ; of the most cruel intension. It was perpetual, and without any remission ; it excoriated the ears” (12).

³² Cf. Russett (1997, 124).

con él; etc.³³ Masson recordó que en la reunión en que lo conoció, cuando se mencionó el cumpleaños de alguien, De Quincey evocó una batalla que había ocurrido el mismo día, y que los otros invitados, entretenidos por la potencia de su memoria, empezaron a consultarle por sus propios cumpleaños, que De Quincey fue ligando, sin esfuerzo, a otros acontecimientos históricos (BQDV: 108).³⁴

Masson advirtió que las múltiples dimensiones que llevaban a ver al autor como “excéntrico”, así como la heterogeneidad temática de una obra en prosa producida enteramente para periódicos en la época de la poesía, a la que se le reconocía un elevado valor estético y calidad erudita, pero que no incluía aportes relevantes a los géneros de ficción, era tanto el problema crítico a resolver como el capital a explotar. No casualmente, lo primero que hizo, al cabo de su relato biográfico, fue reflexionar sobre el lugar que ocupaba De Quincey en el canon nacional inglés. Hábilmente, lo comparó con Shakespeare. Si éste, quien era, junto con Milton y Chaucer, la cúspide de la tradición nacional, podía ser descrito como el autor de 37 obras de teatro, “del mismo modo puede decirse que De Quincey tomó su lugar en nuestra Literatura como el autor de 150 artículos de revista” (BQDM: 135) (en el epílogo a *Writings*, elevaría esa cifra a 215; actualmente, en la nueva edición, el número de artículos rebasa los 300).³⁵

El trabajo posterior de Masson como editor replicaría de algún modo el conocimiento “personal”, haciéndolo extensivo a la lectura crítica, en tanto consistió menos en explicar a De Quincey que en darle una forma inteligible, configurarlo y caracterizarlo en su misma excentricidad, articulándolo con una singular figura de productor y trasladándolo a un sistema editorial a medida. El monumental dispositivo que montó con *The Collected Writings of Thomas De Quincey* fue su modo de legitimar profesionalmente —Masson fue uno de los renovadores de la institución universitaria en la segunda mitad del siglo diecinueve— el nombre “De Quincey”, ganándolo para la literatura nacional británica. Su obra fue un paso decisivo para convertir a “De Quincey” en un *locus* inglés, la curiosa y extravagante enciclopedia que también era un modelo único de estilo en prosa (véase infra “Masson, autor de De Quincey” y “De *Selections* a *Writings*”).

Un escritor paradigmático

Por más extraño que De Quincey fuera, deberíamos resistir la tentación de explicarlo como un caso especial, un individuo extraordinario. [...] En muchos sentidos fue un victoriano representativo.

J. McDonagh (1994, 11)

³³ Estos son algunos de los elementos que cita Masson para definir la “forma de su excentricidad” (BQDM: 104-107), pero se pueden consultar los numerosos testimonios de Hogg (1895), y, desde luego, las biografías de Eaton, Sackville-West, Lindop y Morrison.

³⁴ El anecdotario de escritor, elaborado con diferentes testimonios, fue un género corriente en el siglo diecinueve, pero en el caso de De Quincey es casi un género dentro del género. Los testimonios que lo representan como una especie de *freak* cultural son muy numerosos. Todas las biografías de De Quincey ocupan muchas páginas en reponer sus “excentricidades”.

³⁵ Cf. W: 14, 392.

Durante los últimos cincuenta años aproximadamente, algunos de los motivos que, en primera instancia, dificultaron clasificar a De Quincey, se transformaron en elementos cada vez más atractivos para los investigadores contemporáneos. A medida que nuevos enfoques de la literatura y la cultura, sobre todo los pertenecientes al campo postestructuralista, se volvieron hegemónicos y se aplicaron a los estudios románticos y a la lectura de De Quincey, la figura romántico-victoriana, desfasada y excéntrica, del prosista opiófago, adquirió renovado interés académico. La tendencia alcanzó su punto más alto, previsiblemente, en la década de 1990. La profecía que emitió por entonces, en plena efervescencia de quinceana, uno de sus críticos, puede considerarse finalmente realizada:

... la década de 1990 en algún momento podrá ser vista como la década en la cual la crítica cultural e histórica del siglo diecinueve, recientemente madura, finalmente comenzó a explotar todo el potencial hermenéutico de los voluminosos y eclécticos escritos de Thomas De Quincey (C. Rzepka 1996, 114).

El resultado más importante en esta revisión de De Quincey fue el de resituarlo en la encrucijada entre la vida histórica del romanticismo y las transformaciones del mercado literario, una encrucijada que, en esos nuevos enfoques, se consideraba relevante para la revisión general del propio romanticismo. Este movimiento de la crítica llevó a perfilar a De Quincey como un caso paradigmático del siglo diecinueve, en lugar de verlo como una excepción desvinculada de toda categoría colectiva o como una mera excentricidad.

Es revelador, en ese sentido, el mencionado libro del Bicentenario,³⁶ en tanto muestra el campo académico en el proceso mismo de su reconfiguración a mediados de la década de 1980. En la citada introducción de Snyder, luego del pasaje en que De Quincey es definido como “anomalía”, se pone en valor esta característica que referimos:

[De Quincey] también es alguien cuyo corpus literario comprende un mosaico elaborado y extrañamente proteico, que constantemente pone a prueba nuestras concepciones estáticas del hombre, el período y los límites genéricos. Y es allí donde reside su importancia única (Snyder 1985b, xxiii).

Thomas De Quincey. Bicentenary Studies (1985) reunió posturas en conflicto sobre la identidad proteica del autor y la caracterización de la obra, que reflejaban viejas y nuevas líneas de trabajo. Algunas, más tradicionales, veían a De Quincey en continuidad con la tradición romántica, otras investigaban las complejidades de esa continuidad, otras introducían nuevos discursos críticos en la lectura, como la deconstrucción, y otras, finalmente, buscaban religar su producción romántica, de alguna forma, al contexto periodístico.³⁷

³⁶ Robert Snyder, ed. *Thomas De Quincey: bicentenary studies*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1985.

³⁷ En el mismo libro estaban V. A. Luca, que retomaba la línea de trabajo de su *Thomas De Quincey: The Prose of Vision*, para analizar los símbolos apocalípticos en “The English Mail-Coach” en diálogo con los usos románticos de los libros proféticos, en la línea de Blake y Shelley, y Robert Maniquis, el autor de la monografía sobre De Quincey y el imperialismo, que había criticado la estrechez de la perspectiva romántica de Luca, y que ahora exploraba la dialéctica de violencia, texto y conciencia en figuras como el “Dark Interpreter” y el palimpsesto. Estaban Beer, que leía a De Quincey en continuidad con el “Wordsworth-De Quincey Ethos”, a partir de la figura del “Sublime oscuro”, y John Whale, que proponía leer el proyecto autobiográfico en el contexto de la prensa periódica, o Jan B. Gordon que proponía el paradigma del “parasitismo” y la “suplementariedad” para interpretar todo el discurso de quinceano.

No por casualidad, el volumen venía encabezado por un artículo programáticamente revisionista, “Thomas De Quincey and the Fall of Literature”, de E. M. Thron. Es un artículo curioso, que suele ser muy citado, debido a las proposiciones programáticas que planteó en ese momento clave, aunque no las desarrollara extensamente ni se prolongaran después en un libro u otros artículos. Retomando un texto previo de 1981, Thron llamó a reorientar los estudios sobre De Quincey devolviéndolo al lugar histórico en que había desarrollado toda su producción, lo que incluía la prosa visionaria del *corpus* del opio. Definía ese lugar con la curiosa figura del “limbo”. Según Thron, De Quincey había habitado “el limbo entre la literatura como un bien de producción masiva y la Literatura como producto del genio imaginativo” (6). En ese espacio histórico-cultural, había escrito textos que exhibían, en todas sus etapas, el patrón de escape de la realidad social inherente a una ideología romántica de la literatura: al moverse sus textos desde el mundo común, eso que De Quincey llamó la “marea y sucesión corriente de las acciones humanas”,³⁸ representada por el contexto social e informativo de los “magazines”, hacia el territorio de los sueños, el crimen o la “prosa apasionada”, la literatura se había ido delimitando como una interrupción de la vida o un “paréntesis” en su fluir. Este “patrón” de escape, que presentaba al público el territorio onírico como una suspensión de los conflictos mundanos, era visto por Thron como la inscripción discursiva de la lógica literaria moderna.

La propuesta revisionista de Thron se apoyaba en un artículo de A. Kernan (1973) que examinaba la “idea de Literatura” en términos histórico-institucionales. Kernan, en un relato que hoy nos resulta familiar, había presentado esa “idea”, siguiendo las sugerencias de O. Kristeller (1951, 1952), como una invención de la segunda mitad del siglo dieciocho, en respuesta a las transformaciones culturales de la industrialización. A su vez, apelando al Williams de *Culture and Society* (1958), Kernan había sostenido que, en la idea llamada “Literatura”, la modernidad había depositado los valores humanistas que el capitalismo y el mercado habían puesto bajo amenaza. En contra de la máquina, la literatura había recogido el rasgo de lo orgánico y se había autodefinido como la obra del genio autónomo; contra la mercantilización, se había representado como una actividad universal y desinteresada, etc. De modo que los rasgos positivos de la idea de Literatura, representados desde fines del siglo dieciocho como universales, podían concebirse como el reverso de una serie de otros rasgos concebidos históricamente como los males de la modernidad. Pero Kernan subrayaba que esa idea de literatura estaba llegando a su fin en el momento mismo en que escribía el artículo, y que el aislamiento autoimpuesto a la interpretación y las bizantinas sutilezas de la crítica estaban generando más irritación que consenso, mientras aumentaba la desconfianza respecto del supuesto acceso a la verdad a través de la imaginación.³⁹ Kernan sostenía que la oposición entre la Literatura y los modos ficcionales de la época contemporánea (los géneros populares, como el policial y la aventura, los nuevos medios, como la televisión), habían despotenciado a la primera.

Una década después, retomando el diagnóstico de Kernan, que compartía, y seguramente haciéndose eco de otros no mencionados en el artículo, Thron sostuvo que era útil releer a De Quincey para “entender la creación de nuestra propia ceguera” (9). La estructura de sus textos mostraba la invención de la ideología literaria así definida, mejor que cualquier otro texto romántico, porque dejaba ver como la Literatura se creaba a partir de la no-Literatura. Con estos fines de revisión, Thron llamó a rescatar, junto con el enfoque

³⁸ “ordinary tide and succession of human affairs” (W: 10, 393).

³⁹ Kernan (1973: 39).

de Kernan, un trabajo precedente que había propuesto devolver a De Quincey al campo del periodismo, el libro de Albert Goldman, *The Mint and the Mint. Sources for the Writings of Thomas De Quincey* (1965). Este gesto de Thron se volvería habitual en los estudios revisionistas posteriores, porque permitía atacar las bases de consagración del De Quincey romántico. Goldman había estudiado las fuentes del autor a la luz de una hipótesis insidiosa: que la “dependencia de De Quincey de materiales impresos” era “la clave de su carrera literaria” (154). Había analizado, para ello, 28 textos, indicando estrechas relaciones que guardaban con otros y contrastando los usos liberales de estos materiales con las afirmaciones de De Quincey sobre su propia autoridad y originalidad. Lo insidioso de esta hipótesis residía en que Goldman buscaba con ella restarle “originalidad” a De Quincey, redefiniendo su literatura como un prolongado “rifacimento”.⁴⁰ Para Thron, lo importante del estudio de Goldman es que permitía marcar una diferencia identitaria entre De Quincey y el modelo del genio autónomo que estaba en la base de la idea de Literatura, según Kernan. Goldman no había sacado conclusiones en ese sentido, e incluso cabe pensar lo contrario,⁴¹ pero, efectivamente, había postulado que no debía considerarse a De Quincey como autor original:

En lugar de considerar a De Quincey, alternativamente, como erudito, historiador, autoridad en economía o novelista, sería mejor tratarlo en general como un periodista literario muy hábil, el tipo de escritor que toma todos los encargos como vienen y los trata lo mejor que puede con los materiales disponibles. [...] Se podría ir más lejos y decir que la singularidad de la contribución de De Quincey al periodismo de su época consistió justamente en que explotó en forma consciente y deliberada la figura y las metas del erudito [“scholar”]. [...] a la galería de tipos periodísticos que ya incluían el crítico, el reportero, el humorista, el escritor de memorias, el comentarista político, De Quincey agregó un nuevo personaje, el erudito divulgador (“popularizing scholar”) (Goldman 1965, 160).

La crítica de los ochentas y noventas se mantuvo concentrada en el corpus del opio, pero incluyó también otras facetas en sus análisis, como la política y la economía.⁴²

⁴⁰ La reseña que hace J. North del texto de Goldman es muy atinada. No sólo porque muestra en qué medida su texto sostiene una perspectiva idealizada de la literatura como escritura creativa sino también porque percibe el ensañamiento contra la figura de De Quincey como una estrategia que Goldman va a practicar después: “... pulcramente explota el *frisson* de un informe sensacionalista mientras mantiene todo el tiempo que posee un decoroso y académico respeto por el autor. No resulta sorprendente saber que Goldman hizo una carrera escribiendo biografías difamatorias de figuras de culto como John Lennon y Elvis Presley” (North 1997, 129).

⁴¹ De hecho, como también subraya North (1997), la argumentación de Goldman se adapta perfectamente a lo que Kernan y Thron llaman “idea de Literatura”, que supone idealizar la escritura creativa. “Al retirarle el aura de originalidad a De Quincey, Goldman en un sentido asesta un golpe a toda la concepción de De Quincey como artista romántico; el ‘más erudito de los hombres de genio’ de Gilfillan queda reducido a un astuto periodista a sueldo. Sin embargo, esta era una implicancia que críticos posteriores encontraron en el libro, antes que una que hubiera expresado el propio Goldman. E. Michael Thron, por ejemplo, usa a Goldman para sostener su argumento de que deberíamos dejar de ver la obra de De Quincey como ‘Literatura como idealismo romántico’ y comenzar a verlo, en su propio contexto, como ‘bienes de producción masiva’, la obra de un ‘muy hábil periodista literario’. Goldman, por el contrario, todavía adhiere fuertemente a la idea de De Quincey como genio romántico, a pesar de todo. Así, se explaya sobre la medida en que De Quincey transformó su material imaginativamente e insiste en que, a pesar de que la evidencia de falta de originalidad daña las pretensiones de De Quincey como ‘scholar’, paradójicamente amplía su reputación como escritor imaginativo” (129).

⁴² Edmund Baxter (1990) ensayó una lectura de todo el “De Quinceyan text” (3), contra la crítica psicológica, la reducción del autor a “un drogadicto que escribió” (4) y la idea de que el texto

Fundamentalmente, revisó el corpus de textos autobiográficos, en especial *Confessions*, para indagar sus relaciones con el mercado literario y el periodismo, y esto en parte porque tenía como telón de fondo la propia revisión de lo que McGann (1983) había llamado, provocativamente y con gran éxito, “ideología romántica”.⁴³ Mostrar cómo lo aparentemente más desligado e inclasificable de De Quincey, la narración de la vida privada y la escritura de sueños, se relacionaba con las condiciones sociales de la época y las reglas del discurso público, fue el desafío más atrayente para un trabajo de revisión deseoso de conectar literatura y sociedad, y poner en evidencia la mala conciencia de los escritores románticos en ese escenario.

El texto que, en rigor, abrió el camino en esta dirección antecedió a las propuestas de Thron y las provocaciones de McGann. Ya en *Thomas De Quincey's Reluctant Autobiography* (1980), J. Whale había estudiado, desde una perspectiva moderada, la posibilidad de leer los textos autobiográficos y los textos visionarios del “opium-eater” como un experimento sostenido en circunstancias apremiantes para comunicar la vida interior en los magazines decimonónicos. Para Whale, era un experimento “renuente” (“reluctant”) de “traducción de la vida privada en declaración pública” (7). El libro de Whale puso el acento en demostrar que “el mundo de los magazines no era totalmente contrario a las demandas del autobiógrafo romántico” (1), y que el De Quincey visionario y confesional debía unirse al comunicador, si se quería entender la peculiar forma de su autobiografía. Para el crítico, adoptar esta perspectiva era una forma de razonar su colocación histórica como mediador entre el romanticismo y el mercado literario:

Reparar en este enlace particular con lo público permite explorar el postulado de Mario Praz de que “desde puntos de partida humildes y comunes, De Quincey escapa de pronto a un mundo mágico” y desarrollar su descripción de un comedor de opio burgués con una moral victoriana. El problema que enfrenta el autobiógrafo es encontrar una audiencia y ganar su simpatía a la vez que permanece fiel a sí mismo. Por este motivo, la autobiografía de De Quincey parcialmente refuta la afirmación de Georges Poulet de que “De Quincey y Baudelaire estaban inclinados a escapar de la estrecha senda del tiempo ordinario, y a tratar de crear para sí mismos y mantener todo el tiempo posible la ilusión de una eternidad artificial” (Whale 1980, 4).

Según Whale, De Quincey había construido un discurso exitosamente adaptado a la demanda del público de la época, de modo que era posible releer los trabajos autobiográficos más importantes analizando su “representación táctica de la experiencia”

dequiniceano era un texto fallado (“flawed”) (4). Leer el texto dequiniceano implicaba, en la perspectiva de Baxter, trabajar con “temas claves” (3) y “patrones formales” (3), que convierten los “diversos trabajos de De Quincey” en un “todo unificado” (3). Baxter reconoció a Goldman y Maniquis como sus principales referentes en la tarea, y también a Heinzelmann, por la atención dispensada a los vínculos entre los textos literarios y los textos económicos. La unificación conceptual del texto dequiniceano obedecía a que se lo consideraba como “obra autobiográfica” (3).

⁴³ *The Romantic Ideology. A Critical Investigation* (1983) fue un texto que marcó a la crítica anglosajona romántica durante buena parte de la década de 1980. McGann postuló que “la investigación y la crítica del romanticismo y sus obras están dominadas por la Ideología Romántica, por una asimilación acrítica de las propias autorepresentaciones del romanticismo” (1), e ideó un dispositivo para describir esta mala conciencia ideológica. Centralmente, McGann propuso releer los poemas del canon romántico, sin cuestionar el canon, atendiendo a las operaciones de “desplazamiento e idealización” de los problemas sociales que se puede leer en ellos. Y subrayó la necesidad de no reducir la literatura del período a la producción romántica. De hecho, subrayó que “La época romántica se llama así no porque todas sus obras fueran románticas, sino porque las ideologías del romanticismo ejercieron una influencia cada vez más dominante en ese período” (19).

(5). En su colaboración para el citado volumen del Bicentenario, “In a Stranger’s Ear’: De Quincey’s Polite Magazine Context” (1985), Whale retomó esa misma perspectiva.⁴⁴

Diez años después del volumen del Bicentenario, A. Clej (1995) abandonó la medida de Whale y llevó a fondo la propuesta revisionista, leyendo la obra de De Quincey como un sostenido despliegue de simulacros identitarios⁴⁵ en función de las demandas del mercado literario, cuyo sitio era la red de publicaciones periódicas en que De Quincey se había movido. Este “régimen de simulacros” se habría basado, inicialmente, en una reformulación de temas, imágenes y valores del “romanticismo” de Wordsworth y Coleridge, y en una refuncionalización de materiales teóricos de la tradición filosófica inglesa. El estudio de Clej reconstruyó el lugar histórico del autor como un espacio de operaciones de imitación y desvíos que se apoyaba en la lógica de los medios del siglo diecinueve, reconvirtiendo el tópico del desfase en un espacio productivo paradigmático.⁴⁶

Del mismo año fue el libro de Ch. Rzepka, *Sacramental Commodities. Gift, text, and the Sublime in De Quincey*. El texto, pese a la sugerencia del título, ofrecía una relectura densa de *Confessions* desde el punto de vista de la “economía de la literatura” –un área de estudios interdisciplinaria en construcción en esos años–, investigando los enlaces más bien teóricos entre el sublime romántico y la lógica del mercado. El autor lo definió como un “estudio de caso” respecto del fenómeno literario, estético y socioeconómico llamado “sublime”, y propuso considerar *Confessions* como una “mercancía literaria” (4) que denegaba su condición económica sustituyéndola por su representación como don o regalo (“gift”) desinteresado. La estética de lo sublime que define la segunda parte de *Confessions*, para Rzepka, completaba el cuadro de la denegación romántica, en tanto lo sublime o el “poder” era justamente el modo correspondiente al desconocimiento de la condición económica del texto.

Más radical aún, en ciertos aspectos, que los trabajos de Clej y Rzepka, fue el trabajo de M. Russett (1997), *De Quincey’s Romanticism*. Este audaz experimento académico tomó a De Quincey como “ejemplo” teórico para desarrollar una exposición, históricamente situada, sobre la categoría del autor “menor”. Este tipo de productor, en la perspectiva de Russett, era también una figura de receptor: el autor menor de Russett era el autor romántico que asumía, en su discurso, como rasgo identitario, una posición relativa, segunda y derivada, respecto de los relatos de grandeza, absolutos y autónomos, que daban forma al canon. Era el autor menor el que engendraba al mayor y lo canonizaba. Russett leyó a De Quincey en esa clave, situado entre la literatura de masas y el alto romanticismo y se propuso entender, como había dicho Thron, “la creación de nuestra propia ceguera” respecto de la formación del canon. Al igual que Clej y Rzepka, Russett consideró diversas obras de De Quincey que no eran *Confessions*, y en su lectura de esta obra, asimismo, apeló a un pareamiento con *Logic of Political Economy*.⁴⁷ La culminación de su ensayo era el corpus de biografías polémicas sobre los “Lake Poets”, que De Quincey escribió en la década

⁴⁴ “Claramente, hay una concepción ambivalente de lo público en la obra de De Quincey. La medida en que sus escritos inscriben su contexto de producción puede ser vista como una indicación de la dificultad implicada (el contexto en tanto reñido con sus objetivos románticos) o como una exploración y explotación de las estrategias y convenciones contenidos en él” (Whale 1985, 36).

⁴⁵ El término “simulacro” refiere a un “estadio intermedio que se corresponde a la transición entre simulación, aún atada al concepto de representación, y la estrategia de lo hiperreal, en el que la realidad se vuelve un efecto de simulación, sin pretensiones de referencialidad” (273, n.14).

⁴⁶ Retomamos el trabajo de Clej más adelante. Cf. infra, “Una tercera posición: retórica”.

⁴⁷ Los primeros en leer juntos los textos de economía política y la “literatura” de De Quincey, fueron Maniquis, Heinzelman y Baxter.

de 1830 bajo el título “Lake Reminiscences”. *De Quincey’s Romanticism* no fue tanto una discusión sobre el lugar de De Quincey en la historia literaria como un análisis del problema mismo del lugar que la Literatura había configurado como institución en la sociedad moderna, y para Russett el punto de emergencia de este problema era la “encrucijada histórica” en la que se situó De Quincey:

La participación de De Quincey en el culto del genio poético autosustentado, por una parte, y el contexto de la escritura periodística y la crítica protoprofesional, por la otra, sitúan a De Quincey en una encrucijada histórica cuyo síntoma, la minoridad, es inseparable de los relatos recibidos sobre la grandeza (Russett 1997, 2).

Hay otra tendencia prolífica de los últimos cincuenta años, que puso en valor y resignificó la “anomalía” de quinceana y que corrió pareja con la relectura del romanticismo a la luz del mercado literario. Nos referimos a la que religó la producción “visionaria” de De Quincey con la política nacionalista e imperialista de Inglaterra. Esta tendencia, cuyo propósito era resaltar el lenguaje de la ideología en literatura, fue iniciada por R. Maniquis con “Lonely Empires: personal and Public Visions” (1976), una revisión de la perspectiva totalizadora que había elaborado H. Miller en su influyente *The Disappearance of God* (1965). Mientras Miller, a la saga de los enfoques fenomenológicos de Poulet de la década de 1950, había conectado distintos fragmentos de la obra de quinceana para mostrar de qué modo su conciencia posromántica, corroída por la ausencia de Dios en el mundo moderno, había buscado formas de compensación ante la pérdida,⁴⁸ Maniquis politizó esa misma conciencia enlutada y conectó los textos del opio con los textos políticos, mostrando que un mismo discurso, ideológicamente motivado, en busca de un orden inexistente, atravesaba esos dos campos de producción.⁴⁹ Maniquis se oponía con esto, explícitamente, a la crítica que leía la prosa visionaria de De Quincey como parte del proyecto mitopoiético del alto romanticismo, sin atender a los enlaces entre ese proyecto cultural y la ideología. Así lo puso en evidencia en su reseña de *The Prose of Vision* (1980), de V. A. De Luca. Maniquis tomó ese libro como el más reciente ejemplo de una crítica que intentaba depurar la prosa de De Quincey de todo aquello que no fuera la “imaginación romántica”, la “literatura de poder”, y denunciaba un falseamiento que este tipo de operaciones implicaba, en cuanto partían de negar las propias características de lo que De Quincey había escrito. Maniquis sostenía que la crítica no debía regirse por construcciones como las que De Quincey había inventado:

Nuestra comprensión del poder político de todo discurso es, o debe ser, más sutil que el del propio De Quincey, cuyas nítidas categorías [se refiere a las de ‘literatura de poder’ y ‘literatura de saber’] son refutadas en su propia prosa, una prosa de digresiones y repeticiones crecientes, de ritmos ascendentes y descendentes en los que los sonidos domésticos se mezclan con la música de las esferas, suspiros por gatos y mascotas muertas con gritos angelicales, y el yo trascendental con el patriotismo británico (R. M. Maniquis 1984, 139).

En 1991, la línea de trabajo de Maniquis fue retomada y profundizada por *The Infection of Thomas De Quincey. A Psychopathology of Imperialism*, de J. Barrell, un estudio muy influyente y controversial que representaba también una fuerte apuesta por la

⁴⁸ Sobre esta línea de lectura fenomenológica, cf. North (1997: 70-77).

⁴⁹ North (1997) analiza la perspectiva de Maniquis en el capítulo “In the Wake of Pulet and Miller” (78-93).

escritura crítica. Barrell volvió a la conocida escena de “The Affliction of Childhood” en *Suspiria de Profundis*, que habían tomado ya H. Miller y R. Maniquis como ejes de sus planteos. Nos referimos a la escena en la que el De Quincey niño entra a la habitación donde yace el cadáver de su hermana Elizabeth y lo besa.⁵⁰ Barrell postula que en esa escena, cargada de transgresión y culpa, hay una clave de significación de todo el discurso de quinceano. Lo que estaba inscripto allí como “culpa” era el miedo a ser contaminado por el otro, una figura de alteridad que tomaba muchas formas en el texto de quinceano. La misma estructura de esa escena era reconocida, mediante análisis comparativos, en otros escritos de De Quincey, generando la impresión de que atravesaba “los más privados espacios de su propia niñez y el terreno más público del Imperio Británico en el Este” (vii). El análisis de Barrell, combinando interpretación freudiana con crítica orientalista, compuso o recompuso, de este modo, una serie de “involutas” que mostraban a De Quincey contando siempre la misma historia del miedo a ser contaminado por el otro. Para Barrell, esta estructura habría llevado a De Quincey a postular una alteridad radical en el lejano Oriente, para domesticar el peligro de la alteridad cercana, implicada en su propia estructura psíquica.⁵¹ Con este curioso dispositivo de análisis psicopatológico, Barrell desplegó una serie de relaciones entre escenas biográficas, la política exterior y las representaciones fantasmagóricas del “Opium-Eater”, que se revelaba más “English” que nunca. Pero, interesantemente, el libro de Barrell se resistió a situar la fuente de esta patología del imperio en un lugar preciso, ya que la encontraba a la vez en el discurso de quinceano de la vida interior y en la ideología imperialista que se reflejaba en sus textos políticos, sin que uno pudiera considerarse causa del otro.

Pueden verse vinculados con esta línea de investigación, aunque utilizan otros métodos y responden a otros fines, los estudios de N. Leask (1992) y B. Milligan (1995), que exploraron la interrelación epocal entre la figura del opio y el orientalismo occidental en el marco de la política imperialista de Gran Bretaña. No son libros dedicados a De Quincey, sino libros monográficos que le asignan un lugar de privilegio, capítulos enteros en ambos casos. El largo capítulo en el libro de N. Leask es ejemplar para apreciar el tipo de conexiones diversas y reflexiones crítico-teóricas que habilitó el texto de quinceano en los enfoques de análisis cultural. Leask no sólo puso especial énfasis en mapear “angustias” (“anxieties”) que afloraban en el texto como síntomas del sujeto burgués de poder, tanto en relación con el otro extranjero como con el otro doméstico (o de clase), sino que reconsideró las relaciones entre *Confessions* y las teorías médicas sobre el opio, las reescrituras de Coleridge en ese texto, las torsiones que imprimió De Quincey a la concepción romántica de la literatura y la condición del opio como mercancía.

Desde luego, el opio de quinceano había sido un tópico de la crítica desde por lo menos la traducción de Baudelaire en 1860. Fue retomado y expandido en el siglo veinte por la crítica psicopatológica. Y, más tarde, en el marco de la pregunta por la relación entre drogas y escritura y en el contexto de las políticas antidrogas, fue investigado por M. H. Abrams

⁵⁰ En la edición original de *Suspiria de Profundis*, este episodio se incluye en un apartado llamado “The Affliction of Childhood” (Wk: 15, 139-147). Luego De Quincey reeditó la obra y separó esta parte y la recolocó como un capítulo de sus “Autobiographical Sketches”, y así fue reeditada por Masson en el tomo 1 de *Writings* (W: 1, 35-44).

⁵¹ “El miedo y el odio proyectados en el Oriente no dejaba de amenazar con regresar de una u otra forma, como efectivamente había regresado en sueños; y es en contra de estos que De Quincey se inocula a sí mismo incorporando algo de Oriente y proyectando todo lo que no podía reconocer como propio a un Oriente más lejano, un Oriente más allá de Oriente” (Barrell 1991).

(1934) y A. Hayter ([1968] 2009). Pero tanto las dificultades conceptuales que supone la figura general de la droga⁵² como las características históricas del opio como mercancía oriental-británica,⁵³ lo reposicionaron como un motivo de interés para los estudios culturales a la saga de *Orientalism* (1978) de E. Said. En este paso de De Quincey como “gurú psicodélico” (McDonagh 1994, 11) de los sesentas al orientalista de los noventa, el “opio” se transformó en un tropo sumamente rico para investigar las relaciones entre la ideología literaria y la colonización. El singular estatuto del opio como mercancía importada a Europa desde Oriente, el hecho de que la sustancia fuera ingerida por individuos que también eran sujetos imperiales y el que produjera en ellos una modificación de su comportamiento y su biología, incluyendo una suerte de anulación de la voluntad, lo convertía en una figura invaluable para estudiar la construcción de los sujetos nacionales en contexto imperialista. Si el sujeto nacional se basaba en la delimitación clara de la frontera identitaria respecto del otro (extranjero y colonial), la alteración y el sometimiento del yo por obra del opio, que llegaba de los países colonizados, podía ser visto como una fantasía de retribución y venganza proveniente del subalterno. Como escribe Milligan, en la introducción de su libro:

... el opio se convierte en un elemento central como metáfora de la dinámica del intercambio anglo-oriental y como una mercancía concreta atrapada en ese intercambio. La amenaza de las mercancías orientales es suficientemente significativa cuando estas son ingeridas en sentido figurado por la cultura británica, como en los casos de las alfombras persas, la porcelana china y los *objets d'art* con laca japonesa. Pero cuando las mercancías extranjeras en cuestión son literalmente engullidas por los cuerpos británicos individuales, el aspecto figurativo de la amenaza se literaliza. El té, el café y muchas especias son ejemplos de este fenómeno, pero el opio es tal vez el caso más ampliamente representativo, puesto que no sólo era literalmente ingerido por los cuerpos británicos (como el té, el café, las especias, etc.) sino que a su vez tenía la reputación de alterar la conciencia del usuario, y es esta fuerza dual la que prepara el terreno para un contexto cultural en el cual se interpreta el opio y sus correspondientes alteraciones como diversas formas de invasión extranjera, invasiones que son imaginadas en la cultura británica del siglo diecinueve como, simultáneamente, placenteras y dolorosas (Milligan 1995, 29–30).

Una tercera tendencia, la más reciente, surgió a mediados de la década de 1990. Su objetivo fue alcanzar una mayor historización de la obra de De Quincey, considerando que era un error leerla en bloque, como si no hubiera diferencias entre una parte y la otra y fuera posible encontrar una única estructura recurrente en todos los textos. La tendencia a la historización se propuso más bien mostrar los cambios en la carrera de De Quincey, las interacciones de sus textos con escenas contemporáneas a ellos o diálogos con otras obras. Podemos mencionar, en esta línea, los textos de J. McDonagh, de J. North, de Daniel S. Roberts, de Robert Morrison, y fundamentalmente, el amplio y coral trabajo crítico que acompañó la nueva edición de la obra recolectada de De Quincey, *The Works of Thomas De Quincey*. Desde luego, los trabajos que ya hemos mencionado poseen marcadas inflexiones historizantes; sus planteos dependen, de hecho, de poner a De Quincey en relación con la sociedad y la cultura de su época, y de mostrar, si no de denunciar, los aspectos ideológicos de la concepción romántica de la literatura. Pero también es cierto que, en general, esos

⁵² Sobre esta cuestión, cf. Boon (2002), Derrida (2010), Shep (2011).

⁵³ El trabajo de referencia respecto de la historia social del opio en la Inglaterra del siglo diecinueve es *Opium and the People. Opiate Use and Drug Control Policy in Nineteenth and Early Twentieth Century England*, de Virginia Berridge, cuya primera edición es de 1981, y su última edición ampliada, de 1999.

trabajos anclaron sus análisis en alguno de los textos y que leyeron los otros a partir de una interpretación principal. Por eso McDonagh señaló que:

... a diferencia de lo ocurrido con otros escritores de longevidad comparable, se ha prestado escasa atención crítica a las etapas del desarrollo de De Quincey. Sus tácticas erráticas de publicación, sus notorios hábitos de revisión y reciclado, han contrarrestado los intentos de identificar cambios en el cuerpo de la obra e incluso los más historicistas de sus críticos han tendido a responder leyéndolo sincrónicamente, como si todos sus escritos pertenecieran al mismo momento de producción. Hemos adquirido escasa conciencia sobre un De Quincey ‘tardío’ o un De Quincey ‘temprano’. Es como si De Quincey siempre fuera tardío, o estuviera retrasado, y como si a veces estuviera incluso antes de tiempo (McDonagh 2005, 63).

McDonagh ensayó su lectura historicista de De Quincey en *De Quincey's Disciplines* (1994), concentrándose en una etapa de su producción –de 1830 a mediados de 1840– y rechazando “la tentación de explicar a De Quincey como un caso especial, un individuo extraordinario” y considerándolo, en cambio, como un “victoriano representativo” (11). Esta representatividad de De Quincey estaba dada por el modo, históricamente motivado, en que había construido el discurso, en diálogo crítico con las transformaciones sociopolíticas de la era victoriana. La etapa que eligió McDonagh para su análisis se encuentra flanqueada por dos acontecimientos decisivos para la vida política británica, que eran verdaderamente trágicos a los ojos de un intelectual *tory*: la aprobación de la Ley de Reforma (*Reform Act*) de 1832 y la derogación de las Leyes de Granos (*Corn Laws*) en 1846. En el período demarcado por estos acontecimientos, los intereses de la industria y el comercio se impusieron sobre los intereses de la aristocracia rural. Es el mismo contexto, aproximadamente, que T. Eagleton (1975) ha analizado en relación con las obras de las hermanas Brontë. En este marco de modernización, McDonagh se propuso leer la producción de De Quincey como la de un “High Tory”, en sus múltiples facetas, sin restringirse a los textos considerados “literarios”, y con la hipótesis de que, en general, esa producción se opuso a estas circunstancias del temprano victorianismo. De Quincey, según sugiere McDonagh, podría leerse con Carlyle o Tennyson. La política literaria es considerada por ella como parte de una política reaccionaria *sensu strictu*, en tanto habría buscado contrarrestar los males de la modernidad. El tema de las “disciplinas”, que aparece como un eje de su libro, refiere a la especialización intelectual moderna, concebida a partir de los planteos de M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, y a los distintos saberes que la prosa polimática de De Quincey puso en juego, cruzándolos.⁵⁴ El interés que encontró en De Quincey residía en que su obra hubiera sido escrita en “la interfaz entre el conocimiento puro y los contextos sociales en que se genera el conocimiento” (6), y que los ensayos de articulación entre disciplinas pudieran ser leídos como tentativa de imponer un determinado orden político en el medio social. Explícitamente, McDonagh encolumnó su trabajo con los de Maniquis y Barrell, en tanto estos, según escribe, habían entendido “los textos políticos y las visiones oníricas y la prosa apasionada como proyectos conectados e integrados” (8).

Otro texto importante de los noventas, que cabe leer en el contexto de la revisión historicista, es el que aludimos al comienzo del capítulo, *De Quincey Reviewed*, de J. North,

⁵⁴ “... mi interés reside en la obra de De Quincey como divulgador de las ideas de otras personas y como un escritor que, debido a su amplitud, sugiere vínculos entre campos que de otro modo podrían ser considerados discretos” (5).

un libro breve pero sustancioso, de la colección “Literary Criticism in Perspective” de Candem House, en que se revisa la recepción crítica del autor entre 1821 y 1994, es decir, entre la publicación de *Confessions* y el libro recién comentado de McDonagh. Centrándose en el corpus autobiográfico, por el hecho de que es el que más comentarios, y más extensos y controversiales, ha recibido, North rastrea los momentos de emergencia de tópicos, líneas de lectura y posiciones valorativas que se suceden en 173 años continuados de leer a De Quincey. Uno de las virtudes de este libro metacrítico es que las distintas imágenes de De Quincey (el “genio arruinado”, “el autobiógrafo”, el “esteticista”, el “estilista de la prosa”, el “degenerado”, el “crítico”) se van ensamblando con la aparición de distintas posiciones teóricas, que legitiman, en sus interpretaciones de De Quincey, sus propios programas, por lo que el libro despliega un panorama a la vez amplio y sintético de las corrientes críticas que moldean la recepción. El libro discute con alguna fuerza las tendencias académicas en que su propio trabajo se inscribe, poniendo de relieve los usos distorsivos de De Quincey en los trabajos contemporáneos. Así, por ejemplo, observa que el trabajo de McDonagh, como también los de Barrell y Leask, a pesar de que todos ellos reconocen “ambivalencias y contradicciones ideológicas” (114), acentúan las acusaciones de que el autor ha cometido una serie de “crímenes horribles” (114). Este énfasis acusatorio de la crítica contemporánea es denunciado por North como efecto del compromiso con agendas institucionales universitarias y sus programas teóricos, cumplido a expensas del rigor en la lectura y por la necesidad de imprimir mayor sensacionalismo a las hipótesis. Provocativamente, establece enlaces entre lecturas que se leen como novedosas y lecturas anteriores a ellas, como cuando conecta a Barrell con los psicopatólogos en la línea de Max Nordeau. Una de las limitaciones del enfoque de North es, justamente, su propio énfasis en la cambiante “reputación” de De Quincey, lo que a veces conduce a homogeneizar lecturas que responden a programas diferentes por el mero hecho de que parecen coincidir en las valoraciones de la obra. Asimismo, hay que notar ciertas ausencias en el libro, acaso inevitables: si bien North se detiene a considerar las lecturas críticas de algunos escritores, como Baudelaire y Virginia Woolf, casi no hay referencias a ese tipo de recepción de De Quincey. Borges ni siquiera es mencionado una vez en el libro. Tampoco atiende North a las operaciones editoriales sobre la obra, que jugaron un papel relevante en la recepción crítica.

El libro de D. S. Roberts, *Revisionary Gleam. De Quincey, Coleridge, and the High Romantic Argument* (2000), fue originariamente una tesis doctoral dirigida por N. Leask en Cambridge, y luego se transformó en un libro bajo la supervisión de G. Lindop. A diferencia de los trabajos de Clej y Russett, que también trabajaron sobre la cuestión romántica en relación con De Quincey, la investigación de Roberts apeló a una metodología fuertemente historicista, con generoso uso del archivo y recontextualizaciones históricas de los textos, incorporando tanto los aportes reseñados aquí como las perspectivas sobre romanticismo de los últimos veinte años. Si bien en términos puntuales el trabajo de Roberts representa una revisión valiosa del papel que jugó Coleridge en la configuración del discurso de quinceano, al margen del modelo de la “dominación wordsworthiana” (xvi), en esta reseña importa de su trabajo el modo en que llevó a cabo ese objetivo. En contra de modelos deshistorizados de “influencia”, como el de *The Anxiety of Influence*, de H. Bloom, Roberts montó y exploró un amplio aparato de referencias intertextuales investigando, al mismo tiempo, las “presiones del contexto” (xvi). De este modo, en sus diferentes capítulos, identifica momentos y contextos de la actuación de quinceana, en referencia a Coleridge, sin aspirar a construir un De Quincey unificado. Esto le permite, por ejemplo, encontrar una

vuelta de tuerca en el campo del análisis político: en contraposición con las lecturas que sólo leían al “High Tory” en De Quincey, Roberts descubrió una tendencia radical en su juventud, que reapareció en otros momentos de su carrera. El trabajo de Roberts podría caracterizarse, por todo esto, como el momento de sobriedad historicista después del frenesí posmoderno de los noventa.

La edición colectiva de la obra de De Quincey en 21 volúmenes funcionó como un imán durante los largos años de su preparación, y se transformó desde su publicación en 2000-2003, en la nueva obra de referencia, desplazando la de Masson. *The Works of Thomas De Quincey* (2000-2003) fue coordinada por Grevel Lindop y contó como editores con el propio Lindop, Barry Simonds, Frederick Burwick, David Groves, Robert Morrison, Alina Clej, Julian North, John Whale, Edmund Baxter y Laura Roman. Sin duda, esta obra colectiva es la pieza central en la tendencia historicista contemporánea de los estudios de quinceanos, en tanto organiza la totalidad de los textos que se conocen en una secuencia cronológica (con mínimas excepciones, todas ellas justificadas por razones de comodidad editorial), incluye cada uno de ellos con las variantes conocidas, las revisiones y los manuscritos vinculados, presenta cada texto con comentarios textuales, históricos y críticos. Hay que destacar, asimismo, dos colecciones de ensayos que se publicaron después de la nueva edición y que se ajustaron a esta nueva clave de investigación. En primer lugar, el número monográfico de *Studies in Romanticism*, bajo la coordinación de R. M. Maniquis, titulado “Thomas De Quincey. Essays upon the Occasion of a New Edition” (2005). En segundo lugar, *Thomas De Quincey. New Theoretical and Critical Directions*, un volumen colectivo editado por Robert Morrison y Daniel Sanjiv Roberts en 2009, que, en cierto sentido, vino a relevar el volumen del Bicentenario.

Como parte de esta tendencia historizadora, debemos mencionar finalmente la labor del canadiense R. Morrison, quien escribió, durante los noventa, numerosos artículos puntuales sobre temas poco explorados, reuniendo información histórica antes desatendida. El estilo y el método de Morrison está en las antípodas de críticos como Leask, Clej o Russett. Con un estilo sintético y desprovisto de tecnicismos, Morrison trabajó centralmente con escenas históricas, cuestiones críticas y trabajo de archivo, sin pretender enmarcar a De Quincey en una teoría o agenda crítica particular. Menos encandilado por las innovaciones teóricas, pero atento a lo que ellas revelaban, Morrison fue ensamblando pacientemente un De Quincey pleno de contradicciones, más fragmentario e histórico que el habitual. Las diversas tareas de investigación que realizó antes y después de la nueva edición de De Quincey, convergieron en la impecable biografía de 2010, que incorporó los aportes múltiples de la crítica que hemos venido comentando, y que relevó a la notable biografía previa de G. Lindop (1981).

Escritura, medios y mercado literario (1818-1858)

Según lo expuesto, “De Quincey” ha pasado de ser el nombre de un discurso anómalo, una identidad inclasificable, desfasada y excéntrica, a ser un escritor paradigmático, el nombre de un texto-lugar en el que convergen fuerzas centrales de las culturas europeas de la modernización decimonónica: el romanticismo, el consumismo capitalista, el imperialismo británico. Tomando como punto de partida esta aparente paradoja, en este apartado desplegaremos algunos rasgos que asumió la producción de quinceana en diálogo con su época.

Puede creerse que el cambio de perspectiva en la lectura de De Quincey es un mero efecto del movimiento contemporáneo de la crítica que historiza la literatura en todas sus manifestaciones. Si bien esa es una parte de la verdad, este fenómeno se explica, también, por el hecho de que De Quincey puso en juego, en su producción, las circunstancias históricas y personales que lo fueron condicionando, y sobre todo a que estableció una serie de representaciones y estrategias discursivas que pueden leerse, alternativamente, como parte de esas mismas circunstancias y como una respuesta crítica a ellas.

Ese peculiar entrelazamiento del discurso de quinceano con su época en los medios de comunicación, fue condición indispensable para que su “carácter” y su discurso “literario” pudieran ser vistos por la crítica como históricamente representativos y como absolutamente singulares a la vez.⁵⁵ La condición de opiómano es el más claro ejemplo de este fenómeno. Esa práctica privada, que le había ocasionado diversos problemas personales, fue convertida exitosamente en el eje de su vida escrita, en fundamento de su práctica literaria y en un tema clave de la época. “De Quincey” desplazado y enmascarado por la inestable pero comercializable identidad del “English Opium-Eater”: esta provocativa invención de 1821 es la representación de sí como un caso de anormalidad de la propia época, pero a la vez como un discurso representativo de ella, en tanto su anormalidad se ofrecía como un fenómeno tipificable. El discurso “anormal”, en el sentido que le da Foucault (2014) al término,⁵⁶ no era la exhibición de una condición solitaria: se dirigía, explícitamente, a una “clase”,⁵⁷ la de los “opium-eaters”, un conjunto de personas que atravesaban las clases sociales y que se definían por el rasgo compartido de ser consumidores (de opio). Además, esta era una condición subjetiva que, desde luego, no se limitaba a la ingesta de los diversos preparados de *papaver somniferum*, y que podía hacerse extensiva al mundo entero de los sujetos del capitalismo industrial en el momento en que empezaban a estudiarse a sí mismo. El propio De Quincey trasladó la lógica del consumo de droga a otros fenómenos del consumismo moderno, como el consumo de libros (cf. infra “¿Literatura?”), y reflexionó sobre la disciplina económica desde el punto de vista del impacto que produce el deseo del consumidor en la determinación del valor de toda mercancía.⁵⁸ A la vez, la historia posterior de las drogas, su creciente relevancia social y cultural, su entrelazamiento con poéticas artísticas y literarias antibuguesas y, finalmente, su recuperación como gran tema de la crítica cultural contemporánea, invistieron al texto del opio con una carga simbólica y un interés que no eran en absoluto los mismos que en el momento de su aparición. *Confessions* se transformó en un texto fundacional no sólo de la

⁵⁵ L. P. Agnew (2012) desarrolló una lectura de este fenómeno para explicar el particular concepto de “retórica” en De Quincey. Véase, sobre todo, “Embodying Rhetorical Paradox”.

⁵⁶ En el curso de 1974-1975, Foucault estudió la emergencia de un espacio y un saber de la anomalía jurídica en relación con una serie de figuras sociales que difieren de la del delincuente: el monstruo, el individuo a corregir y el masturbador. Sin dudas, el “English Opium-Eater” podría ser vinculado con la figura del individuo a corregir, la cual se define en el marco de la “familia en su relación con las instituciones que lidian con ella o la apoyan” (Foucault 2014, 63).

⁵⁷ “Clase” es una de las “palabras claves” que identifica R. Williams (2008) como representativa de las transformaciones modernas. En su estudio muestra cómo se gestó, a partir del significado de grupo o división, el sentido social de la palabra, reemplazando otras denominaciones. “La historia esencial de la introducción de clase como palabra que reemplazaría a denominaciones más antiguas de las divisiones sociales, se relaciona con las creciente conciencia de que la posición social se construye en lugar de ser meramente heredada” (63).

⁵⁸ Hull (2018) sostiene que el “Opium-Eater” plasma la figura del “consumista”, que es el tipo de consumidor autoconsciente que emergió en el período romántico (28).

“literatura” de De Quincey sino de la entera tradición del texto yonqui, en un movimiento de “retorno” característico de los instauradores de discursividad.

Hay muchos aspectos fundamentales de la producción de De Quincey que muestran similares operaciones sobre las condiciones materiales de producción, y diferentes articulaciones de los textos con la historia posterior, que potencian o desvalorizan esas mismas operaciones. En una lista apretada, se pueden mencionar los siguientes aspectos relevantes: 1) la relación compleja con los “Lake Poets” se tradujo en un “romanticismo” diferente al de sus modelos, que convirtió esa diferencia en valor; 2) la iniciación tardía y a disgusto en la práctica del escritor remunerado le permitió familiarizarse con los mecanismos del mercado en expansión, en cuyo seno se definían nuevos discursos sociales e intelectuales; 3) escribir en la época en que los campos de saber tendían a reconfigurarse en disciplinas autónomas, lo llevó a adoptar el rol de “scholar” como figura de mediación cultural y producir una prosa ensayística que sería recibida como multi- e interdisciplinaria pero también como resistente a los procesos de especialización y de profesionalización; 4) el hecho de que la gran mayoría de sus textos fueran artículos para la prensa periódica se tradujo en una variedad de tonos, temas y compromisos políticos, según el medio, que dificultan la decodificación de su ideología pero que enriquecen los vínculos discursivos entre ideología y literatura; 5) el extenso período de tiempo que abarcó su trabajo profesional (1818-1858) le permitió poner en valor su capital cultural “clásico”, “romántico” y “germanístico”, oficiando de mediador entre épocas y culturas, a la vez que le brindó una perspectiva amplia sobre las cambiantes características de su medio social; 6) en condiciones de producción difíciles, De Quincey desarrolló prácticas y estrategias de autoreferenciación que le permitieron escribir con y entre fragmentos, y esas prácticas y estrategias discursivas acabaron definiendo rasgos importantes de su “estilo” y su concepción de “literatura”, que luego resultarían atractivos para escritores posteriores, como Borges; 7) el contexto periodístico lo abasteció de materiales siempre renovados para ejercer la crítica —nuevos libros para reseñar, nuevos temas para discutir— convirtiendo su producción en un largo y singular archivo del siglo diecinueve; 8) su falta de condiciones o interés para la poesía, que lo alejaban de sus modelos románticos, lo habilitaron a trabajar la prosa como un discurso experimental, calibrado a la vez con los experimentos estéticos de los románticos (los “Lake poets”, Jean-Paul Friedrich Richter, los románticos de Jena) y los requerimientos comerciales del mercado periodístico, sin plegarse a ninguno de ellos totalmente.

En todos estos aspectos, una serie de condiciones históricas y personales se transformaron en material de escritura y en insumo de la producción y recepción posterior, hasta el punto en que se vuelve difícil desenredar una cosa de la otra. En sus diálogos con las condiciones de producción del temprano siglo diecinueve, la escritura de quinceana fue construyendo, por decir así, la forma de su “excentricidad” y su “anomalía”. Fue una construcción de sujeto como “caso”, consciente pero no sistemática, por la que el escritor hizo valer el desvío -histórico, personal y discursivo- de las normas culturales como atributo de una figura autoral. Estas acciones no respondieron a un propósito de estetización de la vida o a un programa literario nítidamente definido desde el principio de su actuación. Pero en sus 40 años de trabajo como escritor profesional fue emergiendo, en esa dialéctica, un discurso literario consistente y una singular poética de la “literatura”.

A continuación, repasaremos algunos de los puntos mencionados con el objeto de iluminar diversas zonas de la producción de quinceana en el siglo diecinueve, considerando que muchas de ellas son condición de posibilidad del discurso borgeano en el siglo veinte.

El romanticismo de los “Lake Poets” y Thomas De Quincey

La configuración de De Quincey como alguien situado entre dos generaciones de poetas románticos o entre románticos y victorianos o entre la épica de la revolución y la farsa del capital, obedece, sin dudas, a los protocolos de historias literarias organizadas, como las citadas de Chesterton o Praz, por grandes bloques de tiempo, que representan, a su vez, movimientos y épocas. Pero también responde a la existencia de una serie de vínculos concretos entre De Quincey y el “discurso romántico” tal como él lo conoció en su juventud. Como señaló Grevel Lindop, “no es fácil recordar que 32 de sus 49 años⁵⁹ de escritor profesional, transcurrieron viviendo bajo el reinado de Victoria” por efecto de su “firme compromiso con los modelos y valores literarios del Romanticismo” (Wk: 1, xx). Ese compromiso debe entenderse en el peculiar sentido de quinceano, no como una repetición fiel de un “Romanticismo” esencial –cosa, por otro lado, inexistente– sino como un sistema de remisiones, con distancias, desvíos y diferencias, a “modelos y valores literarios”, que producen un discurso irreductible al de sus referentes y anacrónico respecto de sus variados contextos de producción.

De todos los motivos que ligaron a De Quincey con lo que Abrams llamó el “complejo de ideas romántico sobre la poesía” (Abrams 1962, 151) –concepción organicista del lenguaje literario, la emoción y la experiencia subjetiva como fundamento estético, representación del productor como genio, etc.–, el más importante fue su formación intelectual y personal en el marco de lo que identificamos hoy como la primera generación de románticos ingleses. El vínculo que De Quincey estableció con Wordsworth y Coleridge a comienzos del siglo diecinueve⁶⁰ fue un acontecimiento de su vida, rico y complejo, y de ninguna manera previsible. Pero terminaría transformándose, con el correr de los años, sobre la base de sus escritos autobiográficos, en un tema de la historia literaria en sentido propio. Esto ocurriría a partir de la canonización de Wordsworth y Coleridge en el siglo diecinueve y, sobre todo, con el establecimiento del romanticismo como subdisciplina universitaria en el veinte. M. Russett (1997) y J. Camlot (2008) han llegado a sostener, en una irónica vuelta de tuerca sobre este asunto, que la posición de quinceana en sus biografías de los románticos, fue uno de los factores que configuraron, en primera instancia, el romanticismo tal como lo conocemos. El propio De Quincey, cuando puso en valor su

⁵⁹ Lindop toma como inicio de esta carrera el año 1809, por su trabajo para Wordsworth con el panfleto de Sintra, y la publicación del “Poscript” a ese escrito. Pero lo cierto es que entre 1809 y 1817 De Quincey no publicó absolutamente nada y que el verdadero comienzo de su carrera profesional hay que situarlo en los años 1817-1818.

⁶⁰ Además de las biografías de Lindop (1993) y Morrison (2010), que recogen la información existente al respecto, el trabajo documental fundamental en lo relativo a Wordsworth es Jordan (1963), que incluye la correspondencia anotada entre De Quincey y Wordsworth. En cuanto a las variadas perspectivas suscitadas por la relación, mencionamos las siguientes a modo ilustrativo: Wellek (1972) se apoya en el hecho de que muchas ideas críticas de De Quincey son reformulaciones de ideas de Wordsworth y Coleridge para restarle originalidad en la historia de la crítica; J. Beer (1985) pasa revista a los diferentes temas de identificación que De Quincey puede haber encontrado en Wordsworth y Coleridge, bajo la figura del “sublime oscuro”; D. D. Devlin ha rastreado el modo en que la lectura de Wordsworth influyó la idea de prosa en De Quincey; N. Leask (1992) ha desarrollado la hipótesis de que el lanzamiento de De Quincey como escritor supuso el asesinato simbólico de su doble Coleridge; Lindop (1995) ha demostrado la presencia masiva de los textos de Wordsworth en *Confessions*; A. Clej (1995) y M. Russett (1997), ya citadas, han indagado múltiples aspectos de esta relación. R. Morrison (1997) estudia los paralelismos y la diferente fortuna en la prensa periódica de Coleridge y De Quincey. D. S. Roberts (2000) ha estudiado diferentes tramas de influencia y reelaboración de ideas de Coleridge en los textos de De Quincey.

reconocimiento temprano de la importancia de Wordsworth, historizó, si bien de forma inexacta, la cambiante reputación de Wordsworth, y se colocó a sí mismo a la vanguardia de ese movimiento.⁶¹

Las operaciones de De Quincey respecto de los “Lake Poets” cobrarían, sin duda, otro valor para una crítica interesada en estudiar el romanticismo, mucho más para una que quisiera revisar sus presupuestos ideológicos de raíz, como ocurrió desde fines de la década de 1970 a esta parte.⁶² Pero lo que a nosotros nos interesa especialmente es que la posición asumida por De Quincey en su vínculo con los “Lake Poets” fundamenta una concepción de la literatura que puede ser vista, a la vez, como romántica y posromántica o, incluso, antirromántica. Esto es algo que la asociación entre De Quincey y la crítica postestructuralista del romanticismo ayudó a poner en evidencia, pero que también se resalta cuando se lee a De Quincey con Borges.

De Quincey representa la figura del lector y el *scriptor* del romanticismo. No sólo se aproxima por edad a la segunda generación, sino que genera un espacio discursivo que representa lo segundo del romanticismo, eso que Russett llamó el “Romanticismo menor”, un romanticismo transmitido, representado, codificado, modelizado, imitado.⁶³ Ciertamente, si para Wordsworth y Coleridge, la Revolución Francesa fue la experiencia crucial de su formación personal e intelectual,⁶⁴ para De Quincey, la experiencia crucial de la suya fue el encuentro con un libro: el poemario *Lyrical Ballads* (1798) de Wordsworth y Coleridge, al que Wordsworth le agregó, en la segunda edición de 1800, el conocido y polémico “Preface”. Es decir, el “romanticismo” ocupó el lugar de la “revolución” en la formación de De Quincey.

La poesía programática de *Lyrical Ballads* fue asumida por De Quincey como un motivo adolescente de erudición libresca, revestido de un aura fanática y tintes libertarios.⁶⁵ Luego, siendo ya estudiante de Oxford, De Quincey conoció a los autores en persona, y, en posesión de su herencia y su capital académico, llegó a integrarse al círculo familiar de Wordsworth,⁶⁶ a trabajar para el poeta⁶⁷ y a conseguir otros trabajos por su

⁶¹ “... hasta 1820, el nombre de Wordsworth fue pisoteado; desde 1820 a 1830, fue militado; de 1830 a 1835, ha sido triunfante” (W: 2, 60).

⁶² Categorías de quinceanas que complejizan la descripción histórica del romanticismo, como la de “Dark Interpreter”, formaron parte del revisionismo de la cuestión romántica a partir de la década de 1980. Véase, por ejemplo, Tilottama Rajan, *Dark Interpreter*, New York: Cornell University Press, 1980.

⁶³ Cf. “Epilogue: minor Romanticism” (Russett 1997, 223–46).

⁶⁴ Este es un tópico muy amplio y controversial de la bibliografía actual sobre la cuestión romántica en Inglaterra. Véanse, entre muchos otros, Paulson (1983), Liu (1991), Roe (2003).

⁶⁵ El ícono de este fanatismo se reconoce en el hecho de que uno de los dos libros que llevaba en el bolsillo al escapar de la escuela de Manchester en 1802 era *Lyrical Ballads*. Para una lectura historizada de este episodio, véase el capítulo “Revolutionary Joy: De Quincey’s Discovery of *Lyrical Ballads*” en Roberts (2000, 71-111) y BQRM: 34-37.

⁶⁶ “El Sr. De Quincey... ha estado más de un mes con nosotros”, escribió Dorothy Wordsworth el 19 de noviembre de 1810, ‘y es como alguien de nuestra propia familia’ (BQRM: 150).

⁶⁷ El primer trabajo editorial de De Quincey fue el encargo de Wordsworth de que supervisara un panfleto político de Wordsworth, *Concerning the Relations of Great Britain, Spain and Portugal, to each other, and to the Common Enemy, at this Crisis; and specifically as affected by the Convention of Cintra: the whole brought to the test of those Principles, by which alone the Independence and Freedom of Nations can be preserved or Recovered*. El contexto de esos textos fue la polémica por el acuerdo de Sintra, un tratado anglo-francés surgido en el contexto de las campañas napoleónicas en España y Portugal que garantizaba a los soldados franceses la posibilidad de una retirada. El acuerdo, firmado el 30 de agosto de 1808, fue interpretado por una parte de la opinión pública inglesa, en la que se contaban Wordsworth, Coleridge, Southey y De Quincey, como traición al pueblo ibérico, al que

intermedio,⁶⁸ y a convertirse, también, en el secreto mecenas de Coleridge.⁶⁹ No olvidemos que en sus años de vida en el Distrito de los Lagos, De Quincey ocupó la misma casa en que antes habían vivido los Wordsworth.⁷⁰ Y en cierto modo, después de que Wordsworth y Coleridge se distanciaron entre sí por motivos personales, De Quincey pasó a ocupar, respecto de Wordsworth, el lugar simbólico de un segundo Coleridge, con la adicción al opio incluida.

Este movimiento, desde una lectura deslumbrada (que De Quincey describe con el verso de Wordsworth, “el rayo de una nueva mañana”)⁷¹ al conocimiento personal, regido por la lógica del fanatismo, implicó que De Quincey asumiera la posición del “discípulo”⁷² y que configurara el discurso de los “Lake Poets” como una verdadera “disciplina”, a la que su propia subjetividad intelectual había elegido someterse. Pero, como es sabido, el trato personal y cotidiano con Wordsworth en los Lagos, y sus propios problemas para enfrentar la vida adulta una vez que entró en posesión de su herencia, culminaron en profundos desacuerdos con su mentor y en un distanciamiento personal⁷³ que nunca se repararía del todo y que De Quincey transformaría por escrito en un saber sobre la condición general de los “ídolos”.⁷⁴ En cierto sentido sorprendente, la historia del opio, feliz e idolátrica al principio, dolorosa y pesadillesca después, coincide con la historia calamitosa de su

Inglaterra había apoyado. Además de supervisar la edición del panfleto, De Quincey escribió “Poscript on Sir John Moore’s Letters” (Wk: 1, 80-93), un apéndice encargado por Wordsworth durante el proceso de edición con el objeto de contrarrestar la aparición en marzo de 1809 de las cartas de un militar inglés llamado John Moore, caído en combate contra los franceses en España.

⁶⁸ Aun después de que De Quincey se alejara de Wordsworth, este medió para conseguirle trabajo en la prensa. De hecho, la presentación de De Quincey a *London Magazine*, donde publicaría *Confessions*, contó con una carta de recomendación del propio Wordsworth (cf. BQRM: 203).

⁶⁹ Nos referimos al préstamo que realizó a través de Cottle y que supuso una importante reducción de su herencia. (Cf. BQRM: 122-23).

⁷⁰ El *Dove Cottage* o “Casa de la Paloma”, que hoy sirve de museo para los turistas del Distrito, y que De Quincey “pinta” en *Confessions* como el lugar del último año de felicidad, en que recibe al enigmático malayo, antes de que comenzaran las pesadillas del opio, y el lugar, naturalmente, donde deben localizarse estas pesadillas. En 1840 describió esta “pequeña casa en la que iba a suceder a su ilustre arrendatario”, “the little cottage in which I was to succeed the illustrious tenant” (Wk: 11, 177).

⁷¹ En “Samuel Taylor Coleridge” (*Blackwood’s* 9/1834), De Quincey representó el encuentro con este libro como el “acontecimiento más importante en el desarrollo de mi propia mente” (the greatest event in the unfolding of my own mind) [Wk: 10, 287]]. Y allí mismo escribió: “Encontré en estos poemas ‘el rayo de una nueva mañana’ y una revelación absoluta de mundos intransitados, rebosantes de poder y belleza, en una medida siquiera aún sospechada por los hombres” (“I found in this poems ‘the ray of a new morning’, and an absolute revelation of untrodden worlds, teeming with power and beauty, as yet unsuspected among men” [Wk: 10, 287])

⁷² En 1810 De Quincey colaboró con John Wilson y Alexander Blair en la escritura de un texto para el periódico de Coleridge, *The Friend*, que representa a un joven idealista en busca de un guía a la manera de Wordsworth. Según Wilson, De Quincey inventó el nombre del personaje, “Mathetes”, que significa “aprendiz” o “discípulo” (BQRM: 150).

⁷³ Sobre este tema escribió el propio De Quincey en un texto que Masson incluyó con el título “Gradual Estrangement from Wordsworth” (W: 2, 197-206).

⁷⁴ En “On Wordsworth’s Poetry” (*Tait’s Magazine* 1845), De Quincey dejó escrita la lección general derivada de su trato personal con Wordsworth con una máxima acerca de este tema: “No confíes en los intelectuales de tu época; no trabes un vínculo demasiado próximo con quienes viven en la atmósfera de la admiración y la alabanza. El amor de tales personas rara vez se ajusta al círculo estrecho de los individuos [...] Contempla, pues, el esplendor de tales ídolos como un extraño que pasa. Mira por un momento como quien comparte la idolatría, pero después sigue tu camino, antes que la fragilidad humana manche el esplendor o de que tu admiración desinteresada se confunda con el ofrecimiento de laureles o el tributo de los aduladores” (Wk: 15, 224).

relación con los “Lake Poets”. El inicio del consumo de la droga, fechado por *Confessions* en 1804, se solapa con el inicio de la correspondencia con Wordsworth.

El “romanticismo” fue para De Quincey una continuada experiencia de lectura combinada con una experiencia social precisa. La imagen autoral idealizada, surgida de la lectura⁷⁵ y el discurso público, los valores trascendentes asociados a la imagen del “poeta” y el “genio”, colisionaron con la experiencia del conocimiento personal de Wordsworth y la comunidad de los Lagos. Fue esa combinación entre dos experiencias de distinto orden, lo que le permitió a De Quincey ubicar su mirada en la grieta ontológica que separa las representaciones imaginarias de un autor de sus realidades cotidianas. La emergencia de ese punto de vista fue condición de posibilidad para que surgiera un discurso de lector-escritor que parece promediar lo imposible: la idolatría y el fanatismo de sus modelos románticos con la crítica implacable, el elogio del genio de Wordsworth con la denuncia de su mezquindad moral.

Sus primeras lecturas de los “románticos” respondieron, efectivamente, al comportamiento deslumbrado de un fanático religioso.⁷⁶ Lo que De Quincey descubrió en ellos entre los 15 y los 19 años, buscó aplicárselo a sí mismo para inventarse un “carácter”. El “Diary” de 1803 no sólo revela el efecto de exaltación que le produjeron los poetas; también brinda testimonio de los “experimentos” que realizó para moldear su personalidad en sintonía explícita con sus preconizados valores, como alguien que ajusta sus hábitos a los dictados de una moda. Como escribió Clej sobre esos textos íntimos, “De Quincey parecía menos interesado en escribir poesía sublime que en crear un yo sublime” (A. Clej 1995, 149).

El registro de las operaciones que el joven De Quincey practicó sobre sí para acomodarse a una nueva “disciplina” reaparece en las conocidas cartas a Wordsworth, que comenzó a escribir en la misma época con el objetivo de obtener su amistad y ser incorporado al círculo de sus relaciones. Las cartas pueden ser leídas, de hecho, como una curiosa interpretación crítica de *Lyrical Ballads*.⁷⁷ Lo curioso de una interpretación semejante es que la teoría del “Preface” de 1800 –la denuncia de la “degradante sed de

⁷⁵ Primero leyó *Lyrical Ballads*, dos años más tarde supo sus nombres y, cuando los supo, “de inmediato fatigué este y oeste, norte y sur, en busca de todas aquellas obras o fragmentos conocidos de estos dos autores” (De Quincey 2003, 46) [“.. I searched east and west, north and south, for all known works or fragments of the same authors” (Wk: 10, 288)].

⁷⁶ Este primer conocimiento de los “Lake Poets” participa de la historia de la “celebridad” que Tom Mole comenzó a investigar en su trabajo sobre Byron. Como dice allí, el tratamiento histórico de la cuestión de la celebridad se ve complicado por nuestra propia inmersión en una cultura donde la intimidad es un insumo de lo público, y aún es preciso desarrollar nuevas investigaciones sobre la cuestión que restituyan su historicidad: “Aunque vivimos en una cultura obsesionada con las celebridades, carecemos de una historia de la celebridad. Sostengo que la celebridad moderna comenzó en el período romántico y que Lord Byron debería ser visto como uno de sus más tempranos ejemplos y de sus más agudos críticos. Por celebridad entiendo un aparato cultural que consiste de relaciones entre un individuo, una industria y una audiencia, que cobró forma en respuesta a la cultura impresa industrializada del siglo dieciocho tardío” (Mole 2007, xii).

⁷⁷ Ya en la primera de las cartas, Wordsworth es elevado a la estatura de un dios. Las *Lyrical Ballads* de 1800, donde resplandece el alto nombre literario de “William Wordsworth”, le habrían procurado mucho más placer que el que recibió de “otros ocho o diez poetas de toda la historia de la literatura universal”. Y si sus méritos no calificaban para que lo tratase como un igual, De Quincey le aseguraba que no encontraría “nunca a nadie más celosamente atraído por usted, más lleno de admiración por su excelencia mental y de devoto amor por su carácter moral, más dispuesto (¡le hablo desde mi corazón!) a sacrificar incluso su vida cuando se presente la oportunidad de promover su interés y felicidad, que el que ahora se arrodilla ante usted” (Jordan 1963, 31).

estimulación descomunal”⁷⁸ en el mundo moderno y la presentación de la experiencia redentora de la poesía como antídoto contra la cultura del consumo–, se aplica a la propia experiencia del corresponsal. En la tercera carta (14 de mayo de 1804), De Quincey se representó a sí mismo como un ejemplo de consumidor empedernido de literatura gótica, víctima de la sobrestimulación de la civilización moderna, que resultó curado, sin embargo, por la acción benéfica de la poesía natural. Pero en tanto la crisis que De Quincey escenifica en esa carta no se resuelve por un efecto sanador de la naturaleza sino por lectura del poema de Wordsworth “We are seven”, cabe afirmar que, ya en ese momento, De Quincey textualiza o literaturiza a Wordsworth, al producir una inquietante aplicación de la teoría romántica a su vida.⁷⁹ Es decir, en el mismo momento en que consagra la figura de Wordsworth como maestro de la vida, declarando su lealtad incondicional a los términos del “Prefacio” de 1800, escribiendo su propio caso como encarnación de la teoría del poeta, modifica su modelo y establece como fuente de transformación moral los textos mismos en su materialidad. Este es un desplazamiento de la vida a la biblioteca que acentúa la mediación del artificio literario, como ha señalado Russett.⁸⁰

Las vidas de Coleridge y Wordsworth que De Quincey publicó en la década de 1830 en *Tait's Magazine*,⁸¹ constituyen la más famosa contraparte de esas primeras operaciones juveniles para volverse romántico y, desde luego, el sustrato de las reflexiones críticas más importantes sobre la relación.⁸² Extraordinarias piezas entre la autobiografía, la biografía, el análisis literario y la chismografía, esas memorias ofrecen un ajuste de cuentas tardío con su experiencia discipular.⁸³ Sin dudas, constituyen el uso más extenso y directo de este vínculo en el medio periodístico. En un contexto de consagración creciente de Coleridge y Wordsworth, y encontrándose De Quincey en uno de sus frecuentes estados de emergencia

⁷⁸ “... degrading thirst of outrageous stimulation”.

⁷⁹ Encontrándose en el “silencio y la quietud que envuelve a la naturaleza”, le escribe a Wordsworth, “buscaba a mi alrededor una guía que me pudiera asistir y guiar para desarrollar mis nuevos sentimientos [se refiere al amor por la naturaleza] y entonces fue que por un recuerdo de la profunda impresión causada por el breve poema que he mencionado supe dónde buscar esa guía, y donde la busqué, la encontré” (Jordan 1963, 37).

⁸⁰ M. Russett condensa este desplazamiento de la lógica de Wordsworth hacia la lógica textual de quinceana en la frase: “Para Wordsworth, el amor a la naturaleza conduce al amor a la humanidad. Para De Quincey el amor a la naturaleza conduce al amor de ‘We are seven’” (Russett 1997, 19).

⁸¹ Los nueve artículos de esta serie, reelaborados luego para *SGG*, se encuentran actualmente en los tomos 10 y 11 de *Works* y son los siguientes: 4 textos con el título “Samuel Taylor Coleridge” publicados en los números de septiembre, octubre, noviembre de 1834 y enero de 1835 de *Tait's*, e incluidos en Wk: 10, 287-350. Todos están firmados por el “English Opium-Eater” y son tratados como parte de un proyecto mayor de ofrecer a la revista unos “Sketches of Life and Manners; from the Autobiography of an English Opium-Eater”, que había comenzado en febrero de 1834 (Wk 10, 3). Luego, 5 artículos con el encabezado general de “Lake Reminiscences, from 1807 to 1830”: “Nº I. William Wordsworth” (enero de 1839), “Nº II. William Wordsworth” (febrero de 1839), “Nº III. William Wordsworth” (abril de 1839), “Nº IV. William Wordsworth and Robert Southey” (julio de 1839), “Nº V. Southey, Wordsworth, and Coleridge” (agosto de 1839). Se encuentran en Wk: 11, 40-140. Sobre la relación entre estas vidas y el proyecto autobiográfico ver la nota introductoria de Julian North en Wk: 11, 40. Jordi Doce (2003) editó una muy buena versión en castellano de estos textos, a partir de la edición en inglés de D. Wright.

⁸² Sobre estas biografías, cf. los análisis de Cafarelli (1990), Russett (1997) y North (2009).

⁸³ No sería el último ajuste de cuentas. En 1845 escribiría para *Tait's* dos importantes textos polémicos, “Coleridge and Opium-Eating”, a propósito del primer tomo de una biografía de Coleridge, y “On Wordsworth's Poetry”, que ofrece el primer análisis sostenido sobre la literatura de su “maestro”.

financiera, hizo rendir su papel juvenil de lector fanático y primer intérprete,⁸⁴ y transformó los múltiples matices de su relación, incluyendo notas de resentimiento privado, en una lectura-escritura de sus personas, sus psicologías y sus obras. En estas biografías denunció los plagios de Coleridge de la filosofía alemana, expuso la serie de beneficios pecunarios que recibió Wordsworth y ventiló ciertos aspectos íntimos de la vida familiar que contrastaban con la idealización del genio.

Pero si esas biografías y otros textos posteriores ponen en evidencia, de modo explícito, la poderosa mezcla de admiración y distancia con que De Quincey tramitó su relación con los románticos de la primera generación, esa posición ya puede leerse, plenamente articulada, en *Confessions*. Por la complejidad del caso, y su importancia, dedicaremos las páginas del próximo apartado a considerar brevemente, desde esta perspectiva, el texto que dividió en dos la vida de De Quincey y que inauguró definitivamente su carrera de escritor profesional.

Los “Lake Poets” y el romanticismo del “English Opium-Eater”

Bajo el paradigma de la confesión, que remite a la vez a la tradición discursiva agustiniano-rousseauiana, a la descarga de la conciencia pecaminosa de la iglesia medieval y a las memorias sensacionalistas de los *outlaw*,⁸⁵ De Quincey transformó la autocomprensión de su condición subjetiva en un caso literario “romántico”. Veinte años de discusión en torno a la nueva “literatura” de los “Lake Poets” se plasmaron en el discurso y la “fantasmagoría” de esta “persona” anómala en 1821.

Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar (que abreviamos *Confessions*) retomó saberes, lecturas y experiencias acumuladas entre 1799 –la fecha de la primera lectura de Wordsworth– y 1820. Para inventar al “English Opium-Eater”, De Quincey combinó al poeta sublime Wordsworth con la lógica experiencial y corporal de sus personajes marginales en *Lyrical Ballads* y la representación pública de Coleridge como renuente filósofo yonqui y poeta de los sueños. Produjo, en este sentido, una nueva y provocativa versión de la fórmula colaborativa de 1798, que la propia recepción de *Lyrical Ballads* había contribuido a desdibujar. Y eso fue posible porque contaba con la plataforma de los nuevos “magazines” de fines de la década de 1810, piezas centrales de ese mercado literario en expansión que Wordsworth y Coleridge habían caratulado como lo otro de la poesía y la crítica, autodefiniendo su propia producción poético-filosófica como antídoto contra el consumo y la literatura comercial.

Confessions puede ser visto como un experimento en remediación⁸⁶ de los libros de los “Lake Poets”. Si los tres sueños finales, los sueños fechados del Malayo, de Ann y del “día

⁸⁴ Esta posición es definida por el propio De Quincey en carta a su editor cuando estaba componiendo la parte de las “Lake Reminiscences” en que citaba largamente el poema inédito de Wordsworth conocido como *The Prelude*. “La parte en la que estoy trabajando del relato sobre W. W. es profundamente tributaria de mi conocimiento de sus memorias privadas: no violé ninguna confianza, pero a la vez cuento lo que ninguna otra persona puede contar, puesto que, aparte de a mí, solamente a Coleridge se le permitió leer esta parte interesantísima de sus obras” (Jordan 1963, 349).

⁸⁵ Entre los antecedentes de esta tradición criminal, R. Morrison menciona los títulos *The Confessions of J. Lackington* (1804), *The Confessions of William Henry Ireland* (1805) y las novelas góticas *The Italian; or the Confessional of the Black Penitents* (1797), *Confessions of a Nun of St. Omer* (1805) y *Confessions of Sir Henry Longueville* (1814) (BQRM: 208).

⁸⁶ El término procede de Bolter y Grusin (2000). Los autores acuñan la categoría, siguiendo la idea de MacLuhan de que el contenido de un medio siempre es otro medio, para pensar la producción

definitivo”, fueron lo primero que De Quincey escribió, y acaso en las fechas que allí se consignan (mayo de 1818, junio de 1819 y 1820), cabe leer el resto de la obra como una especie de largo prefacio, escrito para presentar los sueños, en el mismo sentido en que el “Preface” de 1800 de Wordsworth enmarcaba la lectura de sus propios poemas.⁸⁷ O a la manera de la función que la *Biographia Literaria* de Coleridge imaginaba tener respecto de la poesía de Wordsworth y de sus propias *Sibylline Leaves* (1817).⁸⁸ Esos sueños remiten, de hecho, por el título mismo de la sección que los incluye –“The Pains of Opium”– a los poemas de Coleridge: puntualmente, a dos poemas publicados juntos en *Christabel & c.* (1816), el célebre “Kubla Kahn: a vision”, un “fragmento” escrito bajo declarado efecto de la droga, y “The Pains of Sleep”, una representación del soñador como visionario atormentado por imágenes de una culpa que no reconocía como propia. Esta vinculación deja ver, sin sombra de duda, que De Quincey pretendía que los sueños finales se decodificaran como los experimentos poéticos en prosa del “English Opium-Eater”.

Más allá del orden de composición, sobre lo que no hay información relevante, desde el primer momento el texto insiste en uncir la escritura a una teleología cuya meta es la publicación de esos sueños del opio. La estructuración narrativa orientada hacia la meta es lo que legitima la inclusión del “extracto” o “selección” de la vida del “scholar”, tanto por la información omitida como por la información consignada. Sin dudas, esta fórmula teleológica del relato, en que crítica, biografía y poesía se entrelazan íntimamente, generando un discurso metaliterario y autorreflexivo, remite a los mencionados libros de Wordsworth y Coleridge y, más secretamente, al proyecto inédito de Wordsworth con *The Prelude* (1805), el largo poema ideado para legitimar su rol de poeta nacional con la narración autobiográfica de la formación de su mente.⁸⁹

En *Confessions* nunca se enuncia la voluntad de publicar poemas experimentales, como si lo había hecho Wordsworth en el “Preface” de 1800. En buena medida, nunca se enuncia siquiera la voluntad de escribir, ya que el texto se autodefine por su potencial

simbólica en la era digital, pero no limitan el alcance de la categoría a ese campo. “Remediación” es la práctica que implica redireccionar, dar nuevo sentido, a un medio previo al incluirlo en otro. En el caso de De Quincey, el principal medio remediado es el libro (romántico), concebido como un libro de poesía con prosa crítica. La remediación se opera por el paso al artículo periodístico mediante una prosa crítico-poética que disuelve las oposiciones fundantes del libro romántico de poesía. En 1822, cuando los artículos se editan como libro, se produce una nueva remediación, que vuelve a poner en serie a De Quincey con Wordsworth.

⁸⁷ En el “Preface”, luego de excusarse por no poder ofrecer una “defensa sistemática de la teoría según la cual se escribieron los poemas” (Wordsworth 1999, 33), Wordsworth señaló lo siguiente: “... me doy cuenta de que sería algo incorrecto imponer al público, bruscamente y sin unas palabras de introducción, poemas tan profundamente distintos de los que gozan hoy de aprobación general” (35). Este mismo gesto, que supone la necesidad de mediar la publicación de la poesía con un texto que enmarque su lectura se puede reconocer en el proyecto de *Confessions*, visto este desde la perspectiva del libro romántico de Wordsworth.

⁸⁸ En *Biographia Literaria* quedaron huellas de esa intención inicial de Coleridge de escribir un prefacio teórico-crítico a sus propios poemas. Así, por ejemplo, en la carta del “Amigo” en el cap. 13, recuerda “el hecho de que [*Biographia Literaria*] constituya una introducción a un libro de poemas” (Coleridge 2010, 377). Sobre el proceso de transformación del proyecto de prefacio en libro, véase Coleridge (1984, lib. I, li-lviii).

⁸⁹ Jordan subraya esta posibilidad: “Así como Wordsworth emprendió *The Prelude* en parte para examinar sus condiciones como poeta, De Quincey se dedicó en cierto modo a explicar su desarrollo como soñador—un oficio que pensaba que tenía orígenes divinos. Sus pasajes están escritos en lo que el llamaba ‘prosa apasionada’, lo que ha sido llamado también poesía en prosa. No es imposible que De Quincey tuviera en mente algo como un *Prelude* en prosa cuando escribió *Confessions*” (Jordan 1963, 362).

utilidad moral y por su comunicación del poder del opio en relación con los sueños. Es decir, no justifica su existencia textual por las pretensiones de escribir “literatura”, sino por las funciones que el texto puede desempeñar en las conciencias de los lectores. La intervención en el espacio intelectual construido alrededor de los “Lake Poets”, el diálogo con sus obras, mitos y postulados, ocurre, en términos prácticos, con la misma *performance* del texto autobiográfico proyectada al horizonte de discusión de la teoría literaria romántica y por la inscripción concreta de sus obras mediante un amplio repertorio de citas y alusiones. Las dos entregas de *Confessions* en *London Magazine*, en octubre y noviembre de 1821, reunidas en libro con el irónico apéndice médico-autobiográfico en 1822, pueden ser leídas, pues, como una intervención mediática de De Quincey en la producción de libros románticos que lo precedía.

Si bien *Confessions* descansa sobre el presupuesto de que el autobiógrafo es un consumidor de opio rehabilitado,⁹⁰ como sostiene en el epílogo de la segunda parte⁹¹ y en el “Apéndice”,⁹² la historia que se narra problematiza esa representación tranquilizadora. Es la historia de un “scholar” o “filósofo” de nacimiento, un joven prodigio intelectual, que se daña en su mismo organismo físico y se altera definitivamente por obra de la intoxicación y el posterior abuso del *φάρμακόν νηπενθές* (*farmakon nepentes*).⁹³ La narración muestra cómo ese “scholar” se transforma en otra persona debido a una serie de experiencias de desvío y reconciliaciones imperfectas, que el consumo de opio condensa pero no agota.

Esa otra persona que surge en el relato, el “English Opium-Eater”, es, desde luego, una versión del “artista romántico”: además de referir a la “clase entera de los opium-eaters”,⁹⁴ una clase “muy numerosa”⁹⁵ pero invisibilizada en el espacio público, envía a la figura del genio y su facultad creativa, la imaginación creadora. En la época de *Confessions*, como estudió Higgins (2005), estaba teniendo lugar en *Blackwood's Magazine* una campaña de rehabilitación del “genio” en torno a la figura de William Wordsworth,⁹⁶ lo cual facilitaba la decodificación del lenguaje, las referencias y el imaginario que ponía en juego De Quincey en el espacio simbólico de la prensa y la conversación culta,⁹⁷ más allá de la decodificación precisa que podamos leer los críticos de hoy, atentos a sus muchas alusiones.

⁹⁰ De Quincey no abandonó el opio, aunque llegó a controlar la cantidad que tomaba. Baudelaire escribió sobre esto agudamente en la sección “Un falso desenlace” de *Paraísos artificiales*. Recuerda allí que en su primera lectura del libro no podía imaginar el final del libro. Y cuando lo conoció, “pese a todo su aparato de minuciosa verosimilitud”, desconfió instintivamente (Baudelaire 2013, 241).

⁹¹ “a crisis arrived for the author’s life [...] I saw that I must die if I continued the opium: I determined, therefore, if that should be required, to die in throwing it off. [...] I triumphed” (Wk: 2, 75).

⁹² Este “Apéndice” (Wk: 2, 80-87) fue publicado primero en la edición en libro de 1822, en reemplazo de una prometida tercera parte que nunca se escribió. También se publicó para quienes no compraban el libro en *London Magazine* (12-1822). Allí De Quincey retoma la cuestión de la renuncia al opio con que había terminado la segunda parte, y agrega una serie de informaciones respecto del trabajo que esto implicó.

⁹³ Es la expresión homérica (Odisea, lib. 4, vv 219–221) con que De Quincey designa a la droga luego de la primera ingesta. Significa “droga para olvidar”. Cf. Wk: 2, 43.

⁹⁴ “the whole class of opium-eaters” (Wk: 2, 10).

⁹⁵ “a very numerous class indeed” (Wk: 2, 10).

⁹⁶ Sobre esta campaña, véase en particular el capítulo “Blackwood’s Edinburgh Magazine and the construction of Wordsworth’s genius” (Higgins 2005, 90-101).

⁹⁷ Una temprana reseña del libro en *The New Edinburgh Review*, por ejemplo, al describir la obra, alude a la definición de poesía de Wordsworth: “El acierto del autor en las descripciones reside no tanto en su fidelidad al pintar los objetos como en la impresión poderosa que transmite de las sensaciones que una vez se activaron en él y que todavía producen a través del medio del recuerdo”.

Ciertamente, lo más inquietante de esta construcción residía en dos operaciones fundamentales. Por un lado, en el enlace que establecía entre el sujeto ilustrado-civilizado y el genio romántico-bárbaro, a través de la progresiva invasión del segundo en la conciencia alterada del primero. Por otro lado, en la forma en que se anudaba el genio romántico sublime con el poder artificial del opio, considerado éste como suplemento material de la imaginación creadora. La estructura narrativa de *Confessions* puede ser vista, a partir de estas dos dimensiones, como registrando dos grandes movimientos narrativos de avance y transformación de la identidad autoral, o de postulación de una identidad autoral que se constituye en y por estos dos movimientos de transformación solidarios.

Un movimiento lleva, en “Preliminary Confessions”, desde la epistemología ilustrada del “scholar”, ese espléndido helenista menor que, siguiendo el imperativo kantiano, se emancipa de la tutela de sus mayores,⁹⁸ hasta la reinención de su cuerpo en la gran ciudad de Londres, cuando el estómago pasa de la dieta normal a la dieta líquida de los estimulantes. Ese es un recorrido que evoca, a la vez, el propio discurso de crisis de Wordsworth en poemas de restauración como “Tintern Abbey” o “The Prelude”, y las experiencias de marginalidad de *Lyrical Ballads*, como en “The Female Vagrant” o “The Rime of the Ancient Mariner”, donde los cuerpos mismos de los personajes se modifican por el impacto que tienen en ellos sus extraordinarias experiencias. En términos sintéticos y de historia grande, este movimiento se puede describir como la invasión de una experiencia romántica de transgresión y marginalidad social en el cuerpo del intelectual ilustrado civilizado.

El otro movimiento se registra en la segunda parte, cuando este nuevo cuerpo de “scholar” marginal, afectado en su estómago por el hambre extrema, se transforma, progresivamente, en el teatro de operaciones del opio. Este “poder”, primero, organiza el espacio mental, como un legislador, y agudiza las posibilidades estéticas de la experiencia urbana bajo la clave del “placer” (así lo demuestra el autobiógrafo con el recuerdo de sus visitas a la Ópera y los paseos por la ciudad entre obreros pobres). Luego, merced al consumo excesivo del “opium-eater”, desbordado por el dolor emocional, y trasladado a la geografía wordsworthiana del “Lake District”, el opio se transforma en un poder tiránico que reorganiza ese mismo espacio mental como una experiencia estética de “dolor”, que subyuga al sujeto. En este movimiento que va del placer al dolor, de lo bello a lo sublime, colapsan –en un colapso que el texto registra utilizando el lenguaje objetivo de la ciencia experimental– las categorías trascendentales de tiempo y espacio sobre las que descansaba la epistemología ilustrada y genera, en su anarquía, un nuevo sistema de producción de sentido.

El “genio” de *Confessions* no solo emerge de la destrucción relativa del universo mental del “scholar”, sino que se representa como el espectáculo mismo de esa destrucción, que estuvo en primera instancia alentada por el deseo ilustrado de emanciparse de la tutela de sus mayores. El genio romántico narcotizado es la ruina del sujeto ilustrado moderno, y ambas dimensiones se representan juntas, como el despliegue de un enlace problemático y perturbador. En el mismo sentido hay que leer la oposición entre el griego y el latín, que

⁹⁸ Nos referimos al comienzo del artículo de Kant “¿Qué es la Ilustración?” (1784): “La ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento, sin la guía de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí el lema de la ilustración.”

atraviesa todo el texto: mientras que el "scholar" se autodefine como un "helenista", marca de identificación pagana, el opio irrumpe como un poder vinculado al latín, el imperio romano y el cristianismo. En este plano, el paganismo es arrasado por el cristianismo, en una composición implícita afín con otras exaltaciones de la religión en De Quincey.

A la vez, en tanto no se trata de una ficción sino de una autobiografía, la posibilidad de comunicar la experiencia sublime del genio narcotizado, repitiendo los dilemas propios de la enunciación de la mística, depende, como dijimos, de la relativa recuperación de las facultades mentales del yo, el "scholar" colonizado por el opio.⁹⁹ Es decir, depende de que el "scholar" recupere su "sobriedad", desintoxicando su cuerpo y reconciliándose de algún modo con una economía social compartida. Para poder representar el colapso de forma verosímil, en otras palabras, debe alejar la sospecha de la intoxicación que pesa sobre el sujeto de la enunciación y mostrar la distancia existente entre el yo que escribe y su experiencia pasada. El resultado de estos movimientos combinados es un narrador-autor equívoco e inestable, que puede ligarse tanto al universo imaginario de la Ilustración –o, como ha dicho Whale, al "contexto civilizado de los magazines"–, como al de las transgresiones románticas. Ambos quedan unidos en una misma identidad ambivalente a través de la figura, también ambivalente, del opio, "tropo maestro" de *Confessions*, como lo llamó Clej.¹⁰⁰

Uno de los ejes de la larga controversia en torno al "Preface" de 1800 de Wordsworth, recogido y variado por *Biographia Literaria* de Coleridge, fue la cuestión de la "dicción poética", es decir, las características del lenguaje que corresponden a la escritura de poesía. Como señaló Abrams, la tarea crítica de "formular las normas conforme a las cuales el lenguaje de la poesía ha de reglarse y ser juzgado" (Abrams 1962, 164) fue una tarea fundamental en las teorías románticas de la literatura, porque el lenguaje era considerado en ellas el vehículo de la emoción. Este tema, en la solución wordsworthiana del "Preface" de 1800 y su agregado de 1802, que echaba sus raíces en las teorías lingüísticas primitivistas de la Ilustración, fue un eje de controversia por el ataque que supuso contra las normas neoclásicas del decoro y por las implicancias subversivas de considerar el "lenguaje" de la "vida baja y rústica"¹⁰¹ como equivalente del "lenguaje real de los hombres"¹⁰² para los fines del placer poético.¹⁰³

⁹⁹ A esta estructura narrativa, Clej la ha llamado "prodigal economy", en referencia a la parábola del "hijo pródigo", que funciona como una estructura narrativa de transgresión y reconciliación, cuya figura central es el "exceso". Véanse especialmente los capítulos "Prodigality and the Regime of Opium" y "Prodigal narratives" en Clej (1995, 60-89).

¹⁰⁰ "El opio no sólo es el objeto del discurso confesional de De Quincey sino su tropo maestro, que permite que la narración confesional fluctúe de formas impredecibles" (Clej 1995, 60).

¹⁰¹ "low and rustic life" (Wordsworth 1802, vii).

¹⁰² "real language of men" (Wordsworth 1802, ii).

¹⁰³ Estas son las palabras de Wordsworth respecto de las características del lenguaje de la "low and rustic life" seleccionado para los fines de la poesía: "Low and rustic life was generally chosen, because in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that condition of life our elementary feelings co-exist in a state of greater simplicity, and, consequently, may be more accurately contemplated, and more forcibly communicated; because the manners of rural life germinate from those elementary feelings; and, from the necessary character of rural occupations, are more easily comprehended, and are more durable; and lastly, because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature. The language, too, of these men is adopted (purified indeed from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived; and

El problema de la dicción poética adopta en De Quincey, en consonancia con la construcción mencionada del genio romántico en *Confessions*, dos formas que a la vez prolongan y desmienten la solución wordsworthiana. En primer lugar, poniendo su propio lenguaje subjetivo como fuente de la emoción poética, y autodefiniéndose como “filósofo” de nacimiento, deja de lado la preferencia del sujeto campesino como sujeto experimental de la poesía que aporta un lenguaje “más filosófico” que el que le atribuyen los poetas,¹⁰⁴ aunque replica el gesto autobiográfico y automitificante de Wordsworth en “The Prelude” y el de Coleridge en *Biographia Literaria*, y acaso el argumento de éste en contra de Wordsworth también.¹⁰⁵ Es decir, replica el gesto de autorrepresentarse como filósofo/poeta pero poniéndose en el lugar otorgado por Wordsworth a los campesinos de Westmoreland. Ello se confirma en cuanto es este sujeto erudito el que se somete al patrón narrativo de los marginales, arrastrando al propio Coleridge consigo.

En segundo lugar, definiendo al “filósofo” como materia prima de sueños/poemas románticos, otorga a estos un sustrato explícitamente libresco para la composición de la poesía, en tanto ella debe necesariamente trabajar con los materiales que se alojan en la conciencia del poeta. Esta operación, que puede interpretarse como una *amplificatio* del planteo de “Kubla Kahn”, es la que sustenta, ya desde el primer sueño del “consul romanus”, que la autobiografía intoxicada derive en un “fantástico de biblioteca”.¹⁰⁶ Tanto el fragmento del “Consul Romanus”, que se apoya en Tito Livio y la biblioteca sobre la guerra civil inglesa, y sin decirlo, en la biblioteca más contemporánea sobre la Revolución Francesa y Edmund Burke, al igual que el subsiguiente sueño de Piranesi, que involucra los libros *Le Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori* (1748) y *Carceri d'Invenzione* (1760) del artista veneciano, son presentadas como viñetas cuya

because, from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under the influence of social vanity they convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions. Accordingly, such a language, arising out of repeated experience and regular feelings, is a more permanent, and a far more philosophical language, than that which is frequently substituted for it by Poets, who think that they are conferring honour upon themselves and their art, in proportion as they separate themselves from the sympathies of men, and indulge in arbitrary and capricious habits of expression, in order to furnish food for fickle tastes, and fickle appetites, of their own creation” (Wordsworth 1802, viii-ix).

¹⁰⁴ Los campesinos de Wordsworth aparecen desplazados en distintos personajes de *Confessions*: los jóvenes galeses con quienes se aloja en “Preliminary Confessions”, los personajes pobres de Londres, la “hunger-bitten girl” de la casa de Londres, Ann de Oxford Street, la criada y el niño que aparecen con la visita del malayo.

¹⁰⁵ Coleridge discute el tema de la “dicción poética” en el capítulo 17 de *Biographia Literaria*. La discusión avanza trazando una posición a partir de interpretaciones del “Prefacio”, planteos de diferencias con él y objeciones a las malas lecturas de otros. Para Coleridge los personajes campesinos de Wordsworth no deben ser concebidos en términos realistas como pertenecientes a la “vida humilde y rural” ni cabe pensar que sus discursos se vinculan con “sus ocupaciones y su morada” (Coleridge 2010, 429; Coleridge 1984, vol ii, 43). Coleridge niega que las “limitaciones” en la forma de vida sean más favorables a la sensibilidad poética que el “refinamiento”. “No todo hombre tiene las mismas probabilidades de mejorar gracias a la vida en el campo o las labores agrarias” (Coleridge 2010, 430; Coleridge 1984, vol ii, 44). Al contrario, postula como condiciones de posibilidad para la elevación poética “la educación o la sensibilidad innata, o ambas” (Coleridge 2010, 430; Coleridge 1984, vol ii, 44).

¹⁰⁶ La frase “fantástico de biblioteca” la tomamos de Antelo (2016), quien a su vez la toma de Foucault (1967), quien la deriva de un texto de Mallarmé sobre *Vathek*, para leer los delirios eruditos de *La tentation de Saint Antoine*, de Flaubert.

fantasmagoría corresponde a la de un “scholar”. El principal bien de este sujeto es, como escribe él mismo en “Introduction to the Pains of Opium”, una biblioteca bien equipada.¹⁰⁷

Estas torsiones equívocas que produce X. Y. Z. en el programa romántico de los “Lake Poets” se manifiesta con suma claridad en dos momentos de *Confessions* (1821). Primero, en la aclaración respecto de las cualidades del “confessing subject”, una aclaración que volverá varias ocasiones en esta tesis. Allí se sostiene que un “hombre que habla de bueyes” también “soñará con bueyes”, mientras que:

... en el caso que tiene ante sí el lector encontrará que el comedor de opio presume de ser un filósofo: en consecuencia, la fantasmagoría de sus sueños (esté dormido o despierto: se trate de sueños diurnos o nocturnos) corresponde a alguien que, con tal vocación...

Humani nihil a se alienum putat.¹⁰⁸

La supuesta cita sobre los bueyes era una reescritura intencionada de dos versículos del “Eclesiástico” (38: 24-25), libro deuterocanónico que no se incluye en la biblia hebrea y que en la tradición protestante suele referirse como “apócrifo”. En *King James* se lee:

24. La sabiduría de un hombre culto viene por la oportunidad del ocio; y el que tiene pocas ocupaciones se volverá sabio. 25. ¿Cómo puede obtener sabiduría el que sostiene el arado, el que se jacta del acicate, el que conduce bueyes, y está ocupado en sus trabajos, y cuya conversación es de terneros?¹⁰⁹

El pasaje se completa con una serie de rasgos generales, presentados de forma exagerada y cómica. El carácter intelectual del “opium-eater” es integral e incomparable. Además de sus virtudes de “scholar”, también tiene la “mirada interior” y el “poder de intuición” de los “poetas ingleses”.¹¹⁰ Este “filósofo”, como se ve por la misma cita de

¹⁰⁷ En la casa que pinta en *Confessions*, como parte del cuadro de la felicidad, el autobiógrafo presenta el “drawing-room” o “salón de estar” transformado en una “biblioteca”, “... ya que sucede que los libros son el único artículo de propiedad en el que soy más rico que mis vecinos. De estos tengo alrededor de cinco mil, reunidos gradualmente desde que cumplí dieciocho años” (“... for it happens that books are the only article of property in which I am richer than my neighbours. Of these, I have about five thousand, collected gradually since my eighteenth year” [Wk: 2, 60]).

¹⁰⁸ “... in the case before him, the reader will find that the Opium-eater boasteth himself to be a philosopher; and accordingly, that the phantasmagoria of his dreams (waking or sleeping, day-dreams or night-dreams) is suitable to one which in that character, ‘Humani nihil a se alienum putat’” (Wk: 12).

¹⁰⁹ “24. The wisdom of a learned man cometh by opportunity of leisure; and he that hath little business shall become wise. 25. How can he get wisdom that holdeth the plough, and that glorieth in the goad, that diverth oxen, and is occupied in their labours, and whose talk is of bullocks?”

¹¹⁰ “... entre las condiciones que considera indispensables para sustentar cualquier pretensión al título de filósofo se cuentan no sólo la posesión de una inteligencia sobresaliente en las funciones analíticas (si bien en lo que se refiere a esta parte de la pretensión, Inglaterra solo ha podido presentar muy contados aspirantes durante varias generaciones; al menos el autor no recuerda a ningún candidato conocido para tal honor a quien pueda llamarse un pensador sutil, con excepción de Samuel Taylor Coleridge y, en un terreno intelectual más limitado, con la excepción reciente e ilustre de David Ricardo), sino también una constitución tal de las facultades morales que le otorgue la mirada interior y el poder de intuición que exigen la visión y los misterios de la naturaleza humana: en suma, esa constitución de las facultades que (entre todas las generaciones de hombres que desde los primeros tiempo se desplegaron a la vida, por así decirlo, sobre este planeta) poseyeron nuestros poetas ingleses en el más alto grado —y los profesores escoceses en grado ínfimo” (Wk: 2, 12-13).

Terencio y se ratifica por la *performance* culta del autobiógrafo (volveremos sobre esto después), está construido como una impostura, no como una verdadera pretensión de *status*. Aparece en *Confessions* para ser romantizado y narcotizado por el “opium-eater”. Pero es esta figura la que permite introducir un discurso del yo a la vez ilustrado y romántico. Y será la base, asimismo, convenientemente retomada en textos posteriores, para desplegar competencias eruditas del nuevo autor inglés.

En segundo lugar, la intervención de De Quincey en la cuestión de la dicción poética en sentido romántico se manifiesta en la primera secuencia de sueños de “The Pains of Opium”, donde el nuevo sistema de producción artística que genera la alianza del “scholar” impotente con el “poder” del opio dominante —dominante como una fuerza extranjera, colonizadora y tiránica, dominante como un *imperium*— es ilustrado mediante referencias paródicas a Coleridge y Wordsworth. Esta operación produce un efecto de ruptura y continuidad simultáneas con el complejo de ideas romántico sobre poesía, que se expresa en el nuevo tipo de prosa, con inflexiones metaliterarias, que ofrece *Confessions*, en su contraposición con el paradigma poético experimental de los “Lake Poets”, que había separado poesía experimental y prosa crítica.

Coleridge, por una parte, es quien le revela a X.Y.Z. el supuesto grabado de Piranesi de la inexistente serie “The Dreams” en la que el artista veneciano se representa a sí mismo subiendo interminablemente escaleras que cesan en un espacio gótico de trabajo inútil y esclavo, que consiste en autoreproducirse al infinito.

Muchos años atrás, cuando ojeaba las Antigüedades de Roma de Piranesi, el Sr. Coleridge, que estaba parado junto a mí, me describió un conjunto de placas de ese mismo artista, llamadas sus Sueños y que registran la escenografía de sus propias visiones durante el delirio de una fiebre.¹¹¹ Algunas de ellas (describo sólo a partir del recuerdo de lo que contó el Sr. Coleridge) representaban vastos recintos góticos: en cuyos pisos se encontraba todo tipo de mecanismos y maquinarias, ruedas, cables, poleas, palancas, catapultas, etc., etc., que expresaban un enorme poder puesto en marcha y resistencias vencidas.¹¹² Trepando por el borde de los muros, percibí una escalera; y en ella, tanteando su camino hacia arriba, está el propio Piranesi: seguí subiendo un poco más y percibí entonces que se produce una repentina y abrupta conclusión, sin que haya balaustradas y sin que ese que ha alcanzado tal extremo pueda dar otro paso sin caer en el vacío. Sea lo que fuere del pobre Piranesi, suponés, por lo menos, que sus trabajos terminan allí de alguna forma. Pero levánta tus ojos y contemplarás un segundo tramo de escaleras aún más alto: en el cual otra vez se percibe a Piranesi, pero esta vez en el borde mismo del precipicio. Volvé a alzar la mirada y verás un tramo de escaleras aún más aéreo; y otra vez el pobre Piranesi está ocupado en sus trabajos ascendentes: y así, hasta que las inconclusas escaleras y Piranesi se pierden ambos en la sombra superior del

¹¹¹ “Many years ago, when I was looking over Piranesi’s Antiquities of Rome, Mr. Coleridge, who was standing by, described to me a set of plates by that artist, called his Dreams, and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever” (Wk: 2, 68).

¹¹² “Some of them (I describe only from memory of Mr. Coleridge’s account) representad vast Gothic halls: on the foor of which stood all sorts of engines and machinery, wheels, cables, pulleys, levers, catapults, &c, &c. expressive of enormous power put forth, and resistance overcome” (Wk: 2, 68).

recinto.¹¹³ – Con el mismo poder de crecimiento sin fin y auto-reproducción sucedía mi arquitectura en sueños.¹¹⁴

Esta representación ecrásica alude a las *Carceri d’Invenzione*, desde luego, pero también al capítulo 13 de *Biographia Literaria*, “Sobre la imaginación o capacidad esemplástica”, en particular a la carta en que un “amigo” analiza el efecto que la obra metafísica sobre la imaginación produciría en lectores que leen el libro como una biografía, representándolo con imágenes similares a las que el “English Opium-Eater” convierte en emblema de su escritura onírica.¹¹⁵ Es decir, *Confessions* pone directamente las representaciones estéticas del efecto de lectura del discurso filosófico en el lugar del discurso filosófico mismo. Esta es una forma de enfatizar y asignar valor a la poesía de Coleridge y su poder sensible por sobre el trabajo del concepto y la verdad filosófica.

Wordsworth, sin ser mencionado, es citado a continuación de la falsa viñeta de Piranesi/Coleridge con un largo pasaje de “The Excursion” (1814), el poema más renombrado del autor, aunque no el más leído, hacia 1820, a los efectos de ilustrar una variante de los “sueños arquitectónicos” del “Opium-eater”. El pasaje es el conjunto de versos más extenso citado en *Confessions*. Y lo que presenta es una visión que parece exactamente contraria de la oscura y enclaustrada viñeta de las escaleras, pero que también cabe imaginar como lo que se ve, en esa misma ascensión, al mirar hacia arriba: la visión de

¹¹³ “Creeping along the sides of the walls, you perceive a stair-case; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further, and you perceive it come to a sudden abrupt termination, without any balaustrade, and allowing no step towards to him who had reached the extremity, except into depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose, at least, his labours must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher: on which again Piranesi is perceived, but his time standing in the very brink of the abyss. Again elevate your eyes, and a still more aerial flight of stairs is beheld: and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall” (Wk: 2, 68).

¹¹⁴ “With the same power of endless reproduction did my architecture proceed in dreams” (Wk: 2, 68).

¹¹⁵ Este es un capítulo central del libro de Coleridge, tanto por la importancia que tiene en su teoría literaria el concepto filosófico de Imaginación como por el efecto irónico que produce la decepción de las promesas realizadas, al escamotear el tratamiento sistemático de la teoría y reemplazarlo por el recurso de la carta ficticia y una serie de proposiciones aforísticas. La carta del amigo, un amigo obviamente inexistente, que es el propio Coleridge, introduce la perspectiva del lector medio que es afín a la empresa de Coleridge pero que también es sensible a la mentalidad inglesa y los efectos que la filosofía idealista, con toda probabilidad, tendría en el público. Escribiendo a Coleridge para disuadirlo de realizar una exposición filosófica demasiado extensa, introduce imágenes sobre los efectos negativos que tendría esa exposición en lectores ingleses que leen con la expectativa de encontrarse con un texto biográfico. De esta forma, Coleridge brinda a esos mismos lectores una representación de aquello que no hace, pero que, de hacerlo, produciría en ellos ciertos efectos emocionales. Las imágenes se anteponen, si bien en ese lugar exculpatorio y subordinado, a la filosofía. Son básicamente dos las imágenes de esa carta que hay que poner en relación con las de *Confessions*. La primera es la imagen de un hombre habituado a las capillas que de pronto es trasladado a una catedral gótica y atraviesa una experiencia de sublime desorientación. El pasaje (cf. BL: 378-379) está cargado de autocitas de Coleridge –de “Christabel”, del periódico *The Friend*– y de referencias a lo sublime –Milton, Wordsworth– que apuntan a reforzar el efecto. La otra imagen es la que está directamente reelaborada en la falsa viñeta de Piranesi como una escalera rota que asciende. El “amigo” le dice a Coleridge que omita el capítulo filosófico porque la exposición es muy imperfecta, a la vez excesiva y defectuosa: “Te has visto obligado a omitir tantos pasos, debido a la necesidad de ser conciso, que lo que queda parece –si se me permite volver a la imagen de antes– los fragmentos de una escalera de caracol de una torre en ruinas” (BL: 380).

una ciudad apocalíptica creada en las nubes, después de una tormenta, por el arte de la propia naturaleza.

La imagen, revelada en un instante,
era de una ciudad poderosa, o en palabras más audaces,
de una selva de edificios, que se hundía lejos
y se retiraba en hondura ilimitada,
hundiéndose lejos en el esplendor... ¡sin fin!
Un tejido parecía de diamantes y de oro,
con cúpulas de alabastro y espiras de plata,
y terrazas ardientes, una sobre otra, en lo alto
levantadas; aquí, serenos pabellones luminosos
en avenidas colocados; allí, torres rodeadas
de almenas que tenían, en sus infatigables
frentes, astros, ¡la luz de todas las gemas!
Por la naturaleza terrenal este efecto se había producido
sobre los oscuros materiales de la tormenta,
ahora en calma; sobre ellos, y sobre las playas,
y los picos y cumbres de las montañas, hasta donde
los vapores habían retrocedido, tomando allí
su puesto bajo un cielo cerúleo, etc, etc.¹¹⁶

La imagen envía al libro del *Apocalipsis* de San Juan y acaso servirá de hipotexto a un poema de Baudelaire con marcas de quinceañero, “*Rêve parisien*”.¹¹⁷ En la medida en que el pasaje procede de la mirada de un personaje cínico de *The Excursion*, un personaje explícitamente cuestionado por el poema, cabe interpretarlo como un subrayado irónico respecto de la poesía de la naturaleza de Wordsworth con el que se identifica el “Opium-Eater”. Esto se confirma con la frase que remata la cita: “La sublime circunstancia ‘almenas que tenían, en sus *infatigables* frentes, astros’ podría haber sido copiada de mis sueños arquitectónicos, puesto que ocurría en ellos con frecuencia”.¹¹⁸ Es una frase que tiene que leerse, para reparar en su fuerza provocativa, imaginando la posición de lectura del poeta moderno no nombrado, como si estuviera escrito para él. ¿Qué hace *Confessions*? Subraya el libro que Wordsworth creía fundamental en esa época, extrae del subrayado un fragmento y de este enfatiza una sola palabra, “restless”, que traducimos por “infatigables” (el infinito piranesiano se recoge en este término). Fragmentando el fragmento y eliminando el nombre propio, destruye la unidad del poema y su relación con la identidad del productor. Y al señalar que esa parte iluminada del texto podría haber sido “copiada” de sus sueños, convierte al poema en un sucedáneo de la mente del autobiógrafo.

¹¹⁶ “The appearance, instantaneously disclosed, / Was of a mighty city—boldly say / A wilderness of building, sinking far / And self-withdrawn into a boundless depth / Far sinking into splendour—without end! / Fabric it seemed of diamond and of gold, / With alabaster domes, and silver spires, / And blazing terrace upon terrace / Uplifted; here, serene pavilions bright, / In avenues disposed; there, towers begirt / With battlements that on their restless fronts / Bore stars—illumination of all gems! / By earthly nature had the effect been wrought / Upon the dark materials of the storm / Now pacified: on them, and on the coves / And mountain-steeps and summits, whereunto / The vapours had receded, taking there / Their station under a cerulean sky, etc., etc.”

¹¹⁷ Esta referencia no es gratuita. Jauss (1995) coloca este poema en el centro de su análisis sobre el “giro” baudelariano respecto de la representación de la naturaleza en la literatura decimonónica y subraya la relación con el libro del *Apocalipsis*. Cf. Jauss (1995): 123. Sobre la relación entre esta cita de Wordsworth y la representación apocalíptica de la ciudad, se puede consultar Fulford (2011).

¹¹⁸ “The sublime circumstance – ‘battlements that on their restless fronts bore stars’ - might have been copied from my architectural dreams, for it often occurred” (Wk 2, 69).

Estas dos referencias, tan próximas entre sí, son claras y explícitas operaciones *sobre* los maestros románticos, a la vez homenajeados y críticas, y no meras expresiones de la mente atormentada de un opiófago. Postulan, así pareadas, en un audaz gesto de reversión de la autoridad en la prensa, que los textos de los modelos podían ser leídos como ilustraciones de su propia mente. El origen se precursoriza, en cuanto es reconcebido como copia de lo que viene después y como efecto de la remisión de lo segundo a lo primero.

Pero lo fundamental es que esas dos referencias no se agotan en la relación crítica que establecen con los “Lake Poets”. Ofician, también, de transición hacia un *tertium quid*. El juego intertextual sirve para dar paso al nuevo espacio simbólico que pretende descubrir *Confessions* ante el público de los magazines. Esto último se confirma, casi didácticamente, por dos operaciones solidarias que siguen a las referencias: 1) luego de los pasajes sobre los poetas de los lagos, aparece la única sugerencia explícita, aunque chistosa y en referencia a Wordsworth, de que el consumo de droga puede servir para producir poesía: ¡y se propone al mismo Homero como el primer autor drogado de la historia literaria!¹¹⁹ 2) a los “sueños arquitectónicos” siguen sueños con “lagos”, que se transforman en “océanos” y que finalmente producen una forma urbana de fantasmagoría infernal, en la que domina el “rostro humano” y “yo” es arrastrado por un oleaje deconstructor. Las aguas del “Lake District” y la ciudad como océano, fundidos en la pesadillesca multitud, no pueden distinguirse, y el movimiento que lleva de los lagos a la ciudad borra los límites entre esos espacios, habilitando un espacio tercero, irreducible a cada uno por separado.

Evidentemente, estos sueños acuáticos, justo antes de los sueños del opio propiamente dichos, por oposición a los sueños “arquitectónicos” relacionados con Wordsworth, representan, en otro nivel, el abandono de la organización formal del “metro” (la “arquitectura”, en términos formales, del pasaje citado de Wordsworth) y, al mismo tiempo, ilustran el postulado del “Lake Poet” de que no hay una “diferencia esencial” entre el lenguaje de la poesía y la prosa.¹²⁰ Recordemos que Wordsworth había justificado el uso

¹¹⁹ “Supimos por el reporte de Dryden y, más recientemente, de Fuseli, que ellos comieron carne cruda para obtener sueños espléndidos: cuánto mejor, para ese fin, haber tomado opio, algo que, sin embargo, no recuerdo que conste que lo haya hecho ningún poeta, con excepción del dramaturgo Shadwell; y de los tiempos antiguos, Homero tiene fama, acertadamente, según creo, de haber conocido las virtudes del opio como un $\Phi\alpha\rho\mu\alpha\kappa\omicron\nu\ \nu\eta\pi\epsilon\nu\theta\epsilon\varsigma$, esto es, como un anodino”. (“We hear it reported of Dryden, and in later times of Fuseli, that they ate raw meat for the sake of obtaining splendid dreams: how much better, for such a purpose, to have eaten opium, which yet I do not remember that any poet is recorded to have done, except the dramatist Shadwell; and in ancient days, Homer is, I think, rightly reputed to have known the virtues of opium as a $\Phi\alpha\rho\mu\alpha\kappa\omicron\nu\ \nu\eta\pi\epsilon\nu\theta\epsilon\varsigma$ – i.e., as an anodyne” [Wk 2: 69]). Esta referencia al consumo de un “anodino” como estimulante para la producción poética es una referencia a la nota prefatoria de “Kubla Kahn”: “En el verano de 1797, el Autor, mal de salud, se había retirado a una solitaria casa entre Porlock y Linton, en los confines de Exmoor, entre Somerset y Devonshire. En consecuencia de una ligera indisposición, se le había recetado un anodino, por cuyos efectos se durmió en su silla en el momento en que estaba leyendo la siguiente oración de “Purchas’s Pilgrimage”: “Aquí Kubla Kahn ordenó que se construyera un palacio y un imponente jardín con él. Y así diez millas de tierra fértil fueron cercadas con una muralla.” El autor siguió unas tres horas en un sueño profundo, o al menos con los sentidos externos adormecidos, durante las cuales tuvo la más vívida seguridad de no haber compuesto menos de doscientos o trescientos versos; si en verdad se puede llamar composición a que todas las imágenes se alzaran ante él como *cosas*, con una producción en paralelo de las expresiones correspondientes, sin ningún sentimiento ni consciencia de esfuerzo. Al despertarse le pareció tener un recuerdo distintivo del conjunto, y tomando su pluma, tinta y papel, de inmediato y con avidez anotó estos versos que aquí se preservan” (Coleridge 1816).

¹²⁰ Clej (1995) escribió al respecto: “La recomendación de Wordsworth respecto de la ‘poesía patética y apasionada’ y su postulado de que no hay diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa

del “metro” en los experimentos con Coleridge como un recurso para evitar que el desborde emocional, fundamento de la auténtica poesía, atentara contra el “placer” poético, recordado en tranquilidad.¹²¹ Ciertamente, Wordsworth sostenía que el fin de la poesía era “producir excitación en coexistencia con un saldo positivo de placer”.¹²² Pero como esta “excitación” podía ser llevada a un grado extremo, por la cantidad de dolor conectado con las imágenes y sentimientos evocados en el poema, había que evitar ese “peligro” (“danger”) mediante la “copresencia” (“co-presence”) de algo “regular, algo a lo que la mente se haya acostumbrado en un estado libre de excitación o de menor excitación”.¹²³ De Quincey literaliza, justamente, el “espontáneo desborde del sentimiento” (el “desborde”: el paso del lago al oceano-ciudad) como el movimiento excesivo que genera la prosa onírica: “mi agitación era infinita, — mi mente se hundía — y se alzaba con el océano”.¹²⁴ Y no opone nada a la evocación de su yo naufragando.

Otra vez parece evidente la referencia a Coleridge, en una doble relación de citación y distanciamiento, ya que la cuestión de la diferencia entre la composición métrica y la prosa era, para Coleridge, “el punto más importante” (BL: 452) de la discusión. Coleridge utilizó, en *Biographia Literaria*, la palabra “arquitectura” (BL: 455) para referirse al “lenguaje poético” en cuanto “construcción formal” de “las palabras y las expresiones” (BL: 455). Pero sus argumentos apuntaban, en general, a demostrar que “el metro es la forma apropiada para la poesía y que ésta es imperfecta o fallida sin metro” (BL: 467). Esta última proposición, por lo expuesto, puede verse contradicha, pragmáticamente, con la fuerza de una prueba material, por la prosa de los sueños de *Confessions*.

Los sueños finales debilitan, sin anularla, la distancia que ha impuesto el narrador entre el trastorno pasado de su “economía física” (Wk: 2, 66) y el “yo” rehabilitado de su presente narrativo. El debilitamiento se introduce ya por la inscripción de las fechas de los sueños. Estas, según las convenciones de un “diario”, instalan el discurso en un momento pasado, pero también es un discurso llamativamente próximo al momento de la enunciación. Así, el primer sueño, lleva la fecha “Mayo, 1818”, el segundo “Junio, 1819” y el último “1820”.

El de mayo de 1818 es el más conocido de estos tres sueños del opio. Es comparable, en su fama, a la descripción del “aleph” en Borges. En este sueño el “malayo” regresa, como representante de toda Asia, y establece, en la conciencia del “scholar” imperial, la conexión

y el de la poesía fueron escuchados por De Quincey, cuya ‘prosa apasionada’ no era nada menos que un intento de adaptar las armonías de la poesía—y sus efectos sedativos— al accidentado medio de la prosa” (163).

¹²¹ En el “Prefacio” a *Lyrical Ballads*, Wordsworth había discutido la diferencia entre la poesía y la prosa, un tema tradicional que cobró nueva vigencia en la época romántica, como una falsa diferencia, y había solicitado que se descartara el error del “prosaísmo” como categoría de juicio crítico. Pero había desarrollado, también, una curiosa teoría estético-psicológica para justificar el uso del metro, un principio de composición que podemos llamar “arquitectónico”. Wordsworth (xxiii, xxiv): “... no solo el lenguaje de una gran porción de cualquier buen poema, incluso el de carácter más elevado, debe necesariamente, salvo en lo que respecta al metro, no diferir del de la buena prosa, sino que asimismo se verificará que algunas de las partes más interesantes de los mejores poemas estarán, rigurosamente, en el lenguaje de la prosa cuando está bien escrita. La verdad de esta afirmación podría ser demostrada por innumerables pasajes de casi todos los poetas, incluso del propio Milton...” (LB 1800: xxiii, xxiv).

¹²² “produce excitement in coexistence with an overbalance of pleasure” (LB 1800: xxx).

¹²³ “regular, something to which the mind has been accustomed when in an unexcited or a less excited state” (LB 1800: xxx).

¹²⁴ “my agitation was infinite — my mind tossed, — and surged with the ocean” (Wk 2: 70).

entre las visiones del opio y los estereotipos exotistas que han interesado a la crítica ampliamente. Hasta ese momento, el doble dispositivo de la explicación racional de las alteraciones de la mente ilustrada y los ejemplos del fenómeno, si bien se había vuelto inestable, seguía funcionando. Pero en este punto el discurso racional, con su distancia analítica respecto de las emociones, y el discurso poético, que se liga al *pathos* de las emociones intensas, tienden a confundirse, y en esa articulación está la clave de la prosa poética del “English Opium-Eater”.

“El malayo ha sido mi terrible enemigo durante meses. Cada noche, por su intermedio, he sido transportado a escenas asiáticas”.¹²⁵ ¿Es esta una voz que corresponde a “Mayo, 1818”, que registra lo que acaba de pasar, o es la voz de 1821, que evoca ese momento a la distancia? Después de instaurar la clave persecutoria que revierte sin razón aparente al amable visitante de 1816 en un enemigo de la conciencia inglesa, el “scholar” incurre en un discurso “bárbaro” sobre la “barbarie”, que también es un *exposé* de los lugares comunes sobre Oriente y todo lo exótico para Inglaterra. La posibilidad de ser efectivamente trasladado a Asia es identificada, para el inglés, con la locura,¹²⁶ y China, con sus instituciones y las “elaboradas religiones del Indostán”,¹²⁷ por su antigüedad sin fondo, se representa como sinécdoque de toda Asia, y, más aún, como la forma primitiva de la humanidad, a tal punto de que “un joven chino parece un hombre antediluviano renovado”.¹²⁸ Que China sea la gran “officina gentium”, el lugar más poblado de la tierra, donde se fabrican las personas, vuelve insignificante al individuo, y este hecho es reforzado por las colosales dimensiones que poseen sus “vastos imperios”.¹²⁹ En la escala imperial el individuo no es más que “hierba”.¹³⁰

Subrayemos que no hay, en estos pasajes, ninguna pretensión de estar describiendo Oriente. Es claro, en cambio, que el texto describe, tomando distancia respecto de la propia conciencia, una percepción inglesa y un conjunto de asociaciones mentales, forjadas por una serie de “emociones profundas”, que escapan a todo análisis.¹³¹ El rechazo ideológico de Oriente es tratado como una repulsión emocional o sintomática que sólo cabe declarar como testimonio inglés. Antes que vivir con orientales, el anfitrión del “malayo” afirma que preferiría vivir “con lunáticos o animales salvajes”.¹³² En efecto, como pesadilla, los orientales quedan colocados *in toto* en un grado de sinsentido y violencia aún más extremo que el de los locos y los animales, en el lugar de una alteridad absoluta. Esta es una emoción que se extiende, en rigor, a todo lo que no armoniza con la supuesta identidad cultural inglesa, y con sus pretensiones de civilización. La “confesión” está justificada explícitamente porque el autobiógrafo desea que el lector inglés comprenda “el inimaginable horror” que le produjeron estos “sueños de imagería oriental y torturas mitológicas”, en los que esta otredad radical se fusiona con la conciencia inglesa.¹³³

¹²⁵ “The Malay has been a fearful enemy for months. I have been every night, through his means, transported into Asiatic scenes” (Wk: 2, 70).

¹²⁶ Sobre esta identificación, véase Vaughan (1993).

¹²⁷ “elaborate religions of Indostan” (Wk: 2, 70).

¹²⁸ “a young Chinese seemed to me an antediluvian man renewed” (Wk: 2, 70).

¹²⁹ “vast empires” (Wk: 2, 70).

¹³⁰ “weed” (Wk: 2, 71).

¹³¹ “feelings deeper than I can analyze” (Wk: 2, 70).

¹³² “with lunatics, or brute animals” (Wk: 2, 71).

¹³³ “the unimaginable horror which these dreams of oriental imagery, and mythological tortures, impressed upon me” (Wk: 2, 71).

No hay marcas muy visibles en el texto que lo indiquen, pero es en este momento, luego del despliegue de asociaciones que definen el sustrato del horror inglés, cuando irrumpe el sueño propiamente dicho, un sueño que es una “ligera abstracción de mis sueños orientales”.¹³⁴ Por su importancia, conviene transcribirlo aquí en su totalidad:

Bajo las sensaciones conectadas de calor tropical y rayos verticales, reuní todas las criaturas, pájaros, bestias, reptiles, todos los árboles y plantas, hábitos y apariencias, que se encuentran en todas las regiones tropicales, y los congregué en China o el Indostán. Llevado por sentimientos afines, pronto puse a Egipto con todos sus dioses bajo la misma ley. Me miraban, me silbaban, me gruñían, me parloteaban, monos, papagayos, cacatúas. Me refugiaba en pagodas: y me detenían, por siglos, en la cúspide, o en habitaciones secretas; fui el ídolo; fui el sacerdote; fui adorado; fui sacrificado. Huía de la ira de Brama cruzando todas las selvas de Asia: Vishnu me odiaba: Siva me esperaba al acecho. De pronto me encontraba con Isis y Osiris: había cometido un crimen, me decían, que hacía temblar al ibis y al cocodrilo. Me sepultaban, durante mil años, en féretros de piedra, con momias y esfinges, en las recámaras angostas del corazón de pirámides eternas. Me besaban, con besos cancerosos, los cocodrilos; y yacía, confundido con todas las indecibles cosas viscosas, entre los juncos y el lodo del Nilo.¹³⁵

Esta es la versión de quinceana en prosa de los sueños del opio de Coleridge, en una suerte de mezcla de la imaginaria oriental de “Kubla Kahn” con la autoinculpación disociada de “The Pains of Sleep”¹³⁶ y los temores de invasión de “Fears in solitude”.¹³⁷ La voz del “scholar” se ha integrado con la de los “poetas ingleses”, estableciendo en la prosa un continuo entre registros disímiles. Las dos primeras oraciones de la cita son explicaciones intelectuales de lo que hizo su mente con estereotipos culturales nacionales, que son también explicaciones sobre lo que hace el escritor con sus materiales, pero el resto del texto, poniendo al “yo” en escena, narra, con “ligera abstracción”, las acciones oníricas a las

¹³⁴ “slight abstraction of my oriental dreams” (Wk: 2, 71).

¹³⁵ “Under the connecting feelings of tropical heat and vertical sun-lights, I brought together all creatures, birds, beasts, reptiles, all trees and plants, usages and appearances, that are found in all tropical regions, and assembled them together in China or Indostan. From kindred feelings, I soon brought Egypt and all her gods under the same law. I was stared at, hooted at, grinned at, chattered at, by monkeys, by paroquets, by cockatoos. I ran into pagodas, and was fixed for centuries at the summit or in secret rooms: I was the idol; I was the priest; I was worshipped; I was sacrificed. I fled from the wrath of Brama through all the forests of Asia: Vishnu hated me: Seeva laid wait for me. I came suddenly upon Isis and Osiris: I had done a deed, they said, which the ibis and the crocodile trembled at. I was buried, for a thousand years, in stone coffins, with mummies and sphinxes, in narrow chambers at the heart of eternal pyramids. I was kissed, with cancerous kisses, by crocodiles; and laid, confounded with all unutterable slimy things, amongst reeds and Nilotic mud” (Wk: 2, 71).

¹³⁶ Así describe el poema de Coleridge las pesadillas que lo asaltan: “... anteanoche recé en voz alta / con angustia y desesperación, / aterrado por la multitud diabólica / de formas y pensamientos que me torturaban: / una luz estridente, una horda imparable, / el sentimiento de un intolerable error, / ¡y solo aquellos a los que detestaba, eran fuertes! / Sed de venganza, la impotente voluntad / aún aturdida pero también ardiente. / El deseo, con repugnancia extrañamente mezclado, / se fijaba en objetos salvajes y aborrecibles.” Y luego reflexiona: “La tercera noche, cuando mi propio grito / me despertó del diabólico sueño, / abrumado de extraños y salvajes sufrimientos, / lloré como un niño. / Y habiendo sometido con lágrimas / mi angustia a un estado más suave, / me dije, tales castigos corresponden / a naturalezas profundamente manchadas de pecado: / porque reaviva / el insondable infierno en su interior / ver, conocer y despreciar / el horror de sus acciones, / pero igualmente desearlas y cometerlas. / Tales dolores concuerdan con tales hombres, / pero ¿por qué, por qué caen sobre mí?” Traducción propia de Coleridge (1996, 203).

¹³⁷ Sobre una lectura de “Kubla Kahn” y “Fears in solitude” que conecta imperialismo, orientalismo y droga, véase el capítulo 2 de Milligan (1995) “Coleridge, Opium, and Oriental Contamination” (31-45)

que fue sometido. El registro es el del horror del “sublime material”,¹³⁸ que pone al “scholar” inglés en la escenografía de los aterradores sueños orientales.

Pero esta parte sublime, que descompone al yo en una dinámica de persecuciones mentales y lo convierte en una víctima de la mirada atónita del lector, se desliza luego hacia una subespecie grotesca, en la que gana más lugar la corporalidad. Es importante, si se quiere tener el cuadro entero de la “poesía” del “English Opium-Eater”, completar la descripción del sueño con esta otra parte, que no está libre de una comicidad violenta y que produce una materialización mayor del tormento de la pesadilla:

Todos los terrores habían sido hasta ese momento morales y espirituales. Pero aquí los principales agentes eran horribles pájaros, serpientes o cocodrilos, especialmente los últimos. El maldito cocodrilo se volvió para mí objeto de más horror que casi todos los demás. Fui obligado a vivir con él y (como sucedía casi siempre en mis sueños) durante siglos. A veces escapaba y aparecía en casas chinas con mesas de bambú, etc. Todas las patas de las mesas, los sofás, etc., cobraban vida de repente: la cabeza abominable del cocodrilo, con sus ojos malignos, me miraba, multiplicándose en mil repeticiones: yo la contemplaba lleno de odio y fascinado. Tantas veces poseyó mis sueños el inmundo reptil que en muchas ocasiones el mismo sueño se interrumpió de la misma manera: oía las dulces voces de los míos (oigo todo mientras duermo) y me despertaba inmediatamente: era pleno mediodía y mis hijos, agarrados de la mano, estaban parados junto a mi cama, para enseñarme sus zapatos de colores o sus trajes nuevos o para que los viera vestidos antes de salir. Juro que era tan tremenda la transición del maldito cocodrilo y los otros indescriptibles monstruos y abortos de mis sueños a la visión de la naturaleza inocente y humana de la infancia que, por una reacción violenta y repentina de la conciencia, me echaba a llorar sin poder contenerme mientras besaba sus caras.¹³⁹

En vez de la amplitud cósmica que define la primera visión, esta segunda visión se focaliza en la imagen de un cocodrilo, y de allí se expande hasta cubrirlo todo. La imagen del cocodrilo reaparecerá, muchos años después, en *The English Mail-Coach*, para representar el apareamiento psíquico de dos términos que se repelen mutuamente. En la primera visión se habían mencionado, al pasar, los “besos cancerosos” de los cocodrilos, y en la segunda visión, esa fantasía, con evidentes connotaciones sexuales, se transforma en una grotesca parodia del matrimonio. El cocodrilo, un animal tomado seguramente de los libros de viajes, como sugiere Lindop (1995b), condensa el sentimiento de una unión forzada de carácter abyecto. La breve escena de la mirada del cocodrilo recuerda la composición del famoso cuadro de Fuseli, “The Nightmare”, en que el demonio que oprime

¹³⁸ Sobre esta categoría, véase Porter (2016), especialmente el apartado “The material and immaterial sublimines” (390-397).

¹³⁹ “All before had been moral and spiritual terrors. But here the main agents were ugly birds, or snakes, or crocodiles; especially the last. The cursed crocodile became to me the object of more horror than almost all the rest. I was compelled to live with him, and (as was always the case almost in my dreams) for centuries. I escaped sometimes, and found myself in Chinese houses, with cane tables, &c. All the feet of the tables, sofas, &c., soon became instinct with life: the abominable head of the crocodile, and his leering eyes, looked out at me, multiplied into a thousand repetitions; and I stood loathing and fascinated. And so often did this hideous reptile haunt my dreams that many times the very same dream was broken up in the very same way: I heard gentle voices speaking to me (I hear everything when I am sleeping), and instantly I awoke. It was broad noon, and my children were standing, hand in hand, at my bedside—come to show me their coloured shoes, or new frocks, or to let me see them dressed for going out. I protest that so awful was the transition from the damned crocodile, and the other unutterable monsters and abortions of my dreams, to the sight of innocent human natures and of infancy, that in the mighty and sudden revulsion of mind I wept, and could not forbear it, as I kissed their faces” (Wk: 2, 71).

el pecho de la durmiente mira al espectador, mientras en el fondo se ve la falsa etimología de la palabra “nightmare” (“yegua de la noche”) encarnada en una yegua verídica de ojos desorbitados.

La escena del cocodrilo en *Confessions* es, tal vez, el punto de ruptura más radical de la unidad imaginativa anhelada por el proyecto romántico de Wordsworth y, sobre todo, Coleridge. La incrustación del sueño del cocodrilo en continuidad con el entorno cotidiano de la vida familiar, y particularmente la asociación entre la imagen del “inmundo cocodrilo” y la inocencia de los hijos, así como los entrecruzamientos de los ámbitos domésticos distantes (las casas chinas con la casa del soñador) produce el efecto de lo “Unheimliches”, que teorizaría Freud muchos años después, extremando la ambigua intimidad de “Fears in solitude” y otros poemas conversacionales. No se trata solo de que en la escena se exhibe aquello que debía permanecer oculto, sino que ese significado perturbador, así revelado, se convierte en el significado encriptado del propio sujeto, en su identidad y su destino: los besos amorosos que da a los hijos el “opium-eater” reproducen los “besos cancerosos” que los cocodrilos le dan él. También los niños inocentes conviven con la amenaza de una otredad radical, encarnada ahora por su padre.

A “Mayo, 1818”, siguen “Junio, 1819” y un “especimen final [...] de 1820”, dos sueños-poemas muy diferentes de la pieza oriental. “Junio, 1819” es el sueño en que resucita Ann de Oxford Street. También conecta el espacio de la casa en los Lagos con Oriente, pero, de acuerdo con el motivo de la resurrección, es ahora el Oriente cristiano del Domingo de Pascua. En este sueño, que también tiene un comentario introductorio, como el de 1818, enuncia De Quincey por primera vez lo que entiende por “ley de antagonismo”, un concepto que toma de la tradición asociacionista inglesa y que convierte en procedimiento de escritura y de análisis crítico. El fenómeno consiste en que “cuandoquiera que dos pensamientos se relacionan entre sí por una ley de antagonismo y existen, por decir así, por repulsión mutua, pueden sugerirse uno a otro”.¹⁴⁰ En el sueño este fenómeno se declina en el caso de que “las muertes de aquellos que amamos, y por cierto la contemplación de la muerte en general, es (*caeteris paribus*) más conmovedora en el verano que en cualquier otra estación del año”.¹⁴¹ Es posible reconocer este principio funcionando también en el sueño anterior, en particular en la asociación entre la vida con el cocodrilo y la vida con su familia. También en muchas otras partes de *Confessions* en que las unidades de sentido se producen por el antagonismo semántico entre sus términos. En “Junio, 1819” la exuberancia de la vida en el verano fuerza la mente hacia “el pensamiento antagónico de la muerte y la invernal esterilidad de la tumba”.¹⁴² Este es el principio que, combinado con otras circunstancias, De Quincey reconoce funcionando en la composición de este sueño, que se reproduciría luego en múltiples variaciones. A diferencia del sueño chino, este sueño de resurrección toma como escenario una combinación de Grasmere idealizada –no solo en verano, sino en un Domingo de Pascua, cuando se celebran “los primeros frutos de la resurrección”¹⁴³– con la imagen de una ciudad oriental, “captada acaso en la niñez de alguna imagen de Jerusalén”.¹⁴⁴ En ese escenario a la vez familiar y bíblico De Quincey se

¹⁴⁰ “wherever two thoughts stand related to each other by a law of antagonism, and exist, as it were, by mutual repulsion, they are apt to suggest each other” (Wk: 2, 72).

¹⁴¹ “the deaths of those whom we love, and indeed the contemplation of death generally, is (*caeteris paribus*) more affecting in summer than in any other season of the year” (Wk: 2, 72).

¹⁴² “the antagonist thought of death, and the wintry sterility of the grave” (Wk: 2, 72).

¹⁴³ “the first fruits of resurrection” (Wk: 2, 73).

¹⁴⁴ “caught perhaps in childhood from some picture of Jerusalem” (Wk: 2, 73).

reencuentra con Ann, tan idealizada como el paisaje, “más bella” que antes pero “en todo lo demás la misma”, y luego de una turbulencia, el soñador reaparece “bajo la luz de los faroles, en la calle Oxford, caminando de nuevo con Ann, igual que como caminamos diecisiete años antes, cuando ambos éramos niños”.¹⁴⁵

El último sueño, el más cercano al presente de la escritura, y que, por ello, complica el estatuto de la voz narrativa aún más que los otros, carece de presentación o explicación. Es el único texto de *Confessions* que simplemente ocurre. Cesa la voz del “scholar” que explica la lógica de los sueños. El autobiógrafo literalmente “cita” (“cite”) la experiencia. A diferencia de los otros, este es un sueño único, que no se repite y que representa el fin del sueño. Monta fundamentalmente una atmósfera, aludiendo a la parafernalia de la Misa de Coronación, con sus solemnes himnos corales y la imagen de una “marcha” que avanza. Es un escenario de poder trascendente, el anuncio de un día definitivo, en el que se debate nada menos que el destino de toda la humanidad. Pero lo particular de este apocalipsis es que el soñador ignora el sentido de lo que ocurre y no puede actuar de ninguna forma. Sólo puede saber, en su inactividad, que el “gran drama” (“great drama”) se despliega, y percibir los signos escénicos del espectáculo que tiene ante sí. Para Rzepka se trata de una escena construida sobre el tipo de la *parousia*, la segunda venida de Cristo, en alusión a su propia situación como autor debutante. El texto adquiere un ritmo acelerado, de desenlace y alarma, que termina enredando los sentidos del soñador en un vertiginoso *loop*. El sonido de las palabras “Everlasting farewells!”¹⁴⁶ se repite *in crescendo*, y culmina, al igual que “The Pains of Sleep” de Coleridge,¹⁴⁷ con un “grito” que lo despierta, y al igual que un pasaje clave en *The Prelude* de Wordsworth,¹⁴⁸ con las palabras de *Macbeth*,¹⁴⁹ pero aplicadas a sí mismo: “¡No dormiré más!”.¹⁵⁰

Además de que existe una bibliografía extensa que analiza estos sueños, la nueva literatura romántica de De Quincey, no sería posible dedicar más espacio en este trabajo a considerarlos separadamente. Si nos hemos detenido a reponerlos fue para cumplir con el propósito de este apartado: mostrar, al menos superficialmente, el juego de continuidades y desvíos que propone *Confessions* respecto de los “Lake Poets” y sugerir en qué sentido ese mismo juego con sus modelos románticos deriva en un experimento radical con la prosa.

De Quincey y los medios I: proyectos y prácticas

I was the audience; I was the public.

De Quincey, “The Antigone of Sophocles,
as Represented on the Edinburgh Stage,
in December 1845” (Wk: 15, 328).

¹⁴⁵ “by lamp-light in Oxford-street, walking again with Ann – just as we walked seventeenth years before, when we were both children” (Wk: 2, 73).

¹⁴⁶ “Eternas despedidas!”

¹⁴⁷ “La tercera noche, cuando mi propio grito / me despertó del diabólico sueño, / abrumado de extraños y salvajes sufrimientos, / lloré como un niño.”

¹⁴⁸ *The Prelude*, X, 87. Este es un pasaje clave porque representa, bajo el régimen de lo que el mismo Wordsworth llamó “spots of time”, el ingreso de la conciencia de culpabilidad en la escena de la revolución francesa.

¹⁴⁹ *Macbeth*, Act. 2, Sc. 2, v. 47. A esta escena siguen los golpes a la puerta que De Quincey analiza en “On the Knocking at the Gates in *Macbeth*”.

¹⁵⁰ “I will sleep no more” (Wk: 2, 74).

Si tomamos como inicio en la práctica de escritor remunerado el año 1818, cuando De Quincey asumió la dirección de *Westmorland Gazette* por intermedio de Wordsworth en el Distrito de los Lagos, diremos que su carrera literaria comenzó tardíamente, a los 33 años de edad. Este inicio tardío —¡especialmente tardío comparado con el de los otros “románticos”!— favoreció que los conocimientos y experiencias de años previos se transformaran en un capital cultural propio, susceptible de ser explotado en la prensa. Los “Lake Poets”, la experiencia del opio, los saberes académicos, sus lecturas espontáneas, el estudio de filósofos alemanes y economistas británicos, sus dotes de retórico, el mismo fracaso de las ambiciones juveniles, recuerdos de su propia vida, todo esto pudo ponerse, desde entonces, al servicio de la escritura de artículos para el mercado literario en expansión.

La crítica suele insistir en que la iniciación de De Quincey en la escritura profesional fue a disgusto y en circunstancias apremiantes. Es decir, que De Quincey se transformó en “autor a sueldo” (“hack author”) contra su voluntad, forzado por las necesidades financieras y las responsabilidades familiares crecientes, en un contexto personal adverso de adicción al opio.¹⁵¹ Lo apremiante de estas circunstancias es indudable, como demuestran todas las biografías y los documentos existentes. También es cierto, en cuanto al “disgusto” y lo forzado de la iniciación laboral, que De Quincey pensó en sí mismo, desde su temprana juventud, como un filósofo colocado por sobre “la masa de autores cuyo patrimonio solo son sus talentos” (Wk: 1, 144) y que lamentó haber tenido que asumir el papel de “autor comercial” o “trading author”,¹⁵² que marcaría toda su vida. El lamento ante la profesionalización forzosa —efecto de la instauración del mercado como forma de vinculación entre los escritores y la sociedad desde el siglo dieciocho en adelante— es un treno que recorre el siglo diecinueve y fue claramente recitado por De Quincey en distintos lugares. Se reconoce ya en la frase de *Confessions*: “nunca jamás tuve la ocurrencia de pensar en las labores literarias como una fuente de ganancias”.¹⁵³

Sin embargo, es un error trasladar la representación de la literatura como actividad desinteresada a toda la práctica literaria de De Quincey, invocándola como principio de explicación de sus distintas decisiones y operaciones o como la alegoría de una ideología antimoderna *tout court*. También lo es creer que la única consecuencia de la incorporación de De Quincey al *staff* de las distintas publicaciones periódicas fue acentuar una incorregible alienación romántica. Como se lee en Stewart (2010), en una conjetura

¹⁵¹ En 1825, cuando De Quincey quedó enfrentado a una de sus graves situaciones financieras, sin posibilidad de seguir colaborando en *London Magazine* y sin las perspectivas que se le habían abierto en *Knights Quarterly Magazine*, le escribió a su amigo John Wilson: “Defenderme de la enfermedad con una mano y con la otra hacer la guerra a la desgraciada ocupación del autor a sueldo [*the wretched business of hack author*], con todas sus horribles degradaciones, es más de lo que podría soportar”, pero también propone una alternativa, que evidentemente no se cumpliría: “Con un buen editor y tiempo para premeditar lo que escribo, podría liberarme; luego de lo cual, habiéndole pagado a todo el mundo, me hundiría en algún rincón oscuro, educaría a mis hijos y no le mostraría mi cara al mundo nunca más” (Morrison 1999, 244).

¹⁵² La expresión “autor comercial” procede de una carta incluida en *De Quincey's memorial*, de Alexander Japp (II, 114), que probablemente date del momento en que De Quincey comenzó su carrera de escritor periodístico. En ese texto se exponen el choque entre sus ambiciones juveniles, vinculadas con el deseo de convertirse en un filósofo “benefactor de la humanidad”, y la labor como escritor comercial. Respecto de su futuro profesional, De Quincey fantasea con convertirse en abogado.

¹⁵³ “To say the truth, however, it had never once occurred to me to think of literary labours as a source of profit” (Wk: 1, 28).

extrema, todo esto se podría pensar exactamente al revés. Hasta las propias “quejas” de De Quincey contra el periodismo, que ya eran parte del *stock* discursivo del romanticismo, podrían ser leídas, en contextos efectivamente apremiantes, como eficaz estrategia de *marketing*. Y esto podría hacerse sin perjuicio de la autenticidad de las quejas, ya que es posible reparar en la función discursiva de los enunciados sin juzgar su relación de verdad con el sujeto que las emite o sus circunstancias.¹⁵⁴

Lo cierto es que De Quincey mantuvo, durante toda su vida, una actitud de ambivalencia ante su condición de escritor profesional, como consta en su respuesta al censo de 1851.¹⁵⁵ Y, sin embargo, una de las indudables consecuencias de esta iniciación tardía y relucante en las prácticas periodísticas, fue la adquisición de una notable comprensión de los mecanismos de la publicidad burguesa en los medios de comunicación impresos. Sin juzgar los usos que hizo de estos mecanismos, algunos de ellos ciertamente innovadores, es necesario aceptar que la forma que adquirió su literatura descansa sobre esta consecuencia de la remisa asociación con el mercado literario hacia 1820.

Como prueba inicial, basta detenerse en lo que implicó, en cuanto experiencia intelectual, su primer trabajo remunerado. Siendo editor de la *Westmorland Gazette*, desde junio de 1818 a noviembre de 1819 (cf. Morrison 2010, 187-88),¹⁵⁶ en un contexto

¹⁵⁴ En “Commerce, Genius, and De Quincey’s Literary Identity”, Stewart sostuvo, precisamente, que la respuesta de De Quincey a la inédita expansión del mercado literario, entre su infancia y la publicación de *Confessions*, fue “típicamente romántica” (778), porque “se convirtió en un genio aislado y solitario que producía textos que insistían en su oposición al mercado” (778), y relativizando la idea del escritor comercial a disgusto, sugirió que era posible pensar que “tales quejas revelan su implicación en las condiciones que buscaba evadir” (778). Stewart está interesado en sostener, cargando las tintas, a nuestro juicio, que la queja ante el mercado es ella misma una estrategia de autopromoción y un gesto calculado del escritor profesional: “El texto de De Quincey proclama su literaturidad como una forma exitosa de marketing, una táctica tanto más exitosa por el hecho de reconocer las angustias ocasionadas por la comercialización de la producción literaria, por el veloz aumento de volumen de producción y la veloz transformación del carácter de la audiencia de lo impreso. Al volverse ‘literario’, el Opium-Eater se hizo consumible”.

¹⁵⁵ Según relató Page, a fines de marzo de 1851, la persona encargada de recoger datos en Lasswade para el censo golpeó a la puerta de la casa de De Quincey y descubrió que éste no había llenado todavía el formulario correspondiente. De Quincey se puso nervioso ante la idea de tener que hacerlo. “¿Dónde debía firmar? ¿Cuál era su ocupación, etc.? Al fin, anotó su propio nombre y se definió como ‘escritor de magazines’. Cuando el encuestador registró la información en su libro, sin embargo, inscribió a De Quincey como un ‘Annuitant’ (pensionista)” (Japp 1890, 409).

¹⁵⁶ Sobre el trabajo de De Quincey como editor de la *Gazette*, ver Janzow (1974) y Caseby (1985). Los materiales que De Quincey aportó en su rol de editor, casi enteramente suprimidos en las colecciones decimonónicas, ocupan hoy, ordenados por tema, buena parte del primer tomo de *The Works of Thomas De Quincey* (Wk: 1, 105-339), junto con los textos escolares, el diario de 1803, un escrito inédito de 1807, el “Poscript” al Panfleto sobre el Pacto de Sintra de Wordsworth. Significativamente, el editor del tomo, Barry Symonds, además de reordenar los materiales del periódico, se vio obligado a dejar fuera una serie de textos que, como él mismo aclara, reproducían, resumían o reescribían otros (Wk: 1, 109). Sin embargo, en el plano de la formación intelectual de De Quincey, las prácticas que registran estos textos contribuyeron a configurar su conciencia respecto de los medios de escritura, así como sus primeras ejercitaciones en el arte del “rifacimento”. En ese corpus marginado se encuentran, por ejemplo, las primeras muestras de escritura y crítica del crimen, una práctica que De Quincey convertiría en eje de su producción como escritor de la *Blackwood’s* y en fundamento de uno de sus ensayos más conocidos. Como una función del periódico era mantener informado al público, y a la vez estimular su curiosidad, De Quincey publicaba en la *Gazette* lo que hoy llamaríamos “noticias policiales”, resumiendo, extractando y reescribiendo actas de los tribunales criminales (“assizes reports”) y noticias de hechos insólitos. Caseby inventarió numerosos elementos de este campo que pueden ponerse en serie con conocidos textos posteriores, y subrayó, en particular, aquellos que acusaban pronunciados rasgos sensacionalistas.

personal efectivamente adverso, De Quincey desarrolló una serie de habilidades y estrategias discursivas que implicaron negociar entre las características del formato editorial, la voluntad de los propietarios de la empresa y sus propias ambiciones y representaciones intelectuales. En ese lugar periférico respecto de los grandes periódicos de Londres y Edimburgo, el órgano de promoción de la política reaccionaria de los hermanos Lowther, De Quincey asumió el rol del mediador y comunicólogo inglés.

Se suele pensar esta experiencia como contraria a la que lo consagraría dos años después con el éxito de *Confessions*. Pero *Gazette* y *Confessions*, el editor de periódicos y el “opium-eater”, forman parte de una y la misma trama. La omisión del opio en *Gazette*¹⁵⁷ como la omisión de la experiencia de la *Gazette* en *Confessions*, este último un hecho notable siendo *Confessions* un texto declaradamente autobiográfico, no deben verse sino como indicadores de la solidaridad que une a estas dos empresas intelectuales, ajustadas a diferentes fines, roles y contextos, pero ambas en diálogo con las condiciones de producción mediática en el período de la Restauración posnapoleónica. Entre *Westmorland Gazette* y *Confessions* hay que ver, ante todo, un cambio de estrategia definido por el saber sobre los medios.

Como argumentó Rzepka en *Sacramental Commodities*, los sueños del opio están situados, por sus fechas (1818, 1819, 1820), en ese mismo inicio de De Quincey como escritor profesional y pueden ser leídos como transposición de algunas de sus angustiantes escenas laborales.¹⁵⁸ Así, por ejemplo, el citado sueño final de la primera serie de sueños, el desbordamiento de lagos en mares, y de estos en un gran océano de caras humanas que agitan a “yo”, puede ser leído como una metáfora del acceso al moderno mercado literario, de carácter impersonal, y la angustia que supone escribir bajo las condiciones de ese régimen. El hecho de que este espacio simbólico de *Confessions* sea presentado como un régimen político, una “tiranía del rostro humano”,¹⁵⁹ puede ser visto como un comentario negativo sobre el poder absoluto que adquiriría la condenada multitud de consumidores como fuerza de la vida moderna.

Más adelante (cf. “¿Literature?”) analizaremos la primera definición de quinceana de “literatura” como “comunicación de poder”, una definición decididamente “romántica” del término en contexto periodístico. Pero aquí evocaremos un proyecto poco conocido de 1821 en que también se propone definir el término, como un ejemplo del compromiso que De Quincey asumió, desde sus primeros trabajos, con las políticas culturales de la prensa. El texto¹⁶⁰ fue pensado para aparecer en el último número del *London Magazine*, en diciembre de ese año, esto es, sólo dos meses después de la publicación de *Confessions*, y como consecuencia evidente del éxito comercial que había tenido esa obra y de la legitimidad intelectual que le procuraba entre sus pares. Contenía un análisis de “la

¹⁵⁷ Nada en esta publicación refería a su vínculo con la droga, con excepción de una alusión a una “dolorosa indisposición” (“painful indisposition” [Wk: 1, 153]) que en noviembre de 1818 interrumpió sus compromisos editoriales. Tampoco hay allí vínculos entre el “opio” y las *Belles-Lettres*, sacando una mención lateral en un soneto de John Donne (Wk 1, 277). Hay, eso sí, noticias sobre consumos fatales de la droga (en general, mujeres que murieron por sobredosis) y algunos testimonios de su uso medicinal, como el caso de unos perros rabiosos a los que una larga dosis de opio les permitió recuperar la salud en el lapso de un mes (Caseby 1985, 154–55).

¹⁵⁸ Sobre esta superposición entre la experiencia laboral y la representación sublime de los sueños descansa todo el libro de Rzepka, pero véase en particular la tercera parte, titulada “Dreams” (Rzepka 1995, 223–88)

¹⁵⁹ “tyranny of the human face” (Wk: 2, 70).

¹⁶⁰ “On the London Magazine, XYZ” (Wk: 3, 349–363).

particular relación que mantienen los magazines con la literatura de este país”¹⁶¹ y un plan completo para las publicaciones de *London Magazine* en el año 1822. Antes de exponer el plan, De Quincey especifica el término “literature” a partir de una distinción orientada a desalojar del significado una gran masa de publicaciones. ¿Qué significa “literature” en su uso habitual?, se pregunta De Quincey. Y responde: “todo lo que se comunica al Público por el medio de la Prensa”.¹⁶² Pero a este sentido corriente, opone un segundo sentido, que llama “filosófico”,¹⁶³ por el cual “literature” designa “una (y la más importante) de las bellas artes”.¹⁶⁴

Lo notable de esta especialización semántica del término “literature” es que De Quincey no pretende circunscribir lo literario de un texto o de un conjunto de textos, sino de todo un medio de publicación. La distinción semántica le permite excluir de la “jurisdicción”¹⁶⁵ de la “literatura” muchas publicaciones periódicas¹⁶⁶ y retener solo aquellas que poseen propósitos “estrictamente literarios”.¹⁶⁷ Estas son las “reviews” y los “magazines”, a las cuales De Quincey distingue por ciertos rasgos que inclinan la balanza en favor de los “magazines” y los convierten en el más legítimo vehículo de “literatura” en el sentido de “arte bella” y producción discursiva nacional.¹⁶⁸ Ubicados en el nicho que

¹⁶¹ “the particular relation to the literature of this country which is occupied at this time by Magazines” (Wk: 3, 350).

¹⁶² “all that communicates with the Public by means of the Press” (Wk: 3, 351).

¹⁶³ “philosophic” (Wk: 3, 351).

¹⁶⁴ “one (an the most important) of the Fine Arts” (Wk: 3, 351).

¹⁶⁵ “jurisdiction” (Wk: 3, 351).

¹⁶⁶ Básicamente, son periódicos de tres clases: los periódicos que toman sus materiales del conocimiento surgido de instituciones humanas (periódicos militares, comerciales y políticos); los periódicos que toman sus materiales de los conocimientos fundados en distinciones de la naturaleza (periódicos dedicados a la ciencia y la técnica); los periódicos que toman un puesto intermedio entre los dos mencionados, porque sus saberes son de la ciencia pero se dirigen a intereses civiles particulares (periódicos de agricultura y de las tres “learned professions”) (Wk: 3, 351).

¹⁶⁷ “strictly literary”.

¹⁶⁸ Los tres rasgos diferenciales entre “reviews” y “magazines” son los siguientes: 1) en cuanto formas de entretenimiento, las “reviews” se ciñen al examen de libros, mientras que los “magazines” también se involucran en la “delineación de la vida humana”, lo cual supone una mayor amplitud de intereses; 2) consideradas ambos tipos de publicaciones como parte de la “literature”, las “reviews” sólo pertenecen a ella por sus objetos, no por el modo de su escritura, mientras que los “magazines”, en cambio, “unen a la función de la crítica la producción original, y contribuyen a la reserva común de literatura con ejemplos en todos los departamentos de composición”, con lo cual la crítica de los medios desborda en la producción de textos originales con valor propio; 3) en cuanto tribunales de crítica, las “reviews” se limitan a los libros (“Literature”), mientras que los “magazines” se extienden a todo el resto de las “Fine Arts”, como la pintura y la música, con lo que diseñan un terreno estético amplio y fomentan la intermedialidad. A esta tipología, que da ventaja estética y funcional a los “magazines” como candidatos ideales para la producción y circulación de literatura nacional, X.Y.Z. agrega un relato histórico breve cuyo fin es mostrar que las “reviews”, en realidad, han dejado vacante la función que los “magazines” están asumiendo en la década de 1820. Sostiene que las “reviews”, iniciadas veinte años antes (la *Edinburgh* había comenzado efectivamente en 1802, la *Quarterly* había sido creada en 1809), se apoyaron en un principio nuevo, el “principio de selección” (“principle of selection”), que consistía en considerar los libros que “not attaining any celebrity, should deserve it” y los que “not deserving any celebrity, should yet attain it” (Wk: 3, 352). Esta definición del género “review” revela una atenta lectura de la *Edinburgh*, ya que la política de selectividad fue lo que marcó, efectivamente, su diferencia de las “reviews” anteriores, como estudió M. Butler (1993). Pero, indica De Quincey, retomando acusaciones de Coleridge en *Biographia Literaria*, que no había ningún criterio estable en el que se apoyaran para aplicar este principio, ya que lo ejercían por capricho, por “party feeling” o por “personal regards” (Wk: 3, 352). Por ello, sin criterios ni leyes propias, las “reviews” habrían adquirido la fisonomía que tenían en 1821, que reflejaba, en realidad, tres desvíos respecto de su función original: habían abandonado el análisis de

dejaron vacante las “reviews”, los “magazines” serían los medios u “órganos” (“organs”) más atractivos por los que la “literatura” puede expresar “su voz colectiva” entre los otros “intereses de una nación”.¹⁶⁹

El ambicioso plan para la *London* que expone luego de la reflexión sobre el ser de la “literatura” y el sistema periodístico inglés hacia 1820, muestra un modo posible de aprovechar las ventajas competitivas que, a su entender, poseían los “magazines” por sobre las “reviews”. Pero, como se ve, no es un plan que coincida con lo que, desde fines del siglo diecinueve y en época de Borges, o incluso hoy, llamaríamos lo “estrictamente literario”. No suponía privilegiar la escritura poética, ensayística o ficcional, ni producir textos exclusivamente originales. ¿Qué propone publicar De Quincey en la *London* para poner en valor sus aspectos literarios? Biografías de poetas recientes, traducciones comentadas del alemán —una “vasta región de la literatura”¹⁷⁰ que ofrecía una enorme “riqueza” (“wealth”) a ser explotada—, artículos “originales” (piensa en los ensayos de Lamb y Hazlitt, sobre todo), artículos de divulgación sobre temas clásicos (piensa en la posible colaboración de académicos de Oxford y Cambridge) y una serie de textos educativos (“artículos de instrucción directa”),¹⁷¹ además de una antología de obras antiguas traducidas por poetas modernos.

A pesar de la distancia que esta lista guarda con nuestras expectativas acerca de lo “estrictamente literario”, el plan para la *London* no era una rareza de De Quincey. Por el contrario, aun en su singularidad, resultaba afin con los planes de especialización que estaban dándose otros “magazines” del período. Como señaló Camlot:

Lo que era “nuevo” de *magazines* como *Blackwood’s*, *Fraser’s*, *London Magazine* y, especialmente, *New Monthly Magazine* y *Metropolitan Magazine*, era el énfasis creciente sobre el estatus del *magazine* como un espacio para obras originales y atractivas para el mercado, en una variedad de géneros, principalmente en prosa, en oposición a los *magazines* modelados a partir de los anteriores a 1800, que eran misceláneas de todo tipo de materiales, incluyendo listas (de nacimientos, muertes, litigios, etc.) de un uso más parroquial o específicamente comunitario, sin que importara del mismo modo la originalidad de los contenidos (Camlot 2008, 54).¹⁷²

El tipo de conocimientos que adquirió De Quincey respecto de los mecanismos de la prensa periódica se refleja, entre otras cosas, en el modo de concebir los textos en diálogo con distintas representaciones del “público lector”. Esto se verifica tanto en los modos retóricos de incorporar figuras de lector, simulando que el texto transcurre como un diálogo con ellas, como en las reflexiones sobre la cambiante condición del público y la actividad de la publicación que abundan en sus ensayos.

En cuanto al primer punto, es una característica tan omnipresente que el desafío consistiría en encontrar un solo texto en que no aparezca alguna variante de ese recurso. Las distintas formas de adjetivar al lector, la anticipación de sus reacciones y expectativas,

los libros y habían pasado a escribir sobre los temas que invocaban los libros reseñados; habían tomado la coyuntura como material de discusión, quedando libradas a una agenda cambiante; se habían vinculado con partidos del parlamento transformándose en portavoces políticos, sin independencia de juicio.

¹⁶⁹ “Literature expresses it’s collective voice amongst the other interests of a nation” (Wk: 3, 351)

¹⁷⁰ “vast region of literature”.

¹⁷¹ “papers of direct instruction” (Wk: 3, 357).

¹⁷² En el capítulo en que estudia la retórica periodística de De Quincey como crítico, Camlot retoma este mismo manuscrito. Cf. Camlot (2008): 78-80.

la imaginación de su composición y sus necesidades, la apelación a géneros dialógicos para facilitar la lectura, las explicaciones, las traducciones de las lenguas clásicas o extranjeras, todos estos procedimientos son constantes en los textos de De Quincey y representan la palabra escrita como una suerte de conversación civilizada. Sin dudas, estas estrategias se articulan en el modelo conversacional de retórica que privilegió De Quincey y que ha sido estudiado en detalle por L. P. Agnews (2012). El lector ficticio cumple, en De Quincey, una función de mediación, que permite orientar el discurso en función de ciertas expectativas. Es un lector que se divide en múltiples lectores, el “cortés”, el “lógico”, el “educado”, el “práctico”, la “lectora”, etc., cada uno de los cuales, como argumentó J. Whale, permite justificar distintas decisiones de escritura, diversas posiciones frente a una afirmación, y construir, de ese modo, un texto autoconsciente, y decididamente dialógico, paso a paso. Toda la retórica de De Quincey descansa sobre la proyección de un conjunto de valores compartidos por el autor y sus potenciales lectores. Lo más habitual es que la primera persona se mueva entre la complicidad con el universo de valores de los lectores representados y rupturas estratégicas de esa misma complicidad.¹⁷³

En cuanto al segundo punto, se trata de ideas sobre qué es el público lector, qué es publicar, qué efecto tienen los contextos y formatos de publicación en la palabra de quien escribe y en los hábitos de lectura, entre otras cosas. Este tipo de reflexiones retoman preocupaciones de Wordsworth y Coleridge respecto de cómo debía posicionarse el escritor frente a las condiciones modernas de producción discursiva. Básicamente, ensayan respuestas a la pregunta sobre cómo escribir en la sociedad moderna, regida por la lógica del mercado, los medios de comunicación y la transformación política. Este tipo de reflexiones abundan en De Quincey, pero se hicieron cada vez más frecuentes y complejas en el período victoriano, a medida que avanzaban el siglo y sus formas de producción. Podemos fechar una intensificación de este tipo de reflexiones sobre las figuras de lo público a partir de 1840.

En “Milton” (1839) se combinan los dos aspectos que comentamos, la práctica de representación del lector con la reflexión sobre su estatuto en el contexto moderno. Las primeras dos páginas están dedicadas a divagar con la idea del lector, en su relación con el escritor. Lo más notable es que se representa la relación lector-escritor como un vínculo de poder. El movimiento central consiste en sostener que, paradójicamente, el lector es más relevante que el escritor: “El lector, ¡gran idea!, es muy frecuentemente una persona más importante para el éxito de un ensayo que el escritor”.¹⁷⁴ Bajo esta perspectiva, sostiene De Quincey, hay distintas representaciones de la relación. Algunos la representan como una lucha por el control del texto. El escritor, sujeto de autoridad, es visto como el jinete que aspira a controlar a su caballo, y el lector se comporta como el caballo indomable, resitiéndose a ser montado. Otros representan la relación como la de un actor frente a su audiencia. Otros acuden al modelo feudal, sólo que el escritor es el “vasallo”¹⁷⁵ y el lector el “soberano”.¹⁷⁶ De Quincey suscribe esta última opinión, puesto que “el escritor existe en

¹⁷³ Lo que llamamos antes la “sobriedad” del narrador de *Confessions*, Whale lo relaciona con la estrategia de configuración del lector: “No sólo gana De Quincey la simpatía de su lector: también consigue disociarse de su historia pasada” (Whale 1984, 164).

¹⁷⁴ “The reader indeed – that great idea! – is very often a more important person towards the fortune of an essay than the writer” (Wk: 11, 433).

¹⁷⁵ “liegeman” (Wk: 11, 434).

¹⁷⁶ “sovereign” (Wk: 11, 434).

función del lector, y no el lector en función del escritor".¹⁷⁷ Pero mientras que el escritor puede asumir cualquier tipo de personalidad, el lector siempre es una forma idealizada. El lector es una figura de representación para el escritor, una figura de la cual depende su existencia, pero que sólo puede ser imaginada al escribir. Por eso, "el lector, ese gran personaje, es siempre sabio, siempre culto, siempre cortés".¹⁷⁸

Sin dudas, "Style" (1840), en particular la primera de sus cuatro entregas,¹⁷⁹ es el texto más complejo y rico en el campo de las reflexiones sobre la publicación moderna. Es uno de los ensayos más largos y proliferantes de De Quincey, uno de los que merecen el adjetivo "laberíntico", porque recorren múltiples caminos para investigar el problema que presentan. Ahora bien, ¿cuál es el "problema" que indaga "Style"? La falta de conciencia nacional de "estilo" en Inglaterra. Explícitamente, el ensayo quiere convencer sobre "la creciente necesidad del estilo como un interés práctico de la vida diaria".¹⁸⁰ La construcción del problema descansa sobre una serie de hipótesis acerca de los efectos negativos que tuvieron en la lengua inglesa la expansión de la literatura periodística y la democratización de la lectura. De Quincey explica que una de las causas del estado de corrupción del inglés en 1840 es que los periódicos hayan desdibujado las fronteras entre distintas situaciones comunicativas. Traficaron al ámbito escrito un discurso oral válido solamente en asambleas y foros, pero intempestivo en los libros. La causa central del "mal" estaría en la expansión de los periódicos, que comenzaron teniendo las dimensiones de una servilleta, ascendieron al tamaño de un mantel, de allí pasaron a ser como una alfombra y pronto terminarán con el tamaño de la vela principal de una fragata.¹⁸¹ Debido a esta expansión del periodismo, la distinción entre oralidad y escritura se habría ido perdiendo, y "todo el dialecto artificial de los libros" habría pasado a funcionar "como el dialecto de la vida cotidiana",¹⁸² generando una "pedantería" inconsciente en los hablantes más inesperados.

Se tiende a decodificar las ideas sobre el público en este ensayo como la posición crítica de un conservador. Pero el texto parece jugar con las consecuencias de ser él mismo parte del problema. Por contraposición a la corrupción general, De Quincey elige una serie de lugares subjetivos en los que se conserva la pureza del idioma inglés. Pero el hecho de que estos lugares sean las conciencias de los niños y las mujeres, y más precisamente, de las mujeres inglesas solteras, imprime un tinte irónico a la defensa de la inmaculada tradición. Ya no son los campesinos wordsworthianos los sujetos elegidos para resistir los efectos de la modernización sino aquellas personas que están al margen de la política. La afirmación de que lo peor de este mal es que el ensayista no puede medir bien sus efectos porque él ha sido impactado por ellos, una idea sintetizada en la frase "el ojo no puede mirarse a sí mismo",¹⁸³ relativiza explícitamente el diagnóstico reaccionario que propone. Esta "ceguera" condiciona su análisis, y el de cualquier analista que quiera ponerse por fuera de los efectos generales de la enfermedad. Parecería que la lógica del "opium-eater", con su inestabilidad respecto de los pares antagónicos y sus compromisos corporales con el consumo, se manifiesta en este análisis de la pureza perdida. A su vez, cuando contrapone

¹⁷⁷ "the writer exists for the sake of the reader, not the reader for the sake of the writer" (Wk: 11, 434).

¹⁷⁸ "The reader – that great character – is ever wise, ever learned, ever courteous" (Wk: 11, 434).

¹⁷⁹ *Blackwood's*, 7/1840; Wk: 12, 3-27; W, 10: 134-168.

¹⁸⁰ "the growing necessity of style as a practical interest of daily life" (Wk: 12, 27; W: 10, 167).

¹⁸¹ Cf. Wk: 12, 14; W: 10, 149.

¹⁸² "the whole artificial dialect of books has come into play as the dialect of ordinary life" (177)

¹⁸³ "The eye cannot see itself" (Wk: 12, 12; W: 10, 153).

el libro (“book”) al diario (“newspaper”), liga el libro al estilo claro, ajeno a las urgencias del periodismo, y el periódico a un estilo cansador, que exige a la mente “seguir la discusión a través de oraciones infinitas y laberínticas”.¹⁸⁴ La descripción de este polo negativo de la oposición coincide con la que muchos críticos han hecho del propio estilo de De Quincey. En ese mismo punto critica la costumbre de agregar largas notas al pie, lo cual no es más que otro rasgo constante y muy característico de la escritura de Quincey. Finalmente, la referencia a Wordsworth a través de la definición “orgánica” del estilo, que representa la posición reaccionaria y romántica ante la modernidad del medio periodístico, se complementa con una definición “mecánica”. El “estilo” debe ser abordado de dos formas a la vez: como órgano humano y como máquina; con una “organología”, que atienda a la relación entre pensamiento, emociones y lenguaje, y por una “mecnología”, que investigue las relaciones de las palabras entre sí. Estos subrayados llaman la atención sobre la dificultad de leer las posiciones del ensayo como meramente reactivas y ponen de relieve el conocimiento de De Quincey sobre la epistemología de los medios.

Otro texto muy revelador sobre el tipo de conocimiento de los mecanismos mediáticos que adquirió De Quincey trabajando para las publicaciones periódicas es “Oliver Goldsmith” (1848), una típica reseña usada de excusa para escribir sobre otras cuestiones. Aprovechando una reciente biografía de Goldsmith,¹⁸⁵ De Quincey formuló allí, en un sorprendente *excursus*, un breve análisis sobre las condiciones de producción del escritor moderno. Propuso, primero, un esquema de todo “acto de publicación”¹⁸⁶ a partir de tres funciones: el editor, el lector y el mecenas. Luego, consideró la distancia entre la época de Goldsmith y la suya, utilizando este esquema general. Su teoría del acto de publicación polemizaba con la idea de que Goldsmith había escrito en una época en que el sistema de mecenazgo había desaparecido, siendo reemplazado por la empresa editorial, y en que el “público lector” (“reading public”), “ese mecenas verdadero y equitativo, como lo imaginan algunos”,¹⁸⁷ no había surgido todavía. Esta era la idea que sostenía John Forster, el biógrafo de Goldsmith, para el cual, a mediados del siglo dieciocho, el patrón representaba el pasado, el editor el presente y el público lector el futuro (es decir, el presente de Forster y De Quincey). De Quincey niega la historicidad de este esquema, señalando varias correcciones al mismo y, esencialmente, retirando la proyección de sus partes en el tiempo. Cada una de las partes debe ser entendida como una función constante de un mismo esquema estructural de publicación, del cual la literatura es inseparable. Primero, si bien el sistema de mecenazgo del gran patrón estaba efectivamente agonizando en la época de Goldsmith, había tomado su lugar el sistema de suscripción, consistente en pagar la edición de un libro antes de que este existiera, lo cual, sostiene De Quincey, no sería más que una variante del mecenazgo.¹⁸⁸ A la vez, el editor o “publisher” no debía ser considerado un invento de la

¹⁸⁴ “to follow the discussion through endless and lebyrnthine sentences” (Wk: 12, 21; Wk: 10, 158).

¹⁸⁵ John Foster, *Life and Adventures of Goldsmith: a Biography*. London, Bradbury & Evans, Chapman & Hall, 1848, 4 vols.

¹⁸⁶ “act of publication” (W: 4, 295).

¹⁸⁷ “true and equitable patron, as some fancy” (W: 4, 293).

¹⁸⁸ Es interesante comparar esta reflexión de De Quincey sobre la función de mecenazgo es substituido al sistema de suscripción con esta otra de Hauser, citada por Habermas, que apunta a determinar la diferencia de este formato con la editorial: “El mecenazgo es substituido por la editorial; la suscripción, a la que muy atinadamente se ha calificado como mecenazgo colectivo, constituye la transición entre ambas. El patronato es la relación puramente aristocrática de la relación entre escritor y público; la suscripción relaja el vínculo pero conserva, no obstante, determinados rasgos de carácter personal de aquella relación; sólo la publicación de libros

época de Goldsmith, ya que siempre fue un “negociante o mediador entre el autor y el mundo”,¹⁸⁹ incluso en la época de Horacio y Marcial. El “publisher”, o editor, era el fijador de precios de lo publicado, considerado el material como mercancía. El lector, asimismo, debió haber sido siempre “el tribunal de apelación verdadero y final”,¹⁹⁰ tanto en la época de Goldsmith como en una época anterior. En conclusión:

... aun cuando se varíe en alguna proporción el poder atribuido a cada uno, los tres posibles participantes de un acto de publicación siempre serán vistos, intermitentemente, en funcionamiento: el público voluptuoso y autoindulgente y el insidioso editor, por supuesto; pero incluso el intimidante mecenas todavía existe en un nuevo *avatar*.¹⁹¹

De Quincey piensa en funciones, que cambian de significado, por obra de la historia, pero que no afectan la validez del esquema de comprensión del acto de publicación. En este punto desarrolla una hipótesis sorprendente sobre la transformación del “mecenas” en “autor”. Es un comentario menor, sin otras pretensiones que rectificar a Forster, pero que revela plenamente su forma de comprender el tema de la relación entre el autor y lo público y el tipo de conocimientos que supuso para De Quincey escribir en la prensa. Del lugar de “dedicatario” el aristócrata habría pasado a ser “autor”: “Cuando la *auctoritas* de un noble ya no podía vender un libro colocándose a la cabeza de la dedicatoria, conservó su poder colocándose en la portada como autor”.¹⁹² Lo sorprendente de este razonamiento, que muy probablemente se dirigiera contra la popularidad de escritores aristócratas como Lord Byron, es que está fundado en reconocer al “autor” como una figura de autoridad que se legitima en la celebridad pública: “Habiendo dejado de patrocinar los libros de otras personas, el noble todavía tiene el poder de patrocinar los suyos. Todas las celebridades tienen esta forma de mecenazgo”.¹⁹³ Más allá de la observación en lo referido al autor aristócrata, este razonamiento apunta a señalar que el autor, convertido en celebridad o identidad pública, funcionaba como patrón de sí mismo. Estamos, claramente, ante una forma de autocomprensión de sus propias operaciones publicitarias desde su lanzamiento al mercado londinense como “English Opium-Eater”, un dispositivo de producción de identidad como “celebridad”, antes de la existencia de un nombre de autor.

“Oliver Goldsmith” identifica, además, los cambios que se registraron entre la época de Goldsmith y la del artículo. Desde otra perspectiva, este pasaje vuelve sobre la expansión del mercado literario que en “Style” se describía por el paso del periódico-servilleta al periódico-vela de fragata. De Quincey reconoce que en época de Goldsmith no estaban muy desarrollados una serie de elementos que dieron impulso decisivo a la “literatura periódica”: “los medios [...] de amplia difusión y veloz circulación, la combinación de

destinados al público general, plenamente desconocido para el autor, coincide y se corresponde con el tráfico mercantil anónimo en el que se basa la estructura de la sociedad burguesa.” (Habermas 2004, 285).

¹⁸⁹ “indispensable broker or middleman between the author and the world” (W: 4, 234).

¹⁹⁰ “the true and final court of appeal” (W: 4, 294).

¹⁹¹ “Varying, however, in whatever proportion as to power, the three possible parties to an act of publication will always be seen intermittingly at work: the voluptuous self-indulgent public, and the insidious publisher, of course; but even the browbeating patron still exists in a new *avatar*” (W: 4, 295).

¹⁹² “When the *auctoritas* of a peer could no longer sell a book by standing at the head of a dedication, it lost none of its power when standing at the title-page as the author” (W: 4, 295)

¹⁹³ “Ceasing to patronise other people’s books, the grandee has still the power to patronise his own. All celebrities have this form of patronage” (W: 4, 295).

lectores en sociedades de lectura con rutas en redes ferroviarias”.¹⁹⁴ Y señala que una nueva clase de personas ha ingresado al “público”: “la clase de los artesanos y de todos los que están debajo de la nobleza”. En los días de Goldsmith, esta clase era “una incógnita en lo que respecta a cualquier impulso real de la literatura”.¹⁹⁵ Esto supuso un incremento del caudal de lectores para un tipo particular de géneros narrativos, como la novela: “Un escritor de hoy, en Francia o Inglaterra, para ser *muy* popular debe ser un narrador”.¹⁹⁶

Los conocimientos de los mecanismos mediáticos que adquirió De Quincey se pueden reconocer también en distintas estrategias discursivas que adoptó para escribir. Hay una, en especial, tan recurrente, que constituye un rasgo de su estilo ensayístico: la configuración del tema como un misterio o error inadvertido. Gracias a Borges, el pasaje más célebre que la ejemplifica es la primera oración de “Judas Iscariot” (1853): “Todo lo que se conecta con nuestras concepciones comunes de este hombre, con sus propósitos reales y su destino final, aparentemente está equivocado”.¹⁹⁷ “Judas” es un texto del último De Quincey, por lo que no cabe atribuir esta estrategia a una mera adaptación al medio. Esta forma de plantear los problemas se había constituido para entonces en un hábito. De esa misma etapa, son “The Sphinx Riddle” (*Hogg’s Instructor*, 1850) y “Suetonius Unravelled” (*Titan’s*, 1856), en los que De Quincey se autorrepresenta como quien viene a resolver enigmas multiseculares. En el primer caso, luego de un elogio de la historia de Edipo, se detiene a singularizar el episodio del “enigma de la Esfinge”, al cual ve, en sus desciframientos existentes, por debajo de la majestuosidad de la historia, por lo que propone una nueva solución:

Han transcurrido por lo menos tres mil años desde que se propuso el enigma y parecerá bastante raro que la solución no se haya presentado hasta noviembre de 1849. Es verdad: parece raro, y sin embargo, es posible que nosotros, en el *anno domini* 1849, hayamos visto más lejos que el rey Edipo mil doscientos o mil trescientos años antes de Cristo (*Kant*: 105-106).¹⁹⁸

En el otro caso, “Suetonius Unravelled”, se aboca a resolver un problema de interpretación en *Los doce Césares*, presentándolo de este modo:

Durante un período de tres siglos existió un enigma, oscuro e insoluble como el de la esfinge, en el texto de Suetonio. Isaac Casaubon lo asedió en vano; luego, con un espíritu de arrogancia rebelde, José Escalígero; Ernesti; Gronovius; muchos otros; y todos sin un destello de éxito.¹⁹⁹

¹⁹⁴ “the means [...] of diffusive advertisement and of rapid circulation, the combination of readers into readers societies, and of roads into iron networks” (Wk: 4, 296).

¹⁹⁵ “the class of artisans and of all below the gentry, which working class was in Goldsmith’s day a cipher as regarded any real encouragement to literature” (W: 4, 296).

¹⁹⁶ “A writer of this day, either in France or England, to be *very* popular, must be an story-teller” (W: 4, 297).

¹⁹⁷ “Everything connected with our ordinary conceptions of this man, of his real purposes, and his ultimate fate, apparently is erroneous” (Wk: 18, 14).

¹⁹⁸ “Three thousand years, at the least, have passed away since that riddle was propounded; and it seems odd enough that the proper solution should not present itself till november of 1849. That is true; it seems odd, but still it is possible, that we, in *anno domini* 1849, may see further through a mile-stone than Oedipus, the king, in the year B. C. twelve or thriteen hundred” (Wk: 15).

¹⁹⁹ “For a period of three centuries there had existed an enigma, dark and insoluble as that of the Sphinx, in the text of Suetonius. Isaac Casaubon had vainly besieged it; then, in a mood of revolting

La lista de este tipo de enunciados que magnifican el problema a resolver y, correlativamente, a su descifrador, podría crecer. La tragedia griega “siempre ha sido un problema en la crítica” pero es “un problema que nunca nadie trató de resolver” (Wk: 11, 490). En cuanto a la figura histórica de Cicerón²⁰⁰ habría sido objeto de una falsificación perpetuada por “todos los tutores, directores de escuela, autoridades académicas, junto con el cuerpo colectivo de editores, críticos y comentaristas...”.²⁰¹ Desde luego, se puede encontrar la forma paródica de este enunciado –si es que las citadas no son también formas paródicas– en *Confessions*, cuando reflexiona sobre lo que se ha escrito sobre el opio antes de su intervención:

... sobre todo lo que se ha escrito hasta ahora sobre el tema del opio, ya sea por quienes viajaron a Turquía [...] ya por los profesores de medicina, que escribieron *ex cathedra*, no tengo más que una crítica enfática para hacer: ¡Mentiras! ¡mentiras! ¡mentiras!²⁰²

Esta estrategia, desde luego, cuadra con la originalidad que exige el mercado, pero, a la vez, expresa la actitud de sospecha con que De Quincey acometió siempre las versiones oficiales y los relatos cristalizados sobre cualquier tema.

De Quincey y los medios II: agendas y coyunturas

La carrera de De Quincey en la prensa fue larga y prácticamente ininterrumpida. El último artículo que escribió para un medio periodístico fue publicado un año antes de su muerte, en 1858.²⁰³ De modo que escribió para el mercado literario inglés, al menos, durante cuarenta años fundamentales del siglo. Sus más de 300 artículos no sólo trataron de temas heterogéneos, sino que respondieron a escenas y coyunturas diversas. El carácter misceláneo de la obra fue tanto producto de los intereses del autor como de los intereses de los medios en que publicó, los cuales, finalmente, se articulaban, unos y otros, con interpretaciones y debates del presente.

Durante su carrera, después de su trabajo en los Lagos con *Westmorland Gazette* y sus contribuciones en *London Magazine* (1821-1825),²⁰⁴ De Quincey colaboró, centralmente, en cuatro medios gráficos diferentes de la ciudad de Edimburgo, a donde acabaría mudándose con su familia: *Blackwood's Edinburgh Magazine* (1826-1849), *Edinburgh Saturday Night Post* (1827-1828), *Tait's Edinburgh Magazine* (1833-1853) y *Hogg's Instructor* (luego renombrado *Titan* [1850-1857]). También colaboró en otras

arrogance, Joseph Scaliger; Ernesti; Gronovius; many others; and all without a gleam of success” (Wk: 18, 57).

²⁰⁰ “Cicero” (*Blackwood's*, 6/1842).

²⁰¹ “all tutors, schoolmasters, academic authorities, together with the collective *corps* of editors, critics, commentators” (Wk: 13, 160; W: 4, 180).

²⁰² “... upon all that has been hitherto written on the subject of opium, wether by travellers in Turkey [...] or by professors of medicine, writing *ex cathedra*, – I have but one emphatic criticism to pronounce – Lies! Lies! Lies!” (Wk: 2, 43).

²⁰³ El último texto que publicó en un periódico fue “Suggestions upon the Secret of the Mutiny”, en *Titan* XXVI (1858): 88-94 (Wk: 18, 189).

²⁰⁴ En ese período de casi cuatro años, De Quincey colaboró con cerca de cuarenta artículos, de distinta extensión, método y tema. Varios de estos artículos fueron traducciones del alemán, en un arco amplio, que incluía, por una parte, un conjunto de textos de Kant y Jean-Paul y, por el otro, una serie de relatos de Friedrich August Shulze (alias Friedrich Laun). De este período es también la reseña contra el *Wilhelm Meister* y los textos del caso *Walladmoor*. Todos estos trabajos se encuentran reunidos, actualmente, en los tomos 3 y 4 de *The Collected Works*.

publicaciones, pero ninguna de ellas tuvo tanta importancia como las mencionadas, aunque algunas alojaron textos notables.²⁰⁵ Tanto por su peso en el siglo, como por la cantidad de material que le aportó De Quincey, la más destacada de estas cuatro publicaciones fue, sin dudas, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, el “magazine” de los “magazines” desde su aparición en 1817 y el medio al que originariamente iba De Quincey a destinar *Confessions*.²⁰⁶ Justamente por pretender involucrarse con los planes editoriales de esta revista antes de haberse convertido en su colaborador, De Quincey se enemistó con el editor William Blackwood y terminó publicando el texto en la rival *London Magazine*.²⁰⁷

La sola mención de estas cuatro publicaciones alerta sobre las complejidades implicadas en la diversidad de los medios para los cuales escribió De Quincey. La primera de las cuatro, el *Edinburgh Saturday Night Post*, difiere, por ejemplo, de las otras tres ya por el solo hecho de tratarse de un semanario.²⁰⁸ A este rasgo se debe que la entera colaboración de De Quincey en el *Post* conste de un conjunto de textos coyunturales de escasa extensión.²⁰⁹ Fue, sin embargo, un trabajo muy activo: en un año aportó a ese medio más de 100 artículos anónimos sobre temas políticos, económicos y culturales, ensayando distintos registros y enfoques. Es posible leer allí opiniones, desde una posición conservadora moderada, sobre los cambios y políticas de gabinete, la guerra de Independencia griega (en la que Inglaterra participó) y otras perspectivas sobre los conflictos internacionales, cuestiones de emigración, reformas legales (como la nueva “Corn Bill” o la derogada “Test Act”), perfiles de personas célebres y polémicas, como el activista Robert Owen.²¹⁰ En el aspecto artístico cultural, De Quincey escribió en el *Post* crítica de espectáculos musicales, centralmente óperas,²¹¹ y reseñas de libros y de otros medios.

²⁰⁵ En su época en la *London Magazine*, hacia 1824, publicó traducciones de cuentos alemanes en *Knight's Quarterly Magazine*. De fines de la década de 1820, datan sus contribuciones a *Edinburgh Literary Gazette; Devoted Exclusively to Literature, Criticism, Science, and the Arts*, una publicación en la cual, originariamente, iba a tener un rol editorial protagónico. Allí publicó su retrato biográfico de John Willson. Sobre la relación con esta publicación véase Wk: 6, 267-272. A comienzos de la década de 1840, en un contexto de depresión y extrema necesidad, colaboró en la séptima edición de la *Enciclopedia Británica* con cuatro artículos firmados “W.W.W.”: “Goethe” (1841; Wk: 13, 219-237); “Pope” (1842; Wk: 13, 238-272); “Schiller” (1842; Wk: 13, 273-285); “Shakespear” (1842, Wk:13, 286-333). En 1848 publicó “Sortilege on Behalf of the Glasgow Athenaeum” en el *Glasgow Athenaeum Album* (Wk: 16, 291-304). “War” (luego “On War”, con modificaciones) fue publicado en *Macphail's Edinburgh Ecclesiastical Journal*, al mismo tiempo que “Sortilege”, en febrero de 1848. De ese mismo año son, también, tres artículos importantes en el corpus de quinceano, que fueron las únicas contribuciones a *North British Review*: “The Life and Adventures of Oliver Goldsmith” (Wk: 16, 307-331), “The Works of Alexander Pope, esquire” (Wk: 16, 332-364), “Final Memorials of Charles Lamb” (Wk: 16, 365-397).

²⁰⁶ Existe una extensa bibliografía sobre esta revista que atravesó dos siglos de vida cultural inglesa. En particular, deben consultarse Finkelstein (2002) y Morrison y Roberts (2013).

²⁰⁷ Sobre este punto, cf. BBRM: 198-200.

²⁰⁸ *Edinburgh Saturday Post*, cuyo subtítulo rezaba “A General Newspaper, Literary Journal, and Record of Scottish Affairs”, fue un semanario de ocho páginas que se publicó durante un año entre mayo de 1827 y mayo de 1828, bajo la conducción de tres escoceses, a los que se sumó De Quincey. Los artículos se publicaban sin firma, y no era infrecuente que fueran compuestos por más de un autor. Con excepción de los textos de De Quincey, los artículos del periódico solían expresar una preocupación extrema por el patriotismo escocés, la teología y la moral en un lenguaje directo.

²⁰⁹ Todas sus colaboraciones en este medio están reunidas hoy en Wk: 5.

²¹⁰ Cf. “Owen of Lanark” (Wk: 5, 61-67).

²¹¹ A propósito de la gira de la Compañía Italiana de Ópera en Edinburgo, De Quincey publicó una serie de cuatro artículos sobre las *performances* de la compañía, con comentarios sobre *El barbero de*

Esto último merece ser realizado, porque muestra el modo en que el sistema de la prensa periódica se forjaba en un intenso diálogo entre los distintos medios. El discurso crítico de esos textos metaperiodísticos se dirigía no a un libro o un texto sino a toda una publicación y su política editorial. Los artículos de este tipo formulaban ideas generales sobre las publicaciones periódicas –del tipo de las del plan de la *London* para 1822– combinadas con comentarios breves y puntuales sobre los artículos de los números reseñados. Más notable aún es que la principal de las publicaciones comentadas en estos artículos fuera *Blackwood's*, que constituía un tipo de medio ubicado en las antípodas estilísticas del *Post*, a pesar de compartir con el presupuestos ideológico-políticos.²¹² Pero también es posible ver algunos artículos de De Quincey como zona de comunicación escrituraria entre *Blackwood's* y el *Post*. Me refiero a la serie de artículos en los cuales De Quincey retomó temas de competencia del “English Opium-Eater”²¹³ o puso en juego, directamente, la firma X. Y. Z. como un guiño respecto de su identidad autoral.²¹⁴ Por todo esto, no deja de ser sorprendente que estos textos no fueran recogidos en las ediciones de las obras de De Quincey, anteriores a la de Lindop.

Más atendido en la bibliografía crítica que el enlace entre *Blackwood's* y el *Post*, es el contrapunto que se estableció entre *Blackwood's* y *Tait's Edinburgh Magazine*, en tanto estas eran dos revistas con agendas políticas y públicos imaginados directamente contrapuestos. *Tait's* se fundó como una revista explícitamente liberal, poco antes de la Ley de Reforma de 1832, en el contexto del entusiasmo que despertaban los debates por la democratización política. Se alineó con publicaciones liberales de Londres, como *Westminster Review*, y rivalizó con la “tory” *Blackwood's*, como el mismo William Blackwood's reconoció inmediatamente.²¹⁵ En el “General Preface” a su obra recolectada en 1856, De Quincey reflexionó sobre los malosentendidos que había implicado, para la circulación de sus textos, publicar en estos dos magazines a la vez, y definió a *Tait's*, en ese marco, como “un periódico dedicado a los propósitos del cambio político que muchos creían revolucionarios.”²¹⁶ En *Tait's*, De Quincey publicó alrededor de 40 artículos en un período de veinte años. Entre otros: el grueso de sus *Autobiographic Sketches*, sus textos sobre los “Lake Poets” y una serie de textos políticos, que podrían describirse como de un liberalismo conservador o moderado.

En cambio, en *Blackwood's*, y especialmente en el paso de la década de 1820 a la década de 1830, en función de los temores y debates producidos por la Revolución de Julio en Francia y sus repercusiones internacionales, De Quincey escribió la serie más decididamente antiliberal y reaccionaria de sus textos políticos. Sus colaboraciones en esta vena comenzaron con “The Duke of Wellington and Mr. Peel” (Wk: 7, 31-44), un texto que

Sevilla y *El turco en Italia*. También escribió sobre otros artistas que visitaron Edinburgo, como el pianista checo Ignaz Moscheles.

²¹² De Quincey reseñó los números de septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1827 (Wk: 5, 55-60; 88-87; 121-122; 142-146; 149-153). También comentó los números de la *Edinburgh Review* de junio y octubre de 1827 (Wk: 5, 6-19; 133-137; 142-146; 292-297).

²¹³ Es el caso, por ejemplo, de las reseñas de *Observations on Diet*, de J. A. Paris (Wk: 5, 3-5) y *Anatomy of Drunkenness*, de R. Macnish (Wk: 5, 283-288).

²¹⁴ Es el caso, por ejemplo, de “Klopstock, the Danish” (Wk: 5, 20-27), un artículo en el que vuelve a publicar observaciones de Wordsworth sobre el poeta que Coleridge había publicado en *The Friend* en 1810.

²¹⁵ “Tait un librero ha intentado un magazine aquí, como rival del mío, y por supuesto es tan Radical como nosotros somos Tories” (Wk: 9, 303).

²¹⁶ “a journal dedicated to purposes of political change such as many people thought revolutionary” (W: 1, 6-7).

acusaba de traición a la patria a Wellington y Peel por haber apoyado la Ley de Emancipación Católica (“Act of Catholic Emancipation”). Desde el siglo XVII, las leyes establecían que aquellos que se negaran jurar fidelidad a la Iglesia Anglicana y la apostasía de Roma no podía ser representantes parlamentarios ingleses. Wellington y Peel apoyaron la sanción de esta Ley para descomprimir los conflictos con Irlanda liderados por Daniel O’Connell. De Quincey profetizó que este sería el principio de un movimiento que acabaría con todo el estado protestante. Entre la Revolución de julio de 1830 en Francia y la sanción de la Ley de Reforma en junio de 1832 en Inglaterra, De Quincey escribió ocho artículos políticos que, en palabras de R. Morrison, “documentan un momento crítico en la política decimonónica europea desde la perspectiva de un ardiente tory británico, ya enervado por la Emancipación Católica” (Wk: 7, 160).²¹⁷ Esta línea de escritura política proseguiría durante toda la década de 1830 y 1840, tanto en relación con temáticas nacionales como internacionales.

Se ha subrayado, a propósito de estas filiaciones editoriales dispares, y sus diferencias ideológico-políticas en coyuntura, a veces en un mismo momento histórico, la necesidad de reconocer cierto grado de sobreadaptación del discurso de De Quincey a la línea política del medio en que publicaba, de acuerdo con una práctica común en el período.²¹⁸ Esto complejiza, naturalmente, los análisis de la relación entre las convicciones político-ideológicas de un autor y las proposiciones de sus textos en los medios, a la vez que permite explicar algunas de las contradicciones que se presentan entre estas dimensiones. La falta de transparencia entre texto y convicción política, o entre opinión pública y configuración discursiva, por más lesivo que resulte para el juicio político, enriquece el juego entre el lenguaje literario y las perspectivas ideológicas. La opacidad epistemológica suele decodificarse como más valiosa para la política de la literatura que la transparencia didáctica.

En el caso de De Quincey, según se ha argumentado, los textos en *Blackwood’s* ostentarían un discurso más antiliberal, mientras que en *Tait’s*, una publicación “establecida como un órgano para la diseminación del pensamiento utilitarista” (McDonagh 1994, 20), De Quincey habría empleado un lenguaje más progresista. En ese mismo sentido argumentó R. Morrison respecto del lenguaje de *Confessions* en 1821, sólo que para mostrar, no la diferencia, sino la fusión de lenguajes ideológico-políticos diversos: el hecho de que De Quincey hubiera pensado inicialmente publicar *Confessions* en *Blackwood’s*, que hubiera compuesto parte de su texto con ese horizonte y que terminara publicando en *London Magazine*, habría tenido como resultado que el texto fundiera los dos contextos y que conservara marcas “tories” en un contexto liberal, y que ciertos elementos biográficos

²¹⁷ Los textos no fueron reimpresos en las ediciones de las obras de De Quincey, y recién se republicaron en la edición de Lindop. Los textos son siete artículos publicados: “French Revolution” (Wk: 7, 160-184), “France and England” (Wk: 7, 185-211), “Political Anticipations” (Wk: 7, 212-235), “The Late Cabinet” (Wk: 7, 236-264), “The Present Cabinet in Relation to the Times” (Wk: 7, 265-286), “On the Approaching Revolution in Great Briatin” (Wk: 8, 98-120), “The Prospects of Britain” (Wk: 8, 121-152). Y un manuscrito: “On Reform as Affecting the Habits of Private Life” (Wk: 8, 341-368).

²¹⁸ Como recuerda Camlot (2008), esto representaba en la época un reconocido peligro de la necesidad de satisfacer la demanda, que implicaba el sistema de mercado. Para John Stuart Mill, en cita de Camlot: se alentaba de este modo a un autor a adoptar una variedad de posiciones, argumentos y estilos (potencialmente contrarios y falsos), que sometían la identidad autoral a las prescripciones del mercado y diluían todo motivo para poner ideas fidedignas en la prensa (Camlot 2008, 54).

resonaran amplificados en el medio para el que se escribieron finalmente. La presencia de la ciudad y las referencias al economista David Ricardo, según este argumento, no se deberían exclusivamente a que fueran temas de la experiencia de quinceana sino también, y sobre todo, a que eran temas de una experiencia compartida y, como tales, interesaban a la política editorial de *London Magazine* e interactuaban con otros textos de la revista, como los ensayos de “Elia” de Charles Lamb²¹⁹. También, por ejemplo, se pueden percibir las resonancias irónicas del término económico “bankrupt” (“bancarrota” o “quiebra”), que De Quincey aplicó para caracterizar su postración por el exceso de opio en la lista de declaraciones de quiebras del mismo número, unas páginas después.²²⁰

Bajo esta línea de argumentación que historiza el texto de quinceano y recoge resonancias de sus enunciados en otros, se han producido diversas hipótesis. McDonagh elaboró una, algo esquemática, para comprender la dualidad en los “magazines” de la década de 1830. Según su interpretación, De Quincey, obligado a colaborar en las dos revistas, *Blackwood's* y *Tait's*, por necesidades pecuniarias, habría distribuido entre ellas, *grosso modo*, la “política” (reaccionaria) y la “literatura” (romántica), reservando para *Blackwood's* la política, y para *Tait's* la literatura. Esta estaría representada por sus textos biográficos y auto-biográficos,²²¹ aquella por los artículos burkeanos, contrarrevolucionarios, de 1830-1832.

Explorando el mismo campo de problemas, J. North (2008) sostuvo una hipótesis diferente, que acentúa y explica los tonos reformistas de los textos de *Tait's*. De Quincey habría adaptado su discurso a la línea editorial de *Tait's*, marcando diferencias fundamentales con la concepción literaria y la posición ideológica de Wordsworth y, desde luego, diferencias con sus propias colaboraciones de *Blackwood's*. La coedición de *Tait's*, recuerda North, correspondía a una mujer, Christian Johnston, que había desplazado “el eje desde lo político a lo literario e introducido un acento distintivo en los intereses de las mujeres” (101). Johnston jugó un papel central en la inflexión feminista que adoptó su agenda de reforma social: ella fue la responsable de la publicación en la revista de intelectuales mujeres, como Harriet Martineau, Catherine Gore, Eliza Lynn Linton, Mary Russell, y en sus editoriales discutió las características del “genio femenino” (101) y la cuestión de la mujer en general. Este dato de la línea editorial, para North, debe ponerse en serie con ciertas decisiones de De Quincey en la escritura de sus textos sobre los “Lake Poets” y los “Autobiographic Sketches”, que parecen diseñados para seducir a una audiencia amplia de clase media, con aspiraciones de progreso e intereses de reforma, también en el campo de la agenda de género. Es posible sostener que no sólo el lugar concedido a las mujeres en los textos de *Tait's*, sino el modo mismo de construir su representación de ellas (incluyendo las observaciones fundamentales sobre Dorothy Wordsworth, lesivas de la imagen de su hermano), se sintonizarían con la línea editorial impresa por Johnston.

²¹⁹ Sobre los vínculos entre De Quincey y Lamb en *London Magazine*, con énfasis en la representación de la ciudad, véase Higgins (2011) y el capítulo “Domesticating the Flâneur: Coleridge, De Quincey and the Forms of Metropolitanism” en Hull (2010).

²²⁰ “Bankrupts of England”, *London Magazine*, IV, 460.

²²¹ En ese sentido, y en un contexto de reforma que veía como la amenaza de una disolución final de la antigua Inglaterra, De Quincey habría elaborado, en rigor, dos “romanticismos” diferentes: en los ensayos políticos de *Blackwood's*, “el espíritu del romanticismo figuraba algo peligroso, que debía ser evitado a toda costa” (McDonagh 1994, 23), pero en los textos autobiográficos de *Tait's*, habría otro romanticismo, “en la forma de un grupo particular de escritores, un paisaje y una capacidad de sentir en profundidad”, “liberado de sus raíces históricas y su contenido político”, que permitía “articular una nostalgia por un perdido pasado rural” (24).

Como dijimos, de todas las publicaciones periódicas en que colaboró De Quincey, *Blackwood's* es la que contiene sus artículos más importantes. Desde su regreso a la publicación en 1826, De Quincey colaboró con ese medio durante 23 años, sumando en total unos 80 artículos, algunos de ellos muy extensos y publicados en varias entregas. Hemos mencionado ya la serie política del paso de la década de 1820 a 1830, que desapareció de las ediciones de De Quincey en la segunda mitad del siglo diecinueve. Dijimos también que esa serie se prolongaría en otros artículos políticos posteriores. Mencionemos ahora una selección diferente de los títulos publicados allí a los efectos de que se pueda apreciar la importancia de *Blackwood's* en la carrera de De Quincey. En ese medio se publicaron: la primera traducción al inglés del *Laokoon* de Lessing (1827), el texto “The Last Days of Immanuel Kant” (1827), los dos primeros ensayos de “On murder Considered as One of The Fine Arts” (1827, 1839), los textos históricos “The Caesars” (1832), “Revolt of the Tartars” (1837), “On the Essenes” (1840) y “Homer and the Homeridae” (1841), el largo y central “Style” (1840) y los célebres “Suspiria De Profundis: Being a Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater” (1845), “The English Mail-Coach, or the Glory of Motion” (1849). No sólo los textos políticos, sino, más en general, el tipo de “literatura” que produjo De Quincey, muchas de las características que asumió su estilo, deben verse como posibilitadas, sino directamente estimuladas, por el contexto de producción de *Blackwood's* y sus agresivas políticas editoriales. Indudablemente, por ejemplo, un texto tan extraño como “On Murder”, tal como propusieron Dart (2008) y Schoenfield (2013), se condice perfectamente con las formas de identificación entre discurso crítico y violencia y con el estímulo a la sátira antiliberal, que *Blackwood's* había adoptado como estilo corporativo desde su lanzamiento en 1817.

El interés de la crítica por considerar los artículos de De Quincey en su historicidad no ha abarcado todas las áreas de su producción. Es llamativo que una zona de la escritura de quinceana, muy relevante desde el punto de vista de su identidad intelectual, y que tuvo cierto interés en el siglo diecinueve, esté hoy casi inexplorada. Nos referimos a la serie de artículos, publicados en *Blackwood's* y *Tait's* en la década de 1840, sobre temas teológicos e histórico-religiosos, que se articulan con el proyecto de reencantamiento del mundo que, en esa misma década, se puede leer en textos más conocidos, como “Suspiria de Profundis” (1845), “The System of Heavens” (1846) y “The English Mail-Coach” (1849). En aquellos, De Quincey se posiciona, haciéndose eco de los debates de su época, como un intelectual cristiano que considera la religión como una fuerza que se debe estimular como contrapeso de los desarrollos materiales de la sociedad moderna. Lo interesante del caso es que la religión cubre planos muy diversos en esta zona de producción, al menos tres diferentes: 1) la experiencia interior del creyente, 2) la teoría de la religión y sus conceptos y 3) el papel histórico-político que desempeña como movimiento social. La variedad de publicaciones, agendas y coyunturas, le permitieron a De Quincey jugar distintas apuestas en estos planos. En contraste con lo que señaló McDonagh respecto de la división entre la política y la literatura, De Quincey parece haber reservado para *Blackwood's* los textos religiosos más especulativos, como “On Hume's Argument Against Miracles” (1839), “Casuistry” (1839–40), “Modern Superstition” (1840), “The Essenes” (1840), y para *Tait's* los textos más militantes y apologéticos, en los que se representa al cristianismo como una fuerza política que estimula el progreso social, tales como “On Christianity, as an Organ of Political Movement” (1846) y “Protestanism” (1847).

Erudición, especialización, disciplinas

Que De Quincey adoptara el rol de “scholar” como figura de mediación cultural para escribir en la prensa, suele desembocar en el problema del estatuto de su “erudición”, esto es, si es legítima, si tiene valor como aporte a la historia intelectual, si es oportunismo bien escrito.

A. Goldman (1965) es el texto clásico en este punto. Goldman tomó seriamente la categoría de “scholar”, aplicada a De Quincey, y examinó su “erudición” desde el punto de vista de las normas de producción de conocimiento válido. La reputación de De Quincey en este aspecto había sido muy ambivalente antes de Goldman, como puede leerse en el último capítulo del libro de North o en las sentencias recogidas en la introducción a *Thomas de Quincey: New Theoretical and Critical Directions*.²²² El libro de Goldman falló en contra de De Quincey de forma contundente. Como ya sabemos, impugnó toda pretensión de leerlo como filósofo o investigador original. De Quincey no consultó múltiples fuentes para escribir sus artículos ni construyó sus conocimientos en la evaluación contrastada de informaciones actualizadas, o de primera mano, y, sobre todo, empleó maniobras discursivas que parecían querer disimular estas mismas circunstancias. Por ello, Goldman sostuvo que la figura del “scholar” era inaplicable en su caso y debía ser reemplazada por la del “popularizing scholar” (Goldman 1965, 160).

La corrección de Goldman no está desencaminada, en tanto reconoció lo impropio de someter el discurso intelectual de De Quincey a una normativa científica. Pero, a pesar de todo su rigor, es una corrección que carece de perspectiva histórica. Ciertamente, Goldman fue sensible a las condiciones que impuso la prensa del siglo diecinueve a la producción de quinceana pero trabajó con una norma intemporal de la labor académica y condenó a De Quincey por incumplirla. Tampoco se interesó por el rasgo llamativo de las interrelaciones que establecía su prosa entre los distintos campos de saber. De hecho, todo su argumento se redujo a una sola acción con fines de censura en el marco de una sospecha general de plagio: el cotejo de los textos de De Quincey con las fuentes y el descubrimiento de usos no reconocidos de otros autores. Goldman estudió la cuestión enfocándose en los logros del autor considerado como investigador académico, sin tener en cuenta qué significaban las categorías de “scholar” o de “polyhistor” a comienzos del siglo diecinueve, ni la distancia que separaba ese significado histórico de su propia época, ni los distintos usos que adquirieron en De Quincey y en la prensa. La categoría que propone Goldman, el “popularizing scholar”, en el sentido de “periodista cultural”, que, si bien en ciertos textos puede aplicarse a De Quincey, no recubre adecuadamente su modo de aproximación al conocimiento en la prensa.

El contexto que debemos recobrar como un correctivo a la corrección de Goldman, es el de la reorganización, la división y la institucionalización de los saberes en disciplinas intelectuales y profesiones modernas que se desarrolló a partir de fines del siglo diecisiete. Este proceso atravesó una etapa de alta intensidad en las primeras décadas del siglo diecinueve, cuando De Quincey asistió a la universidad, se mudó a los Lagos y comenzó su carrera de escritor profesional en la prensa.

J. McDonagh ha evocado este contexto en *De Quincey's Disciplines* apelando a las grandes descripciones de transformación epistémica en *Las palabras y las cosas* (1966) de M. Foucault, ya que, en su perspectiva, “Foucault provee un útil modelo heurístico para

²²² Véase Morrison y Roberts (2008, 3)

estudiar a De Quincey” (4). Subrayó que, no casualmente, la fascinación de quinceana con sistemas abstractos (se refiere al interés que manifestó De Quincey por Kant, Spinoza, Ricardo, Leibniz) tuvo lugar en un momento de “ruptura epistémica” en que “los sistemas de organización estaban en un proceso de mutación” (3). En ese contexto emergieron, como nuevas disciplinas, la economía, la biología, la filología, “cada una habitando una estructura orgánica propia” (4). El siglo diecinueve habría intentado suturar las “grietas epistemológicas” (4) abiertas por esas disciplinas emergentes mediante el recurso a una filosofía de la unificación, cuyo paradigma era el criticismo de Kant.

El tema de la división de los campos de saber y la formación de las disciplinas intelectuales modernas ha sido explorado por una amplia bibliografía. Ha sido abordado desde distintos ángulos, pero, sobre todo, en lo relacionado con la historización de las ciencias naturales, y las más de las veces desde la perspectiva de alguna de ellas en particular. Son menos los trabajos que han buscado realizar la tarea de describir el proceso de conformación de las disciplinas modernas en su conjunto e interacciones,²²³ incluyendo a las disciplinas humanísticas en el esquema. Una excepción es el trabajo de R. Valenza, *Literature, Language, and the Rise of Intellectual Disciplines* (2011), que retomó enfoques abarcativos como el del propio Foucault, y los de Becher, Kuhn y Fuller,²²⁴ para repensar la configuración de las humanidades en este contexto de especialización. Valenza indagó en las divisiones amplias que se produjeron en el campo de la cultura letrada del período que va de fines del siglo XVII a las primeras décadas del XIX, divisiones entre trabajo mental y trabajo manual, entre productores y consumidores de conocimiento (entre ciencias y comunicación social de las ciencias) y entre los diferentes campos de saber entre sí (a esta última división la llama “especialización intelectual” o “formación de disciplinas”), con el objetivo de historiar el paso del ideal renacentista de un “sistema disciplinario” en el cual una sola persona pretendía dominar varios sistemas de conocimiento a un esquema compartimentalizado en el cual “el individuo pertenece a una única disciplina” (Valenza 2011, 19). Un rasgo destacable de su análisis es el modo en que examinó, retomando una conocida tesis de R. Williams (1958), el surgimiento del discurso romántico sobre la universalidad de la poesía (el “Preface” de 1800 de Wordsworth) como el paradójico modo en que la poesía se configuró como disciplina especializada. Paradójico modo, porque es el caso en que la especialización consiste en declararse ajeno a la especialización, y en responder a los intereses universales de la humanidad.

En el marco de estas reflexiones, más recientemente, J. Klancher (2013) ha buscado describir la dinámica de la actividad cultural en el período de formación de De Quincey, aunque sin referencia particular a él. Para Klancher, el contexto de la “especialización intelectual” es también el período en que emergen las “Institutions” —un nuevo tipo de entidad cultural, como la “Royal Institution”, la “London Institution”, la “Surrey Institution” y otras—, en un intento de articular proyectos abarcativos que conecten las artes y las ciencias y permitan organizar el conjunto de los conocimientos humanos. Klancher está interesado en presentar la escena desde un atalaya predisciplinario, no intervenido por la

²²³ Cabe destacar, en este sentido, el trabajo de David Cahan, que reúne, con intenciones de articulación, distintas historias regionales de las disciplinas para formar una descripción general del proceso. Los capítulos tratan de las transformaciones por las cuales se definen o redefinen la biología, la medicina, la matemática, la química y las ciencias sociales, además de los cambios institucionales y discursivos que las acompañan o promueven.

²²⁴ T. Becher, *Academic Tribes and Territories: Intellectual Enquiry and the Cultures of Disciplines*, Th. Kuhn, “Second Thoughts on Paradigms”, S. Fuller, “Disciplinary Boundaries: A Critical Synthesis”.

historia posterior de las disciplinas ya constituidas, y menciona a De Quincey, por su distinción entre “conocimiento” y “poder”, como un ejemplo pleno de reacción romántica que se orienta a la división de intereses del futuro. Para McDonagh, en cambio, De Quincey, “atravesando los nuevos campos de saber en las hojas de los periódicos, no sólo intentó divulgar las nuevas disciplinas; también trató, en vano, de imitar el proyecto crítico de Kant de una unificación epistemológica” (5). Es decir, para ella, De Quincey fue una figura más ambivalente, que respondía a ese tipo de experimentos de interrelación que, justamente, interesaban a Klancher.

Al evocar este contexto histórico amplio sugerimos que uno de los efectos que tuvo el ingreso de De Quincey al sistema de producción periodístico fue la configuración de un discurso literario tramado sobre el contexto de formación de las disciplinas intelectuales modernas. Tanto sus estudios académicos en Oxford como sus estudios de autodidacta (del alemán, la economía, el derecho, la teología y las lecturas de literatura inglesa moderna), así como ciertas competencias personales (la sensibilidad lingüística, la aguda memoria, la capacidad analógica), lo capacitaban especialmente para actuar en la prensa como guía o mediador público respecto de la circulación de saberes, nuevos y viejos. La forma del ensayo culto, que era habitual en *Blackwood's* y *London* y que encontraba reflejos en la tradición de las publicaciones periódicas del siglo dieciocho, proveía un marco discursivo ya hecho para el desarrollo de una escritura que, desde la perspectiva de las disciplinas ya “formadas”, parecería inter- o multidisciplinaria. Esta prosa, en rigor, se correspondía con este contexto fluctuante de división de saberes en el que predominaban los experimentos de articulación entre los campos en proceso de separación. Como sostiene Klancher, “lo literario”, lejos de constituir un reino propio, funcionó como el medio, como el “éter”, de interconexión entre las ciencias, y entre éstas y las artes.²²⁵

Corpus de eruditos

Por lo expuesto, la figura de “scholar” no puede ser considerada en relación con De Quincey como una mera abstracción intemporal, a la manera en que lo hace Goldman, ni como un acto de identificación monolítico, como hacen quienes reivindican el valor de sus contribuciones a disciplinas particulares. Es preciso leer esta figura en relación con las prácticas discursivas de De Quincey, incluyendo entre estas prácticas la representación y definición de los rasgos del “scholar”.

La aparición de la figura se produjo en el subtítulo de *Confessions*: “being an Extract from the Life of a Scholar”.²²⁶ Pero, como anticipamos, jugó en ese texto una función específica, que no sería la única. El “scholar” de *Confessions* representaba una deliberada impostura iluminista, que resonaba en las otras subjetividades cultas de *London* y *Blackwood's*. En ese texto irónico, en el cual el “scholar” era el espacio subjetivo que el poder del opio venía a conquistar, como el cristianismo al paganismo, la figura se conformaba, al

²²⁵ “En la república literaria, el término ‘literatura’ era tan espacioso que podía incluir tanto saberes emergentes y saberes especializados, por un lado, como discurso públicamente accesible, por el otro. O, para usar un término científico de la época, la literatura en su sentido moderno temprano operaba como el ‘éter’ en y a través del cual las artes y las ciencias respiraban, se conectaban, se diferenciaban o ‘avanzaban’” (Klancher 2013, 157).

²²⁶ En el trabajo para *Westmorland Gazette*, la representación del Editor como un sujeto capaz de reunir, por sus múltiples competencias intelectuales, los materiales necesarios para vitalizar culturalmente al público lector, se corresponde con la figura del “scholar”, pero no se autodesigna de ese modo.

igual que los conferencistas de las “Institutions” -Humphry Davy, Coleridge-, en el despliegue de *performances* lingüísticas que ponían en valor sus competencias intelectuales y espectacularizaban, para “espectadores” y “oyentes”, los elementos fundantes de su autoridad social.²²⁷ Decimos “impostura” porque el “scholar” emerge a través de la escenificación deliberada de habilidades y competencias vistosas que reemplazan el discurso filosófico propiamente dicho. El exhibicionismo de las cualidades intelectuales está resaltado, como procedimiento autoconsciente, hasta la caricatura, desde las primeras líneas del texto. Así, por ejemplo, sus cualidades de helenista se destacan de inmediato cuando el autobiógrafo se jacta de que podía a los quince años traducir al griego los diarios ingleses o arengar a una multitud griega antigua mejor que cualquier “scholar” a una multitud inglesa moderna.²²⁸

La escena más clara en este sentido, sin embargo, es una sátira del autobiógrafo como “scholar” en la segunda parte del relato, el encuentro con el malayo en la cabaña de los Lagos en “Introduction to the Pains of Opium”. Allí el “scholar” apela a los versos de la *Ilíada* para hacerse entender por el inesperado malayo, con el argumento, poco erudito, de que el griego es el idioma geográficamente más próximo al del visitante, y esto a instancias de una campesina wordsworthiana que le atribuye el conocimiento de todos los idiomas del mundo y algunos de la luna. Ninguno de los presentes en la escena se entera del fraude, pero al mismo tiempo este es exhibido cómicamente, buscando complicidad con el público lector. Un artículo en *John Bull's Magazine* en 1824, escrito enteramente contra el “Opium-Eater”, al que acusaba de ser un “humbug of de age” (“charlatán de la época”), se burló de esta escena preguntándose cómo alguien que ignoraba las lenguas orientales había descubierto que el visitante era un malayo en primer lugar (Hayden 1975, 275). Esta representación del “scholar” como un sujeto que se autoriza en su actuación ante un público de diferente nivel de instrucción y conocimientos era, en *Confessions*, una puesta en escena

²²⁷ J. Klancher toma las conferencias de Humphrey Davy en la Royal Institution como paradigma del género conferencia en el período. Davy practica una retórica epidíctica, en contraposición a la retórica deliberativa. Este tipo de retórica, utilizada para la culpabilización o el elogio, apelaba a la construcción de una comunidad por medio de la puesta en escena de la identificación.

²²⁸ “... pronto me distinguí en los estudios clásicos, sobre todo por mis conocimientos de griego. A los trece años escribía griego con soltura; a los quince mi dominio del idioma era tan grande que no sólo componía versos griegos en los metros líricos sino que era capaz de conversar en griego de corrido y sin la menor dificultad; no he encontrado después a ningún ‘scholar’ de mi época que alcanzase a tanto; en mi caso tal habilidad se debía a la práctica de traducir diariamente de los periódicos a viva voz en el mejor griego que se me ocurriera *ex tempore*: la necesidad de forzar la memoria e invención en busca de toda suerte de combinaciones y perífrasis equivalentes a las ideas, imágenes y relaciones modernas me dio una gama de dicción que nunca habría logrado con la aburrida traducción de ensayos morales, etc. ‘Este niño’, decía uno de mis maestros al presentarme a un visitante, ‘este niño podría arengar a una muchedumbre ateniense mejor que usted o yo a una inglesa’”. (“... [I] was very early distinguished for my classical attainments, especially from my knowledge of Greek. At thirteen, I wrote Greek with ease; and at fifteen my command of that language was so great, that I not only composed Greek verses in lyric metres, but could converse in Greek fluently, and without embarrassment – an accomplishment which I have not since met with any scholar of my times, and which, in my case, was owing to the practice of daily reading off the newspapers into the best Greek I could furnish *extempore*: for the necessity of ransacking my memory and invention, for all sorts and combinations of periphrastic expressions, as equivalents for modern ideas, images, relations of things, &c. gave me a compass of diction which would never have been called out by a dull translation of moral essays, &c. ‘That boy’, said one of my masters, pointing the attention of a stranger to me, ‘that boy could harangue an Athenian mob, better than you or I could address an English one’” (Wk: 2, 14).

satírica del mecanismo de construcción de autoridad intelectual en el espacio público de los medios de comunicación gráficos.

La figura del “scholar”, más allá de *Confessions*, cumplió, efectivamente, una función legitimadora general, y sirvió como principio de producción y autorización de su escritura, sin que eso implicara una voluntad de competencia con los especialistas universitarios o los hombres de ciencia. El término “scholar”, que hoy se emplea para nombrar al “especialista” en materia académica, en la época de De Quincey era depositario de las mismas tensiones que afectaban a la representación de los saberes en transformación. En el uso de quinceano, el término se aproximaba al “savant” francés y enviaba al campo de la “República de las Letras”, el espacio simbólico que había entrado en crisis a fin de siglo dieciocho y que durante el diecinueve retrocedería definitivamente al espacio de lo *amateur* y la cultura media. En particular, se referenciaba con el conocimiento amplio de las lenguas clásicas. Pero también se relacionaba con un modelo polimático, enciclopédico, que remitía a la figura barroca del “polyhistor”.

Así como hay en De Quincey un corpus del opio, hay una serie de textos que forman lo que podemos llamar el “corpus de los eruditos”. Son textos biográficos, generalmente vindicativos, que resaltan en los personajes aquellos valores que definen al “scholar” como ideal, ya sea como helenista/clasicista, ya sea como “polyhistor”/enciclopedista. Me refiero al *corpus* integrado por “Life of Richard Bentley, D D by J H Monk, D D” (Blackwood’s 1830), “Philosophy of Herodotus” (Blackwood’s 1842), “Sir William Hamilton, Bart.” (Instructor 1852), fundamentalmente. También cabe incluir aquí a “Dr Parr and his Contemporaries” (Blackwood’s 1831), en cuanto representa el antitipo del “scholar” idealizado. Este corpus puede completarse con muchos pasajes y retratos breves incluidos en otros ensayos y en textos autobiográficos.

Este “corpus de eruditos” revela que De Quincey no se pensaba en mera relación de identidad con los personajes que recreaba, ni como encarnación de las normas que instituía a través de ellos. El “scholar” –como “helenista”, “polyhistor”, “germanista”, etc.– era una figura histórica, que estaba siendo revisada en su tiempo, y que De Quincey adaptó en función de prácticas específicas, consciente de sus condiciones de producción.

El “scholar” como “helenista”: un istmo entre dos mundos

Sin duda, el trabajo sobre Richard Bentley, una vida del personaje basada en la biografía de Monk, que el artículo venía a comentar, es uno de los textos más importantes de este corpus, y nos permite ver el tipo de función que cumplen estos textos de eruditos en relación con la configuración de la condición autoral. Sintomáticamente, “Life of Richard Bentley” es el texto con el que Goldman inició sus ataques a De Quincey, porque la reseña de las obras de Bentley parece derivar, sin que se lo aclare, de las reseñas del propio Monk.²²⁹ Bentley era un “scholar” de tipo particular, un sabio de la tradición clásica, que encarnaba la norma respecto de la cual se define la representación del propio De Quincey como “helenista”. Después de sopesar las virtudes de Bentley, De Quincey lo declara “el

²²⁹ Goldman denuncia que “no es tanto la magnitud de la deuda de De Quincey en la porción biográfica de este ensayo lo que resulta sorprendente, sino el fraude que perpetra al emprender la reseña crítica de todas las numerosas y heterogéneas obras de Bentley cuando aparentemente no tenía de ellas más conocimiento que el que podía obtener de las noticias incidentales de estas obras que se entretejían con la narración de Monk” (Goldman 1965, 32).

hombre más grande entre los ‘scholars’²³⁰ y sólo lo pone al nivel del francés Claude Saumaise, el caso más elevado de la escala.

Hay en el texto una autocita de *Confessions*, que refuerza la identificación con Bentley y que configura su propio caso como un desvío de la norma. Escribe: “si un hombre trabaja mucho con ganado, hablará de bueyes; y viviendo en este *El Dorado* de libros, era natural que un hombre pensara en escribir uno”.²³¹ Lo que De Quincey llama “*El Dorado* de libros” es la biblioteca bodleiana de Oxford, a la cual Bentley accedió, según sostiene, mejor preparado que ninguna otra persona. Encontrarse en ese medio hecho de libros se tradujo en el deseo de producir un libro propio y de transformarse en autor erudito. En *Confessions*, la frase respecto del ganado se había usado, en cambio, para caracterizar la “fantasmagoría” del “Opium-Eater” como más interesante que la de un campesino, en el marco de la discusión romántica sobre la “dicción poética”. El autor que surge de este sustrato de conciencia sin bueyes no es el académico, sino una forma específica de soñador. Un punto de desvío adicional está dado, justamente, por el hecho de que Bentley era el “scholar” institucional por antomasia, ya que su vida transcurrió, enteramente, en los claustros universitarios. En este sentido, es un contrario de De Quincey, desertor institucional impenitente: primero escapó de la escuela de Manchester y luego abandonó el College de Worcester, para acabar trabajando como un profesional a sueldo que afirmaba, ante el mercado al que servía, nunca haber pensado en escribir a cambio de dinero.

Sin embargo, no se debe pasar por alto que De Quincey utilizó a Bentley, construido efectivamente como héroe, para representar la universidad de forma crítica. Cambridge es un despiadado campo de batalla, al que De Quincey niega toda idealización respecto de la moral académica, institucionalmente definida. Todo el primer artículo está destinado a narrar las disputas inverosímiles entre Bentley y sus ensañados enemigos, con el resultado de que el lector queda ante la imagen de una vida intelectual atravesada, de cabo a rabo, por un ridículo y constante estado de guerra. El “incipit” tramado sobre el imaginario rural de los Lagos, es una declaración suficientemente elocuente de la clave con que De Quincey diseña este desencantado contexto universitario. Así como los Lagos no deben entenderse como la representación bucólica del turismo de la época ni como una figura del paraíso en la tierra, la Universidad no debe pensarse como un espacio donde los intereses personales se sacrifican en aras del estudio y el humanismo universal. La escena es esta: De Quincey recuerda un paseo con Southey por los Lagos, en el que arribaron a un valle rodeado por montañas, que parecía el paraíso. Sólo había algunas cabañas en el solitario entorno natural, y cuando De Quincey alabó la felicidad que debían experimentar los moradores de ese *locus amoenus*, Southey lo desengañó diciendo que, por pleitos legales, ninguna de esas familias hablaba con la otra. Esta anécdota, que destruye, por elevación, la idealidad de la comunidad natural, es un símil que se propone desidealizar los claustros universitarios y las instituciones educativas. De Quincey sostiene que el mismo sentimiento de pesimismo misantrópico que produce ese cuadro natural es el que “nos acompaña por momentos en esta Vida de Bentley, y en los registros que involucran a Cambridge” (Wk: 7, 82). Las referencias a Swift²³² son marcas suficientemente elocuentes del espíritu satírico que mueve la composición.

²³⁰ “the greatest man among all scholars” (Wk: 7, 159)

²³¹ “dealing much in cattle, a man’s talk is of oxen; and living in this El Dorado of books, it was natural that a man should think of writing one” (Wk: 7, 89)

²³² Wk: 7, 82 y 106.

En cuanto clasicista del siglo dieciocho, Bentley representa un límite histórico en el contexto de la formación de las disciplinas intelectuales en el siglo diecinueve. En su persona, escribe De Quincey, “Inglaterra perdió al más grande de los ‘scholars’ que haya producido jamás; más grande de lo que producirá jamás, según toda probabilidad, bajo las tendencias de la educación moderna”.²³³ Que la pérdida que no se saldrá en el futuro demuestra que De Quincey no se figuraba a sí mismo como un nuevo Bentley, a pesar de que construyera al personaje histórico de forma idealizada y se autorrepresentara compartiendo ciertos rasgos con él. A lo sumo, sugería que, en otras condiciones, podría haberlo sido. Pero es claro que concebía las condiciones de formación de los sujetos intelectuales con una perspectiva histórica, y que se apoyaba, en este caso, en el reconocimiento de la diferencia con el siglo dieciocho, y de este, asimismo, con la antigüedad.

La observación crítica sobre las “tendencias de la educación moderna” se explicitan en la segunda parte. Son tendencias que apuntaban a suplantarse los saberes clásicos por una combinación salteada de saberes modernos y orientados a la práctica:

... las partes más vistosas de la Filosofía Experimental y la Química, una pizca de matemática *práctica*, un ligero panorama divulgativo de los principales hechos de la Historia y la Geografía, un bosquejo de Economía Política empírica, una pizca de Leyes, una pizca de Teología, incluso tal vez unas pizcas de Medicina y Veterinaria.²³⁴

Contra la idea de que estos “elementos de una educación a la moda”²³⁵ pueden suplantarse la erudición humanista, De Quincey ensaya una “apología del estudiante de lo clásico”,²³⁶ especificando las influencias positivas que, en un sentido absoluto, la “erudición clásica”²³⁷ podía tener en cualquier sujeto, para templar la moral y fortalecer las capacidades intelectuales.²³⁸ Idealizando al “scholar” clásico de este modo, De Quincey no se contradice respecto de la crítica de las instituciones universitarias en la primera parte. Al contrario, esa idealización le permite separar, en un gesto característico, al sujeto institucional del sujeto intelectual, dejando disponible la figura moral del “scholar” para su empleo como representación en el campo de la prensa, al margen de las instituciones educativas.

Hay que reparar, asimismo, en que el único texto de Bentley al que De Quincey atiende con alguna extensión en el ensayo es su “actuación más famosa”,²³⁹ la “Dissertation of Phalaris” (Wk: 7, 123), un “suplemento de la segunda edición del *Essay on Ancient and*

²³³ “... in his persona England lost the greatest scholar by far that she ever has produced; greater than she *will* produce, according to all likelihood, under the tendency of modern education” (Wk: 7, 117).

²³⁴ “the showy parts of Experimental Philosophy and Chemistry — a little *practical* Mathematics — a slight popular survey of the facts of History and Geography — a sketch of empirical Political Economy — a little Law — a little Divinity — perhaps even a little Medicine and Farriery” (Wk: 7, 118).

²³⁵ “elements of a fashionable education” (Wk: 7, 118).

²³⁶ “apology for the classical student” (Wk: 7, 118).

²³⁷ “classical erudition” (Wk: 7, 118).

²³⁸ Formarse en el estudio de conocimientos clásicos, argumentaba De Quincey, era beneficioso por varios motivos: esos conocimientos eran necesarios para entender los textos sagrados, ampliaban la perspectiva de los estudiantes, los familiarizaban con sentimientos de “nobleza”, desarrollaban la atención por los detalles y entrenaban la voluntad en la superación de dificultades. Incluso, por su inutilidad y su falta de aplicación práctica, la “erudición clásica” cooperaba con otras influencias en “elevar el gusto” (Wk: 7, 119-120).

²³⁹ “most famous performance” (Wk: 7, 133).

Modern Learning de Wotton”,²⁴⁰ que luego se amplía en una segunda edición y acaba constituyéndose en un texto con peso propio. Lo comenta, según dice, para “exponer sus méritos característicos en el horizonte de los lectores menos cultivados”.²⁴¹ Pero, independientemente de esa función, el comentario sobre *Phalaris* pone en escena la distancia que aleja la erudición antigua de la moderna, el “ancient” del “modern learning”, en el contexto del siglo dieciocho. El texto de Bentley, debemos recordar, consistía en la denuncia minuciosa de un texto apócrifo, las cartas del tirano de Acragas, en Sicilia –que se llamaba Falaris–, que habían sido tomadas como un documento verídico del siglo VI a.C. por muchos sabios. Para desenmascarar este fraude, Bentley utilizó un método contrario al de Menard para componer su *Quijote*: el especialista en la cultura antigua identificó una masiva cantidad de atribuciones erróneas y anacronismos (in)voluntarios, incluyendo el hecho de que eran textos epistolares de una época en que todavía no existía la escritura de cartas (Wk: 7, 153). Este texto de Bentley se puede poner en serie con otros textos de la misma época, procedentes de ámbitos institucionales que buscaban mayor legitimación, y que se proponían también denunciar los “fraudes” de los eruditos no especializados que los precedieron.²⁴²

Otro texto de De Quincey, posterior al “Bentley”, funciona como un comentario sobre su propia situación respecto de la “erudición clásica” en el contexto moderno. Es una crítica de una representación de *Antígona*, de Sófocles, en un teatro de Edimburgo, en 1846. La crítica de la *performance* teatral en Edimburgo es utilizada por De Quincey para montar una *performance* propia al inicio del texto, cuyo eje está dado por el problema de lo nuevo como antagonismo entre lo antiguo y lo moderno y las presiones que ejerce sobre el helenista el contexto de la especialización intelectual. Reaparece, en este punto, el espíritu del “helenista” de *Confessions*,²⁴³ el locus iniciado por la imagen de aquel joven, ya lejano, que traduce al griego antiguo las prosas de los periódicos. Ahora se trata de responder a una representación que necesariamente traduce lo antiguo en clave moderna.

El ensayo formula una proposición que parece el reverso irónico del *Eclesiastés*: “Todo en nuestros días es nuevo”.²⁴⁴ La frase es tomada como un lema para desplegar el sentido de lo nuevo a partir de la conciencia de no ser en el presente lo antiguo. De Quincey da como ejemplos de esa frase las “rutas”, que son de hierro y por lo tanto casi “inmortales”, las tragedias actuales, que no se comparan con las antiguas, y los lectores, los cuales, “siendo alguna vez una raza obediente de hombres, la más humilde y deferente ante la presencia de un ‘scholar’ helenista”, se han vuelto “intratablemente rebeldes”.²⁴⁵ Pero, luego, recapacita y niega la novedad real de rutas y tragedias, para resaltar solamente la de los “lectores”:

²⁴⁰ “supplement to the second edition of Wotton’s *Essay on Ancient and Modern Learning*” (Wk: 7, 124).

²⁴¹ “bringing his characteristics merits within the horizon of the least learned readers” (Wk: 7, 133).

²⁴² Cf. Füßel (2006).

²⁴³ “Greek scholar” (W: 10, 360).

²⁴⁴ “Everything in our days is new” (W: 10, 360).

²⁴⁵ “being once an obedient race of men, most humble and deferential in the presence of a Greek scholar, are now becoming intractable mutinous...” (W: 10, 360).

... estos lectores modernos, que se muestran tan obstinadamente rebeldes a la autoridad del griego, que alguna vez fuera papal, ellos, no, pensándolo bien, ellos son nuevos. La antigüedad produjo muchos monstruos, pero ninguno como ellos.²⁴⁶

Los lectores modernos, al mutiplicarse en los últimos “veinticinco años”,²⁴⁷ han cambiado la naturaleza del lector promedio, puesto que la mayoría proviene “de una clase de gente ocupada que tiene muy poco interés por las locuras ancestrales”²⁴⁸ y que piensa en la lengua griega como en “una momia antigua”.²⁴⁹

Pero, ¿cuál es el lugar que De Quincey se otorga a sí mismo en estas nuevas condiciones? De Quincey apela a una metáfora de mediación, la figura del “istmo”, que conecta los dos mundos que se han separado en la modernidad. Escribe: “Yo, por mi parte, estoy parado sobre un istmo, que me conecta, de un lado, con los rebeldes en contra del griego y, del otro, con aquellos con los cuales están en rebelión”.²⁵⁰ El “helenista” brillante de la niñez se ha transformado, por efecto de la época y sus tendencias dominantes, en un “potentado marchito”,²⁵¹ que no puede competir con los “maestros de las -ologías”.²⁵² Sin embargo: ninguna de las “-ologías” ofrece, como había afirmado ya dieciseis años antes en el “Richard Bentley”, “tales minas de trabajo como el griego cuando se lo investiga en profundidad”.²⁵³ En este sentido, De Quincey puede ponerse del lado del “scholar” como helenista. Pero, pasando del otro lado del istmo, critica la hipocresía que supone “el viejo culto sin discernimiento de todo lo que es llamado clásico”.²⁵⁴ En este punto, De Quincey sostiene que una de las supersticiones literarias más graves de los modernos es la veneración de lo griego por ser “clásico”, a lo cual contraponen, y reivindica para sí, la actitud bárbara, del “godo” o el “vándalo”, que implica negarse a admitir la autoridad de lo clásico por el mero hecho de que no es moderno: “¡Díganme godo pero no dejen que me deshonre afectando un entusiasmo que mi corazón repudia!”.²⁵⁵ De Quincey inscribe esta actitud en la vieja “querelle” de los antiguos y los modernos, rechazando la exaltación de los “monumentos de la literatura griega”²⁵⁶ como si fueran algo “sobrehumano”.²⁵⁷

En la misma vena, se lee un texto anterior que pasa revista a toda la literatura griega, “A Brief Appraisal of Greek Literature”.²⁵⁸ En la introducción (Wk: 11, 3-7), De Quincey sienta su posición en la querrela de los antiguos y los modernos, que renombra como una querrela entre “Paganos”, que equivalen a “griegos y romanos”, y “Modernos”, que conforman la “Literatura de la Cristiandad” (Wk: 11, 3). El posicionamiento anticipa el que acabamos de comentar, y esclarece, asimismo, la escena con el malayo, en el que el

²⁴⁶ “these modern readers, that are so obstinately rebellious to the once Papal authority of Greek, they—No; on consideration, they are new. Antiquity produce many monsters, but none like them” (W: 10, 361).

²⁴⁷ “twenty-five years” (W: 10, 361)

²⁴⁸ “from a class of busy people who care very little for ancestral crazes” (W: 10, 361).

²⁴⁹ “of an ancient mummy” (W: 10, 361).

²⁵⁰ “I, for my own part, stand upon an isthmus, connecting me, at one terminus, with the rebels against Greek, and, at the other, with those against whom they are in rebellion” (W: 10, 362).

²⁵¹ “faded potentate” (W: 10, 362).

²⁵² “master of *ologies*” (W: 10, 362).

²⁵³ “such mines of labor as the Greek language when thoroughly searched” (W: 10, 363).

²⁵⁴ “old undistinguishing homage to all that is called classical” (W: 10, 363).

²⁵⁵ “Let me be a Goth, he mutters to himself, but let me not dishonour myself by affecting an enthusiasm which my heart rejects!” (W: 10, 363).

²⁵⁶ “monuments of Greek Literature” (W: 10, 363).

²⁵⁷ “superterrestrial” (W: 10, 363).

²⁵⁸ *Tait's* (12/1838 y 6/1839).

“helenismo” se representa como fachada de ignorancia. Para De Quincey la cuestión de los méritos comparativos de Paganos y Modernos está viciada de entrada, porque suele ser considerada por “tribunales”²⁵⁹ corruptos. La querrela es representada como una escena judicial, contaminada por los intereses de los participantes. Y eso explica por qué, habitualmente, la disputa se ha resuelto a favor de los antiguos, y que nunca sea presentada “con un estilo de dignidad, precisión filosófica, sentimiento e investigación, a la altura de su importancia”.²⁶⁰ Para De Quincey, la querrela está atrapada en este dilema:

Una persona que encara este problema *es o no es* un scholar clásico. Si lo es, entonces, su juicio ya ha recibido una orientación particular; es una persona sobornada, sobornada por su vanidad, y podría ser cuestionada como juez. Si *no* lo es, está imperfectamente calificada, imperfectamente en lo que hace su conocimiento y poderes; mientras que, respecto de su voluntad y sus afectos, se puede alegar que también responde a un prejuicio y una influencia corrupta; ya que su interés es menospreciar una literatura que, en relación con él, está tabuada, bajo llave y con candado no menos obviamente que el de su oponente colocar un valor absurdo sobre ese conocimiento que muy probablemente sea la única ventaja distintiva entre él y sus vecinos.²⁶¹

Este pasaje, y en general este texto, es rico en sugerencias para el asunto que estamos considerando. El “dilema” de la querrela está resuelto en la figura de “scholar” que es “De Quincey”,²⁶² ya que en su condición ístmica, de mediador entre mundos, puede ser considerado como alguien que “es y no es” un erudito de la literatura antigua, lo que le otorga una autoridad excepcional para pronunciarse sobre el debate. La prosa moderna es la condición necesaria para el despliegue de ese teatro. El hecho de que “Brief Appraisal” se publicara en *Tait’s*, un magazine que suponía una audiencia requerida de instrucción, reproduce en espejo el argumento dilemático, ya que sus lectores o lectoras eran o no eran helenistas, y lo más probable es que no lo fueran. En el pasaje, el capital cultural, el conjunto de conocimientos y habilidades que poseen un valor para los otros, está construido económicamente, considerando tanto la posición del productor de saber como sus ignorantes y angustiados consumidores. El helenista otorga valor a su conocimiento, un “valor absurdo”, en función de que es su especialidad y requiere ser validado ante los otros. Pero el no helenista quedará incapacitado de juzgar, por no poder acceder a los textos, bloqueados por una lengua que desconoce, con lo que queda librado al juicio del helenista.

Esta es la versión abstracta y conceptual de la escena satírica del malayo en *Confessions* que comentamos antes (Cf. “El corpus de los eruditos”). Conviene recuperarla aquí para entender mejor lo que ocurre en uno y otro lado. En *Confessions*, cuando el malayo entra en la casa de campo inglesa, se abre un “abismo”²⁶³ entre el visitante y la “muchacha

²⁵⁹ “tribunals” (Wk: 11, 3).

²⁶⁰ “in a style of dignity, of philosophic precision, of feeling, of research, proportioned to its own merits” (Wk: 11, 4).

²⁶¹ “A man attempting this problem, is or is not a classical scholar. If he is, then he has already received a bias in his judgement; he is a bribed man, bribed by his vanity; and is liable to be challenged as one of the judges. If he is not, then he is but imperfectly qualified – imperfectly as respects his knowledge and powers; whilst, even as respects his will and affections, it may be alleged that he also is under a bias and a corrupt influence; his interest being no less obvious to undervalue a literature, which, as to him, is tabooed and under lock and key than his opponent is to put a preposterous value upon that knowledge which very probable is the one sole advantageous distinction between him and his neighbours” (Wk: 11, 4).

²⁶² El texto se publicó firmado con su nombre. Cf. Wk: 11, 3.

²⁶³ “gulph” (Wk: 2, 56).

nacida y criada entre montañas”,²⁶⁴ porque los conocimientos del inglés del malayo eran los mismos que los de ella en la lengua extranjera: “parecía haber un abismo infranqueable colocado entre toda comunicación de ideas, si es que una de las partes tenía alguna”.²⁶⁵ Esta situación es también definida, para la conciencia de la muchacha, como un “dilema” (“dilemma”) que su “amo” (“master”) podía resolver, por su “reputado saber”, que implicaba darle “crédito” por “un conocimiento de todos los lenguajes de la tierra, al margen, tal vez, de unos pocos de la luna”.²⁶⁶ El “amo” es llamado a unir esos dos mundos, algo que efectivamente hace:

Mi conocimiento de las lenguas orientales no es notablemente extenso, ya que se confina a dos palabras, la palabra árabe para decir cebada y la turca para decir opio (*madjoon*), que aprendí de Anastasius; y como no tengo un diccionario de malayo, ni siquiera el *Mithridates* de Adelung, que me podría haber ayudado con algunas palabras, me dirigí a él con algunos versos de la *Iliada*, considerando que, de las lenguas que poseía, el griego, en términos de longitud, se aproximaba geográficamente a una lengua oriental más que cualquier otra. Me adoró de la forma más devota y me respondió en lo que supongo que era malayo. De esta forma salvé mi reputación con mis vecinos, puesto que el malayo no tenía medios de traicionar el secreto.²⁶⁷

Los términos del dilema en *Confessions* son casi los mismos que en “Brief Appraisal”, puesto que en ambos casos el idioma en cuestión es el griego, la escena se construye como un abismo de incomunicación y el “scholar” interviene para mediar entre los mundos con la “reputación” y el “crédito” que le asignan aquellos que no tienen el conocimiento necesario para juzgarlo, y que en ambos casos son los “vecinos” (“neighbours”). La “adoración” del malayo y de la muchacha coincide con la adoración ciega de los que no pueden juzgar por cuenta propia la cultura antigua. “Brief Appraisal” se apoya en esta misma construcción pero para demolerla desde el sitio mismo de la autoridad intelectual, ofreciendo una crítica irreverente de “autores paganos, en su sección más antigua, esto es, los griegos”²⁶⁸ dirigida al “estudiante sin formación clásica”²⁶⁹ y el “hombre razonable, de sentido común, pero con fuertes sentimientos”.²⁷⁰ Con este “oyente especial”²⁷¹ como destinatario, De Quincey se propone medir exactamente “cuánto se ha perdido”²⁷² por no haber aprendido latín y griego. El texto ha sido censurado, justamente, por el tratamiento sacrílego y poco respetuoso de la literatura clásica y la aplicación de argumentos económicos para juzgar las virtudes de la erudición (si la lectura en griego de los clásicos

²⁶⁴ “young girl born and bred among the mountains” (Wk: 2, 56).

²⁶⁵ “there seemed an impassable gulph fixed between all communication of ideas, if either party had happened to possess any” (Wk: 2, 56).

²⁶⁶ “a knowledge of all languages of the earth, besides, perhaps, a few lunar ones” (Wk: 2, 56).

²⁶⁷ “My knowledge of the Oriental tongues is not remarkably extensive, being indeed confined to two words — the Arabic word for barley and the Turkish for opium (*madjoon*), which I have learned from Anastasius; and as I had neither a Malay dictionary nor even Adelung’s *Mithridates*, which might have helped me to a few words, I addressed him in some lines from the *Iliad*, considering that, of such languages as I possessed, Greek, in point of longitude, came geographically nearest to an Oriental one. He worshipped me in a most devout manner, and replied in what I suppose was Malay. In this way I saved my reputation with my neighbours, for the Malay had no means of betraying the secret” (Wk: 2, 57; W: 3, 404).

²⁶⁸ “Pagan authors, in their elder section – that is, the Grecians” (Wk: 11, 8).

²⁶⁹ “the unlearned student” (Wk: 11, 8).

²⁷⁰ “the reasonable man of plain sense but strong feeling” (Wk: 11, 8).

²⁷¹ “especial auditor” (Wk: 11, 8).

²⁷² “how much he has lost” (Wk: 11, 8)

compensa adecuadamente el esfuerzo de aprender la lengua o si los griegos valen más que los ingleses al alcance de los hablantes nativos). La posición de quinceana, si bien se asienta sobre su capital cultural de erudición clásica, se orienta a revalorizar la literatura nacional inglesa por sobre la literatura griega antigua.

El “scholar” como “polyhistor”: la enciclopedia de la investigación humana

El “scholar” se declina también como “polyhistor”, ese término que, en la “literatura griega”, era “la designación más próxima a la de enciclopedista”, según escribió De Quincey en “Filosofía de Herodoto” (*Kant*: 119).²⁷³ Es habitual, de hecho, aplicarle este rótulo a De Quincey, decodificando sus prácticas discursivas como elementos característicos de esa identidad intelectual, debido a que él mismo lo aplicó a otras personas.

El término “polyhistor”, usado por De Quincey, apareció por primera vez en “Letters to a Young Man Whose Education has been Neglected” (1823), en el contexto de los consejos que el autor dirigía a un joven ficticio que deseaba corregir defectos de formación intelectual. Designaba un ideal inalcanzable, errado y peligroso para el joven inglés. Sin embargo, había encarnado adecuadamente en otros, como el alemán G. W. Leibniz, un “polyhistor” o “estudioso católico”,²⁷⁴ que se propuso “penetrar con su mente la entera enciclopedia de la investigación humana”.²⁷⁵ Pero Leibniz era mencionado como una excepción, porque había contrarrestado lo disolvente de una empresa semejante mediante la aplicación de un modelo lógico-matemático. El peligro que entrañaba el modelo del “polyhistor” era, precisamente, la posibilidad de perderse en la infinitud de los saberes, como le habría ocurrido, según escribe De Quincey, a un inglés de erudición comparable a la de Leibniz, pero que no había adoptado una disciplina para conjurar el peligro del anonadamiento en la infinitud del saber.

Ese pasaje en “Letters” es uno de los pocos en los que De Quincey presentó el modelo polimático negativamente, como una amenaza para el sujeto intelectual. La negatividad en este caso se vinculaba con el destinatario imaginario de su discurso, el lector inglés culto de formación media, y no con una impugnación general del modelo. Unos años después, G. E. Lessing será evocado, en términos contrarios, como el “polyhistor” idealizado y heroico, a través del retrato, también idealizante, de Friedrich Schlegel, editor de una selección de textos de Lessing. A diferencia de lo planteado en 1823, en la introducción a *Laocoön* (1827), “el espíritu de un Polyhistor”²⁷⁶ que animaba a Lessing se presenta como una influencia benéfica para la nación alemana, sobre todo porque, a diferencia de Leibniz, que escribió en latín, Lessing comunicó sus investigaciones en la lengua nacional.²⁷⁷ En este punto, la introducción a Lessing vale como autoafirmación de la identidad que De Quincey proyectaba sobre su propia práctica de escritor inglés como “polyhistor”.

El “polyhistor” fue un modelo formativo de sabio en el Renacimiento y el Barroco, pero era una figura desacreditada en el ámbito de la especialización intelectual del siglo diecinueve. El mundo de los “polyhistor” barrocos se sustentaba en los principios del

²⁷³ “... the nearest designation to that of the encyclopaedist current in the Greek literature” (Wk: 13, 83).

²⁷⁴ “Catholic Student” (Wk: 3, 45).

²⁷⁵ “to throw out his mind upon the whole encyclopedia of human research” (Wk: 3, 45)

²⁷⁶ “the spirit of a Polyhistor” (Wk: 6, 30)

²⁷⁷ Lessing, quien combinaba “las ventajas del interés popular con el interés científico” (“the advantages of popular and scientific knowledge” [Wk: 6, 28]), aplicó “filosofía” a “la literatura y las bellas artes” (Wk: 6, 28).

humanismo y el enciclopedismo. El “humanismo” refería, en la tradición renacentista, al “conjunto de disciplinas que entrenaban al erudito para interpretar y producir textos en latín”, cuya pieza central era, naturalmente, la “retórica”, concebida como práctica (Grafton 1985, 34). El “enciclopedismo” del polyhistor refería...

... no sólo a el esfuerzo específico de organizar el conocimiento en compendios sistemáticos sino también a las aspiraciones intelectuales más generales de los ‘polyhistor’—aspiraciones de tal magnitud que alarman la mente moderna. El polyhistor era una figura que resulta muy ajena a nosotros, con nuestras especialidades bien ajustadas y nuestra satisfecha renuencia a tener algo que ver con nuestros vecinos intelectuales (con excepción del placer ocasional que procura negar el valor de sus esfuerzos). Buscaba cubrir todas las bases del campo intelectual. Su ideal estaba encarnado en los grandes polímatas de los años en torno al 1600, como Claudius Salmasius, ‘un hombre del cual se podrían extraer tres especialistas’. El ‘scholar’ tenía que conocer la estructura y relaciones de todas las disciplinas, los títulos y contenidos de todos los libros, los rasgos característicos y las rarezas de todos los eruditos significativos que lo habían precedido. Dada la proliferación de libros desde 1450 y de nuevos saberes desde el Renacimiento, el ideal se había vuelto desesperadamente difícil de cumplir para la época en que Morhof le dio un nombre adecuadamente ambicioso y un manual adecuadamente caótico con su *Polyhistor* de 1697 (Grafton 1985, 37).

El enciclopedismo de los “polyhistor” no coincidía con el enciclopedismo ilustrado, cuya organización de saberes se apoyaba en traducir, al mundo de lo sociable, la tendencia a la especialización por facultades, aun cuando esto no implicara negar la unidad racional del conocimiento. Ciertamente, el presupuesto de la unidad general del saber humano se mantuvo en la época de la razón ilustrada, pero el modelo intelectual de *L’Encyclopédie* ya no era el del sabio omniabarcativo, que dictaba cursos del tipo “Collegium Metaphysicum, Geographicum & Trigonometricum, Logicum, Physionomicum, & Tragicum” (Grafton 1985, 38). Como explicó Cassirer en *Filosofía de la Ilustración*, una de las diferencias entre el pensamiento en el siglo XVII y el siglo XVIII, desde la perspectiva de la idea de ciencia que predominó en cada uno, fue que en el siglo XVIII la razón comenzó a ser concebida sobre todo como una fuerza crítica y dinámica, como un método universal para producción de nuevos saberes, mientras que en el XVII tendía a traducirse en la necesidad de sistemas que englobaran todo el saber.²⁷⁸ El modelo enciclopedista era el de la razón humana desplegándose en el estudio abierto, colectivo y accesible de los múltiples aspectos de la naturaleza.

Hay que recordar que la “ruptura epistemológica” del siglo dieciocho con el orden clásico –para decirlo en los términos de Foucault– no solamente supuso la crítica del tipo de “episteme” sobre la que descansaba la concepción de los “polyhistor” barrocos sino también la exigencia de comunicar los saberes a los nuevos lectores. Aquí reside uno de los dilemas centrales de la Ilustración: la tensión entre la producción del conocimiento y su comunicación o circulación en el mundo “sociable”. Este dilema moderno es el que lleva,

²⁷⁸ Cassirer recuerda que el término “razón” en el siglo XVIII designaba “la fuerza homogénea y unitariamente informadora que genera lo diverso” (22). En contraste con el siglo XVII, que consideraba misión de la filosofía la construcción de sistemas, el siglo XVIII, según Cassirer, buscó su concepto de verdad y filosofía en la ciencia natural experimental de su tiempo, cuyo visible desarrollo (Kepler, Galileo, Newton) se presentaba como la prueba misma de su posibilidad. La rejerarquización metodológica, apoyada en Newton, que puso la observación como el datum y el principio y la ley como el quaesitum, habría definido “todo el pensar del siglo XVIII” (Cassirer 1972, 22).

por la avenida de la democratización, del universo de *L'Encyclopédie* en 1750 a la “enciclopedia en farsa” de *Bouvard y Pécuchet* en el siglo diecinueve. En efecto, la transformación estructural de la esfera pública y el advenimiento de la publicidad de tipo burgués pusieron en primer plano el problema de la comunicabilidad de unos conocimientos que, por principio, debían universalizarse para liberar a la humanidad de la ignorancia en la que había vivido por siglos.

El modelo del “polyhistor” fue puesto en cuestión en la era de las Luces como parte de sus movimientos de profunda reconfiguración epistemológica y social. Durante el siglo XVIII, burlarse del tipo intelectual al que respondía esa figura apelando a la categoría del “charlatán” se había convertido en una especie de deporte, porque representaba un modelo reñido con los nuevos protocolos de producción de conocimiento. Johann Burkhard Mencke (1674-1732) suele ser citado como ejemplo temprano de esta práctica antipolyhistórica. En la disertación satírica *De charlataneria eruditorum* (1713-1715), Mencke se mofó de las pretensiones del modelo polimático, desarrollando un inventario de los signos ridículos que lo caracterizaban. Los extravagantes títulos, la creencia en la transmisión de una sabiduría arcana proveniente de Egipto, la voluntad omniabarcadora, la falta de rigor, la pedantería, la espectacularidad, todos esos signos se veían menos como rasgos de una inteligencia superior que como gestos orientados a embaucar a la audiencia, bajo la metáfora de las ilusiones del teatro y el lema *mundus vult decipi*, “el mundo quiere ser engañado”, que la Ilustración denunciaba. M. Füssel sostuvo que obras como la de Mencke emergieron en el momento en que estructuras de mercado comenzaron a presionar también a la *respublica litteraria*, como resultado de la expansión y diferenciación del mercado de lo impreso. Ciertas prácticas comenzaron a ser vistas como estrategias habituales para la obtención de prestigio que producían un efecto de saber, sin que implicaran ningún saber real. La polémica, la descalificación de los colegas, el anuncio de obras de alcance universal no realizadas, el plagio, todas estas prácticas se atribuían a los académicos más preocupados en obtener crédito público que saber, y la figura del “polyhistor” pasó a ser considerada como el estereotipo de este ilusionismo erudito. En consonancia con *De charlataneria*, Füssel recordó obras como *Die Mittel in der gelehrten Welt beruhmt zu werden* (1736), de C. L. Hagedorn, o la secuela del libro de Mencke, *Über die Charlatanerie seit Mencken* (1791), de J. G. Büschel. El propio Lessing había satirizado al “polyhistor” en su pieza teatral *Der Junge Gelehrte* (1748) –traducida en 1802 como “The Young Scholar”– atribuyéndole al “joven erudito” Damis todos los defectos que el siglo dieciocho encontraba en su modelo de intelectual.²⁷⁹ La ridiculez del personaje de Damis respondía, entre otras cosas, a la exagerada concepción de autoridad que tenía de sí mismo basándose jactanciosamente en la polimatía, que recuerda la del propio “opium-eater” en *Confessions*. El personaje de Lessing se vanagloriaba de sus saberes amplios y precoces de este modo: “Comprendo siete idiomas completamente y solo tengo veinte años. No tengo competidores en los conocimientos de historia y todas las ciencias relacionadas” (Citado por Fulda: 399).

De Quincey fue consciente de estos problemas que afectaban a las representaciones, los discursos, los métodos y las prácticas intelectuales en el contexto de la especialización y la formación de las disciplinas modernas. Reflexionó sobre ellos a su modo e intervino en la escena pública teniéndolos en cuenta. Es más, construyó su propia posición a partir de ciertas acciones discursivas sobre estos mismos problemas. Sería un error creer que,

²⁷⁹ De acuerdo con Fulda, Damis representa “la última fase de la erudición universalista” (399).

identificado con una posición antimoderna, fue indiferente al desarrollo científico, como un reaccionario *laudator temporis acti*, nostálgico de las cosas griegas o el modelo integral del Barroco. Lejos de eso, en diversos textos insistió en la debilidad que, en las nuevas condiciones de producción de conocimientos, tenía el modelo del sabio integral y las dificultades objetivas con las que se encontraba. También afirmó, repetidamente, que la época moderna era superior en poder a los tiempos pasados. Pero no debemos suponer que De Quincey era un modernólatra. La peculiar construcción de su caso trama ambas dimensiones, y sobre todo requiere asumir el reconocimiento de que la tendencia moderna hacia la división del trabajo intelectual es la fuerza vencedora, en cuyo seno es posible adoptar prácticas de escritura y pensamiento divergentes, cuyo valor depende de su misma divergencia.

El texto más temprano en relación con este tema es muy próximo a *Confessions* y contemporáneo de “Letters”, aunque puede haber sido escrito antes. Se llama “Superficial Knowledge” (1823) y es una de las “notas” del “cuaderno de un ex opium-eater”.²⁸⁰ Toda esta serie de notas, en general breves comentarios sobre las cuestiones más diversas, desde la locura a los diccionarios, pasando por la escena de los golpes a la puerta en *Macbeth*, producen el efecto de un sujeto polimático y enciclopedista, cuyo pensamiento cruza heterogéneos campos de saber. “Superficial Knowledge”, en particular, permite aclarar la posición de quinceana en relación con este tema en el momento mismo de su ingreso al mercado literario.

La nota proponía un análisis y una toma de posición respecto de los dos temas centrales vinculados con “el ascenso de las disciplinas modernas” y la división de la labor intelectual. Por un lado, trataba de la moderna “difusión del conocimiento” y, por el otro, de la tendencia “en la ciencia, no menos que en otras aplicaciones de la industria, a extremar la subdivisión”.²⁸¹ El título de la nota era una referencia a una opinión vulgar respecto del primer tema, a saber: que el siglo diecinueve era “la época del conocimiento superficial”²⁸² y que la prueba de esa superficialidad estaba en la existencia de enciclopedias. El “ex opium-eater” sostenía que esta opinión era errónea, porque la “superficialidad”, como un contrario de la “profundidad”, era inevitable cuando se pretendía cubrir un terreno por definición extenso, como ocurría con las enciclopedias, y porque la difusión moderna del conocimiento no tenía como destinatario al que investigaba las fuentes sino al que, tanto en la presente como en las otras épocas, no podía acceder a ellas.

A estas distinciones, De Quincey agregaba una observación histórica, en favor de las enciclopedias y la “literatura periodística”.²⁸³ Observaba que, si en un comienzo las enciclopedias fueron una colección de resúmenes, en el presente los editores buscaban contribuciones del “escritor más eminente en cada departamento”.²⁸⁴ De aquí deducía que la tendencia a la especialización del saber –la producción de textos científicos organizada por “departamentos”– tenía como paradójica consecuencia la producción de textos colectivos que eran lo contrario, si se juzgaba la suma de sus partes, de la “superficialidad”, puesto que cada parte estaba escrita por un especialista en la materia.

²⁸⁰ “Notes from the Pocket Book of a Late Opium-Eater”. Sobre esta serie, véase Wk: 3, 125-126.

²⁸¹ “diffusion of knowledge”, “in science, no less than in other applications of industry, to extreme subdivision” (Wk: 3, 184).

²⁸² “this is the age of superficial knowledge” (Wk: 3, 184).

²⁸³ “periodical literature of the age” (Wk: 184).

²⁸⁴ “the most eminent writer in each several department” (Wk: 3, 184).

El resto de “Superficial Knowledge” se dedicaba a discutir un segundo lugar común subyacente al problema de la especialización intelectual: la opinión de que la especialización era buena en las “manufacturas” y las “artes útiles” (“useful arts”), pero perniciosa en las “profesiones liberales”.²⁸⁵ Esta recepción contradictoria del fenómeno de la especialización, que De Quincey presentaba como lugar común de la época, conllevaba la pregunta sobre cómo juzgar el fenómeno desde el punto de vista de sus efectos sobre la vida social. De Quincey recogía ejemplos cómicos que solían esgrimirse en contra de la ultraespecialización, en general vinculados con el ejercicio de la medicina,²⁸⁶ pero no concluía de ello que la especialización intelectual o profesional fuera negativa *per se*. Al contrario, “con respecto a la medicina, el caso no comporta un mal sino un gran beneficio”.²⁸⁷ Lo que debía evitarse, en cualquier caso, era un tipo de subdivisión que destruyera la “unidad de la ciencia”.²⁸⁸ Pero en términos comparativos generales, el “ex opium-eater” sostenía que los modernos somos, en calidad de “subdivisores”,²⁸⁹ “menos superficiales que en ninguna otra época”.²⁹⁰

Menos unívoca era la respuesta a la pregunta sobre cual de los dos modelos de “scholar” era mejor, si el “estudiante profundo”²⁹¹ o el estudiante “abarcativo”.²⁹² De Quincey sostenía que todo dependía de la perspectiva con que se abordara la pregunta, ya que la respuesta cambiaba si se la enfocaba desde la función social que cumple o desde la calidad intelectual y la felicidad del individuo. Para éste lo mejor, lo más satisfactorio, era, sin duda, la extensión (“comprehensiveness”) de los conocimientos, lo que implicaba aprender a manejar un “conocimiento amplio y multiforme”.²⁹³ Pero para el desarrollo del conocimiento en sí mismo, objetivamente considerado en su acumulación, y sin relación con la condición subjetiva, era mejor un “scholar” que apuntara a la “profundidad”²⁹⁴ o especialización, que el sabio enciclopédico. Este desdoblamiento, representando dos puntos de vista y dos tipos de efecto (el personal y el social), produce, necesariamente, una ambivalencia y una tensión.

De Quincey inclina la balanza en favor del sentido social, pero tiende a colocarse él mismo, implícitamente al menos, en el lugar contrario del sabio “polyhistor”. ¿Cómo lo hace? Primero, limita el alcance del modelo polimático, lo que le quita universalidad de aplicación. El “scholar” enciclopedista no es una posibilidad abierta a todo el mundo: solo algunas personas en cada época tienen la capacidad intelectual de “conectar diferentes sistemas” (Wk: 3, 186) y, como ejemplo de esta capacidad extraordinaria, vuelve a mencionar a Leibniz. Esta limitación del modelo explica por qué en “Letters” presenta al “polyhistor” como amenaza. En segundo lugar, es la adopción generalizada del modelo del

²⁸⁵ “manufactures”, “useful arts”, “learned profesions” (Wk: 3, 185).

²⁸⁶ De Quincey parodia las opiniones sobre la ultraespecialización, señalando que “el estudio de la medicina se está subdividiendo en distintos ministerios, por decir así, no sólo respecto de los distintos órganos del cuerpo (oculistas, auristas, dentistas, quiropodistas, etc.) sino casi respecto de cada enfermedad de un órgano: un hombre se distingue por el tratamiento de afecciones del hígado de un tipo, otro por afecciones de otra clase; un hombre para el asma, otro para la tísisis, y así.” (Wk: 3, 185).

²⁸⁷ “With respect to medicine, the case is no evil but a great benefit” (Wk: 3, 185).

²⁸⁸ “unity of science” (Wk: 3, 185)

²⁸⁹ “subdividers” (Wk: 3, 185).

²⁹⁰ “less superficial than any former age” (Wk: 3, 185).

²⁹¹ “profund student” (Wk: 3, 185).

²⁹² “comprehensive” (Wk: 3, 185).

²⁹³ “large and multiform knowledge” (Wk: 3, 185).

²⁹⁴ “profundity” (Wk: 3, 185)

especialista lo que da a la sociedad moderna una ventaja sobre la antigua, ya que mientras los griegos se repetían a sí mismos, reproduciendo saberes estancados pero en interrelación, “en la vida moderna el todo deriva su superioridad de las mismas circunstancias que constituyen la inferioridad de sus partes”.²⁹⁵ Esta tendencia moderna a la división de los saberes, al igual que la economía de mercado, debe ser considerada una realidad “dominante”,²⁹⁶ una fuerza o tendencia de la sociedad que no puede ser alterada por un individuo.

La única alternativa que tiene una persona, en el terreno “práctico”, ante este estado de cosas, es contrarrestar la tendencia dominante convirtiéndose a sí mismo en una disciplina, “negándose a adaptarse como parte del todo”²⁹⁷ y beneficiándose en lo personal de seguir el modelo polimático (recordemos que De Quincey considera más atractivo este modelo, por las competencias intelectuales que permite desarrollar). La posibilidad de no adaptarse al “todo” es la que el propio “opium-eater” ha elegido como identidad de “scholar”, al distinguirse como un enciclopedista que conectaba “sistemas diferentes”, tal como demuestra la serie de notas a la que pertenece “Superficial Knowledge”. Pero esta posibilidad, por lo expuesto, no supone necesariamente una impugnación de la tendencia del progreso y la especialización intelectual. Al contrario, la forma peculiar de erudición en De Quincey se construye como una *performance* excepcional que destaca sobre ese telón de fondo de progreso, de complejidad social y de formación de disciplinas intelectuales.

El “scholar” como “germanista”: el perfecto Potosí

Ni los trópicos, ni el océano, ni la vida misma, representan el tipo de la infinita variedad del poder creativo, como lo hace la literatura alemana en sus movimientos recientes (digamos, de los últimos veinte años), que, en cada etapa de su avance, recoge, como el Danubio, un nuevo volumen de poder. Una bandera fue para mí, en efecto, de promesa milagrosa, y se desplegó súbitamente. Me parecía, en esos días, un El Dorado tan verdadero y auténtico como evidentemente inagotable.

De Quincey, “Autobiography of an English Opium-Eater” (*Tait's* 6/1836)²⁹⁸

Pasa algo análogo con los cuerpos alemanes. Muchos dignos amigos de Alemania llevan consigo pesadas y enormes personas que parecen ser meros montones de carne sin hueso. No es extraño que nuestros amigos varones tengan vastas caras lechosas, blancas como la lepra, con una tierna coloración

²⁹⁵ “in modern life the whole derives its superiority from the very circumstances which constitute de inferiority of the parts” (Wk: 3, 186)

²⁹⁶ “overruling” (Wk: 3, 186).

²⁹⁷ “refusing to adapt himself as a part of the whole” (Wk: 3, 186).

²⁹⁸ Wk: 10, 162; W: 2, 85.

de rosa femenino, ojos del azul más dulce y una expresión tal de inocencia infantil y amabilidad paralítica que nos avergüenza ver en personas de cuarenta años. ¡Y lo que es escucharlos reír! No es posible dar una idea de eso en una página de *Blackwood's Magazine*.

De Quincey, “Gillies’s German Stories”
(*Blackwood's* 12/1826).²⁹⁹

Una tercera variedad del “scholar” en De Quincey, que también asume la forma de un “istmo”, es el “germanista”, esto es, el intelectual que conoce el idioma alemán y que es capaz de comprender, comunicar y presentar a sus compatriotas lo más relevante para ellos de la producción cultural alemana. El germanismo de quinceano, de hecho, puede ser visto como la forma moderna de su helenismo: en vez de conectar la literatura pagana con la cristiana o la antigua con la moderna, De Quincey se figura a sí mismo como el mediador entre dos naciones.

De Quincey tomó contacto con la lengua alemana en el viaje que hizo tras la fuga de la escuela en 1802 por Gales. Allí conoció a un joven alemán llamado De Haren, quien lo introdujo a la lengua y los referentes culturales más conocidos en ese momento, como Jean Paul Richter y Hamann.³⁰⁰ En Oxford, se asoció con otro joven alemán, de nombre Schwartzburg, quien le habría enseñado también algo de hebreo.³⁰¹ Aparentemente, en su segundo año en Oxford, según él mismo relata, tenía un dominio fluido de la lengua y comenzó a estudiar a Lessing, Richter, Schelling, Schlegel y, sobre todo, Kant.³⁰² Indudablemente, además del prestigio creciente del que gozaba la cultura alemana a comienzos de siglo diecinueve en Inglaterra, lo que llevó a De Quincey a interesarse por los estudios en esa dirección fue su temprana admiración por Coleridge.³⁰³

En el que fuera su primer plan para una publicación periódica que concibió De Quincey,³⁰⁴ definió a la cultura alemana con la imagen de un “perfecto Potosí”, un país rico en materiales culturales que podían ser explotados con provecho por la nación inglesa, especialmente en el ámbito filosófico:

La literatura alemana es, en ciertas categorías, la más opulenta de Europa. Es un perfecto Potosí; y la nación inglesa todavía no ha importado de allí más que la parte más ordinaria del mineral. En Poesía y en las partes más finas y espirituales de la literatura, el mérito de los alemanes está generalmente sobrevalorado; ciertamente muy sobrevalorado por ellos mismos. Goethe, por ejemplo, es el que entre sus propios poetas es más idolatrado. [...] Pero un inglés, que conoce las debilidades de su propia literatura debe reconocer que en todas las ramas de la filosofía no sólo Inglaterra sino toda Europa debe ceder la precedencia a los alemanes. Es en este departamento del poder intelectual, en varias

²⁹⁹ Wk: 6, 10.

³⁰⁰ BQR: 69.

³⁰¹ BQR: 101.

³⁰² BQR: 111-112.

³⁰³ Sobre este tema, véase el capítulo “Power and Knowledge: English Nationalism and the Mediation of Kant in England” en Roberts (2000, 153–95). También cf. Ashton 1994.

³⁰⁴ El 12 de septiembre de 1818 De Quincey comunicó que pensaba “mejorar y exaltar la publicación hasta convertirla en un ‘periódico filosófico’” (Wk 1, 152). El 8 de mayo de 1819 comunicó, finalmente, las medidas que pensaba adoptar para imprimirle a la publicación “un interés y un carácter de originalidad al que difícilmente podrá aspirar otro periódico inglés, ni siquiera uno de los que se dedican enteramente a la literatura” (Wk 1, 188).

ramas de la ciencia, en archivos y documentación histórica y universalmente en todas las indagaciones que demandan una investigación paciente y elaborada, que Alemania es eminente – y eminente más allá de toda competencia con los tiempos antiguos y modernos.³⁰⁵

Esta figura es válida en general para todo su trabajo de germanista, que abarcó algo más de la primera década de su producción, desde la conducción de la *Westmorland Gazette* en 1818-1819 hasta “Kant in his Miscellaneus Essays”, publicado en *Blackwood’s* (8/1830). Alemania fue para De Quincey una posibilidad de importación cultural, un espacio simbólico de saqueo y benéfica piratería.

Esta perspectiva no está en absoluto enfrentada con la jerarquización nacionalista de la cultura inglesa por sobre las otras. Al contrario, la perspectiva nacionalista es lo que determina, en su caso, la práctica de importación cultural. Es necesario tener en cuenta que, más allá de las cambiantes posiciones de De Quincey en relación con Alemania, y de los motivos por los que aprendió el alemán en primera instancia, todos los textos que conocemos en este rubro están atravesados por una explícita propuesta de asimilación de lo alemán en lo inglés, que supone la crítica y la censura de aquellos elementos que chocaban con el gusto británico, y que lo define a él como activo mediador entre las culturas nacionales.

En ese sentido se comprenden las reflexiones sobre los beneficios, en términos de salud cultural, que atribuía De Quincey a la asimilación selectiva de una literatura extranjera. En la presentación de las traducciones de Jean-Paul para *London Magazine*, bosquejó una posición teórica favorable a la hibridación cultural bien orientada, utilizando una metáfora biologicista. La vida literaria de las naciones, propuso allí como una ley, se beneficia si se “injerta” (“engraft”) e “inocula” (“inoculate”) literatura extranjera vigorosa en el cuerpo cultural propio. Esta operación previene el envejecimiento y la decadencia de la cultura nacional. “Es así con cualquier literatura; a menos que se la cruce con alguna otra de diferente raza (*breed*), todas tienden al envejecimiento”.³⁰⁶ Justamente, De Quincey sostenía que la cultura alemana rebosaba de vitalidad desde la época de la Revolución Francesa, por lo que era muy conveniente transplantar sus producciones al suelo británico para inyectarle nuevas energías.³⁰⁷ Por otra parte, si no se ensayan hibridaciones, según

³⁰⁵ “The German literature is in certain classes the most opulent in Europe. It is a perfect Potosí: and the english Nation have as yet imported nothing but the coarsest part of the ore. In Poetry and the finer and more spiritual parts of literature, the merit of the Germans is generally overrated; certainly very much overrated by themselves. Goethe, for instance, is that one among their own poets whom they most idolize. [...] But an Englishman, who knows the infirmity of his own literature must acknowledge that in all branches of philosophy not England only but all Europe ought to yield precedence to the Germans. It is in this department of intellectual power, in various branches of science, in historical documents and archives, and universally in all inquiries which demand very patient and elaborate research that Germany is eminent – and eminent above all competition from either ancient or modern times. It is from these departments of German literature that the Editor will draw his materials” (Wk 2, 189-190).

³⁰⁶ “So it is with literatures of whatsoever land; unless crossed by some other of different breed, they all tend to superannuation” (Wk: 3, 18).

³⁰⁷ “Sea lo que sea que se piense de los autores actuales, un poder de gran magnitud ha estado trabajando en la mente alemana desde la Revolución Francesa, el cual felizmente coincidió, en términos temporales, con la influencia de la gran obra de Kant. Un cambio de cualquier tipo era favorable para Alemania. Una verdad estaba clara: lo que había, era malo. Y la evidencia de esto se manifestaba en el aspecto de la literatura. Antes de 1789 los buenos autores eran raros en Alemania: desde entonces, son tan numerosos que en cualquier bosquejo de su literatura se vuelve imposible

esta ley, la cultura nacional decae, algo que estaba representado por el “horrible ejemplo” de la literatura francesa, que atravesaba, como consecuencia de un comportamiento endogámico, “su última etapa de tisis, chochera, parálisis, o la imagen que exprese mejor el más abyecto estado de imbecilidad senil”.³⁰⁸ Como postuló en otro lugar, también existía el peligro de importar mal lo extranjero, haciendo que se sofocara la cultura propia. Este habría sido el problema de la Alemania de Gottsched respecto de la cultura francesa neoclásica (cf. W: 4, 424).

Hay dos prácticas literarias de De Quincey como “scholar” en la prensa que están fuertemente vinculadas con el germanismo así definido, aunque no se agotaran en él. Una es la práctica de la traducción. Esta práctica configuró en la obra de De Quincey un *corpus* muy variado de filosofía moderna,³⁰⁹ ensayo erudito³¹⁰ y ficciones de distinta naturaleza.³¹¹ Pese a su variedad, la práctica de traducir siempre fue pensada por él desde la perspectiva de la recepción, es decir, de los efectos que podrían tener los textos traducidos en el público lector inglés. Ya en el precitado plan de la *Gazette*, el editor tranquilizaba a los lectores con la perspectiva de explotar el “Potosí” alemán, señalando que no debía temer “ser oprimido por la metafísica alemana”,³¹² puesto que privilegiaría “ensayos breves en los que se intentan aplicaciones populares de principios filosóficos o cuestiones de política,

el comentario individual; uno debe confinarse a los autores preferidos o clasificarlos por grupos” (Wk: 3, 20).

³⁰⁸ “is now in the last stage of phthisis – dotage – palsy, or whatever image will best express the most abject state of senile – (senile? no! of anile) – imbecility.”

³⁰⁹ En el rubro filosófico hay que incluir: “Laocoon” (*Blackwood's*; 11/1826 y 1/1827), traducción de G. E. Lessing, *Laokoon: oder über die grenzen der malerei und Poesie* (1766) y, de Kant: “Kant on National Character, in Relation to the Sense of the Sublime and the Beautiful” (*London Magazine*; 4/1824); “Idea of a Universal History on Cosmo-Political Plan, by Immanuel Kant” (*London Magazine*; 10/1824); “Last Days of Kant” (*Blackwood's*; 2/1827); “Kant in his Miscellaneous Essays” (*Blackwood's*; 8/1830).

³¹⁰ Si bien hay varios textos de De Quincey que utilizan en abundancia fuentes de conocimiento alemanas, hay dos trabajos eruditos que son reelaboraciones explícitas, en estilo “digest”, de investigaciones alemanas. El primero es “Historico-Critical Inquiry into the Origins of the Rosicrucians and Free-Masons” (*London Magazine*; 1, 2, 3, 6/1824), que es traducción abreviada de Johan Gottlieb Buhle, *Über den ursprung und die vornehmsten Schicksale der orden der Rosenkreuzer und Frymaurer; eine historisch-kritische Untersuchung* (Göttingen; Roewer, 1804). El segundo es “Toilette of the Hebrew Lady” (*Blackwood's*; 3/1828), que es traducción abreviada de Anton Theodor Hartman, *Die Hebräerin am Putztische und als Braut* (Amsterdam; im Kunst- und Industrie-comptoir, 1809-1810, 3 vols.).

³¹¹ De Quincey tradujo narrativa de quienes consideraba los más altos exponentes de la prosa alemana, Friedrich Schiller y Jean Paul Friedrich Richter, y, también, narrativa que consideraba de entretenimiento para el gusto inglés, Friedrich August Schulze (alias Friedrich Laun), Johann August Apel y Herr Ewald Hering (alias Willibald Alexis). Consignamos los títulos de este corpus a continuación: **Schiller**: “The Sport of Fortune” (*Blackwood's*; 1/1821). **Richter**: “The Happy Life of the Parish Priest in Sweden”, “Last Will and Testament – The House of Weeping” (*London Magazine*; 12/1821); “Analects from John Paul Richter” (*London Magazine*; 2/1824); “Dream upon the Universe, from John Paul Richter” (*London Magazine*; 3/1824). **Laun**: “Mr Schnackeburger; or Two Masters for One Dog” (*London Magazine*; 5/1823); “The Dice” (*London Magazine*; 8/1823); “The King of Hayti” (*London Magazine*; 11/1823); “The Incognito; or Count Fitz-Hum” (*Knight's Quarterly Magazine*; 8-11/1824); “The Somnambulist” (*Knight's Quarterly Magazine*; 8-11/1824). **Apel**: “The Fatal Marksman” (*Popular Tales and Romances of the northern Nations*, 1823). **Alexis**: *Walladmor* (London: Taylor and Hessey, 1825, 2 vols.). Corresponde mencionar aquí, por tratarse de un texto de “entretenimiento”, “The Last Days of Kant. From the German of Wasianski, Jachman, Borowski, and Others” (*Blackwood's*; 2/1827).

³¹² “that he will be oppressed by German metaphysics” (Wk 2, 190)

legislación, ética, conductas de comprensión, educación, etc., etc.”.³¹³ Aseguraba, de este modo, que las traducciones se adaptarían a los fines de “un patriotismo sabio e ilustrado”³¹⁴ y que, en la mayor parte de los casos, se limitaría a “las partes de la literatura alemana que tienen un interés moral”.³¹⁵

Esta atención dirigida al horizonte de la recepción inglesa fue constante en la práctica de la traducción de quinceana y en todas las reflexiones sobre ella. El texto en el que esto se ve con mayor claridad es, probablemente, la reseña que hizo en *Blackwood's* sobre la antología de Robert Gillies, *German Stories*, una obra en tres volúmenes que introdujo en Inglaterra relatos de E. T. A. Hoffman, la Motte Fouqué, Karoline Pichler, entre otros. El artículo cumple dos propósitos declarados, uno es reseñar la antología, el otro proferir una “homilía” (“homily”) contra los “comerciantes de traducciones alemanas”,³¹⁶ en el campo particular de la ficción narrativa. La antología de Gillies es alabada por su “juiciosa selección de las historias”³¹⁷ y por el “estilo de las traducciones, verdaderamente admirable”.³¹⁸ En contraste con la excepción que representa el volumen de Gillies, y por supuesto sus propias incursiones en el campo del germanismo, De Quincey considera que todos los otros traductores merecen ser duramente aleccionados. En especial, porque sus malas prácticas están haciendo que el público inglés retire “su confianza del cuerpo entero de traductores del alemán, y de la literatura alemana en sí misma, los últimos vestigios de respeto o interés”.³¹⁹

El texto es radical y ofensivo, y lo es de un modo exuberante, en línea con el tono venenoso que admitía *Blackwood's*. Incluye insultos contra las costumbres alemanas del tipo de los que copiamos en el segundo epígrafe, y una descalificación provocativa de todos los traductores ingleses. Pero en su radicalidad, el artículo deja ver cómo piensa De Quincey este asunto en el momento de mayor compromiso con su propia práctica de traducción. Además, al tratarse de la traducción de “cuentos”, de acuerdo con De Quincey, la responsabilidad del traductor es aún mayor, puesto que debe actuar a la vez como traductor y antólogo (“selector”). Mientras que, en los otros “departamentos” de la traducción, basta con que ya exista un interés previo por un autor o una obra para justificar su traducción, en el caso de la ficción narrativa el público busca “puro entretenimiento”,³²⁰ con lo cual el éxito de la importación no puede depender más que de la eficacia del texto, esto es, de la traducción en el acto de su consumo. Ninguna razón externa al mérito de la traducción para atraer al público lector inglés cuenta en este caso. La “homilía” se aboca, por ello, a señalar cuáles son los principios que deben respetar los traductores en cuanto a la actividad de la selección como al estilo de la traducción, para que la importación sea exitosa.

³¹³ “to go beyond the shorter essays in which popular applications are attempted of philosophical principles or questions of politics – legislation – ethics – conduct of understanding – education, &c.” (Wk 2, 190).

³¹⁴ “a wise and enlightened patriotism” (Wk 2, 190).

³¹⁵ “those parts of German literature which have a moral interest” (Wk 2, 190).

³¹⁶ “dealers in German Translation” (Wk: 6, 5).

³¹⁷ “judicious choice of stories” (Wk: 6, 5).

³¹⁸ “truly admirable style of translation” (Wk: 6, 5).

³¹⁹ “withdrawing their confidence from the whole body of the German translators, and from the German literature itself, the last relics of respect or interest” (Wk: 6, 7).

³²⁰ “pure amusement” (Wk: 6, 6).

En cuanto a la “selección”, descarta los textos apoyados en la representación de costumbres alemanas, porque “el afeminamiento radical en la mente alemana”³²¹ y la ausencia de “gentlemen” (Wk: 6, 10) en su sociedad, hacen de las costumbres y modales alemanes un espectáculo cultural intraducible, incluso repugnante, para los ingleses. Este es, de hecho, el tema que más motivos de sátira presenta, naturalmente. También descarta los relatos sentimentales y de fantasía, porque la única excepción de calidad que encuentra en este rubro es Richter, “el hombre de genio más original que Alemania ha producido”,³²² pero las dificultades que suponen sus textos desrecomiendan traducirlos. De Quincey sólo aconseja traducir los relatos de “acción”, de los que abundan en las revistas alemanas, como los de Friedrich Laun que él mismo tradujo para *London Magazine*.

En cuanto a la tarea propiamente dicha de traducirlos, De Quincey sostiene con ironía que es recomendable saber algo de alemán (“a little German”) para no cometer errores por ignorar la lengua de partida, pero que le parece más fundamental saber inglés y decidirse a priorizarlo:

Inglés, inglés, esa es la cuestión. Por amor del cielo, que todos los traductores se emancipen del vasallaje del libro que tiene delante y que realicen la actividad mental suficiente para pensar en inglés y no reproducir pasivamente la fraseología del original alemán.³²³

Esto es precisamente lo que habría logrado la antología de Gillies: su estilo de escritura no deja sospechar que “no fue originariamente concebida y ejecutada en inglés”.³²⁴

Para nombrar la actitud del traductor que De Quincey recomienda en este caso, introduce un término renacentista, que el propio Gillies solía utilizar referido a la traducción, y que es importante recuperar aquí. Es el término “rifacimento” (Wk: 6, 23), que implica, para De Quincey, no sólo traducir los textos sino reelaborarlos tomando lo que es bueno de ellos, descartando los errores e incorporando elementos que puedan considerarse equivalentes de otros en el original. Esta política de reescritura como aclimatación es la forma de “fidelidad” que De Quincey reclama del traductor respecto de su modelo alemán en el campo de la narrativa. Mientras que, en el caso de obras de “pretensiones clásicas más elevadas”,³²⁵ De Quincey admite que es menos recomendable apartarse del original, en el de obras narrativas no consagradas nada impide al artista “agregar, quitar o recombinar, según su sentido de la belleza”.³²⁶ Es una “fidelidad” que incluye, explícitamente, la traición, en favor de la recepción inglesa:

Pero, ¿no debo apegarme a mi autor? ¿Es lícito que me aparte de la novela de un profesor alemán? Sin duda lo es. Debe ser fiel al profesor, en donde no se puede mejorar su trama

³²¹ “radical effeminacy in the German mind” (Wk: 6, 9).

³²² “the most original man of genius that Germany has produced” (Wk: 6, 14).

³²³ “English, English, is the thing. For heaven’s sake, let every translator emancipate himself so far from the thralldom to the book before him, and put forth so much activity of mind, as to think in English, and not to passively to reproduce the phraseology of his German original” (Wk: 6, 23).

³²⁴ “was not originally conceived and executed in English” (Wk: 6, 23).

³²⁵ “works of higher classical pretensions” (Wk: 6, 24).

³²⁶ “to add – to take away – to recombine, according to his sense of beauty” (Wk: 6, 24).

o darle más vida a los personajes. Pero en lo que se pueda, traicione al profesor, traiciónelo para que gane una popularidad general en Inglaterra.³²⁷

El “rifacimento” no se limitó, sin embargo, a la narrativa. Puede verse también, y con mayor claridad, en las traducciones de las investigaciones eruditas que De Quincey publicó en la década del treinta, como “Historico-Critical Inquiry into the Origins of the Rosicrucians and Free-Masons”. Este texto, publicado en *London Magazine* en cuatro entregas (1, 2, 3, 6/1824), es un verdadero y confeso “digest” de *Über den Ursprung und die vornehmsten Schicksale der Orden der Rosenkreuzer und Frymaurer; eine Historisch-kritische Untersuchung* (1804), una obra de Johan Gottlieb Buhle de 430 páginas. De Quincey redujo el texto a sólo 34 páginas, en un intenso trabajo de síntesis. En las páginas de presentación, De Quincey explica que, no habiendo trabajos satisfactorios en inglés sobre este tema, “abstrajo, reordenó y en algunos aspectos [...] mejoró la obra alemana”.³²⁸ Así como reconoce que en términos de erudición y calidad académica no hay una obra superior, también señala que “si este ensayo es legible, en el caso de que lo sea, el lector debe entender que me lo debe a mí”,³²⁹ puesto que no se ha visto una obra “más confusa en su organización”.³³⁰ De Quincey se jacta de haber hecho todo lo que estaba a su alcance para “remediar las debilidades del libro”³³¹ y de haberlo dejado “menos paráltico de lo que era”.³³²

La otra práctica fuertemente ligada al germanismo, aunque no se confinaba a su ámbito, es la que De Quincey denominó “idoloclastia”, esto es, “destrucción de los ídolos”, una función de la crítica que consistía en revisar la reputación de aquellos escritores a los que se percibía como monumentos sagrados y cuyo valor se establecía no por la lectura de las obras sino por factores extratextuales. La imagen del “ídolo” aplicada a estos escritores remitía tanto a la figura cristiana del “falso ídolo” como al error epistemológico en Bacon, representada por los cuatro “ídola”; con ella, De Quincey cuestionaba los procesos de consagración espúrea que reemplazaban el juicio personal por alguna forma de creencia no corroborada por la lectura.

El término “idoloclasta” fue introducido por De Quincey, justamente, en relación con la práctica germanística, en la reseña de *Wilhelms Meisters Apprenticeship* (Edinburgo, 1824), la traducción de Thomas Carlyle al inglés de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-6) de Johann Wolfgang von Goethe. La reseña, violenta y provocativa, fue publicada en *London Magazine*, anónimamente, en dos entregas (8-9/1824). El comentario del *Wilhelm Meister*, que ocupa la segunda entrega, es presentado por De Quincey como un pretexto para atacar a Goethe como objeto de “admiración espúrea”.³³³ Goethe es representado como un caso extremo de “falso ídolo”. Es un “ídolo”, el más “débil y hueco”, creado por la “Alemania moderna” para “rendirle culto”.³³⁴ El nombre consagrado designa en el artículo no a Goethe

³²⁷ “But I shall not stick to my author? Is it lawful for me to swerve from a German Professor’s novel? – Undoubtedly it is; be faithful to the Professor, where you cannot improve his plot, or inspirit his characters; wherever you can, betray the professor – betray him into a general popularity in England” (Wk: 6, 24).

³²⁸ “abstracted, rearranged, and in some respects [...] have improved, the German work” (Wk: 4, 3).

³²⁹ “that his essay is readable at all, if it be readable, the reader must understand that he owes to me” (Wk: 4, 3).

³³⁰ “confused in its arrangement” (Wk: 4,3).

³³¹ “remedy the infirmities of the book” (Wk: 4, 4).

³³² “less paralytic than it was” (Wk: 4, 4).

³³³ “spurious admiration” (Wk: 4, 169).

³³⁴ “weak and hollow”, “worship” (Wk: 4, 169).

en sí mismo sino a “Goethe propuesto como modelo, como un sujeto adecuado para la admiración, la simpatía y el tributo filosófico”.³³⁵ El hecho de que el comentario tome por objeto la traducción es relevante: el frente de ataque no es meramente la falsa valoración alemana sino la propagación del error en Inglaterra, ya que la traducción viene acompañada por el elogio de Goethe y su inclusión en una “Trinidad de genios”, cuyos otros dos integrantes son Homero y Shakespeare. Evidentemente, esta glorificación del genio de Goethe va en la línea de heroificación de los escritores que realizará Carlyle en el futuro. De Quincey no se opone al reconocimiento del genio, sino al mecanismo de la idolatría. Rechaza todo “dogmatismo”³³⁶ y toda opinión valorativa que no esté justificada.

El artículo no tiene el propósito, según De Quincey, de hacer una crítica de Goethe sino el de brindar “fundamentos” al lector para que pueda juzgar por su cuenta. Toda la última parte de la primera entrega del artículo está destinada a fulminar los “provincianismos, vulgarismos o barbarismos”³³⁷ de cuño escocés que encuentra en la traducción y que no están en el original, y algunos errores semánticos. La segunda entrega examina un aspecto de la novela aplicando el “good sense”, esto es, el “sentido común”: De Quincey no examina su construcción narrativa ni otros aspectos formales sino, solamente, la moral de los personajes femeninos goethianos. Pero antes de eso, con motivo de ciertas reacciones que la primera entrega generó entre los partidarios de Goethe en Inglaterra, De Quincey reafirma la importancia del trabajo del “idoloclasta” (Wk: 4, 180) y propone una forma posible de ejercerlo, que es la que él mismo aplica en el artículo seleccionando citas estratégicas: “Deja que el objeto de la falsa adoración sea, en lo posible, su propio idoloclasta”.³³⁸

Como señalamos, este oficio no se restringe a los autores alemanes. El “scholar” como “helenista” también ataca la veneración de lo clásico por el mero hecho de no ser lo moderno, y la idoloclastia se reconoce en general en los textos críticos cuando estos tratan de nombres consagrados, como los “Lake Poets” o Alexander Pope. Pero en el caso de los autores alemanes contemporáneos, el oficio idoloclasta asume una inflexión particular, por lo que venimos diciendo, ya que 1) entraña el problema de la selección o, lo que es lo mismo, de los criterios de atribución de valor a los “minerales” extranjeros que deben extraerse (en “Gillies’s German Stories”, De Quincey limita esto a la narrativa, pero su práctica demuestra que el principio de selección también es importante en otros “departamentos”, como la filosofía, y el trabajo de investigación) y 2) define el tipo particular de germanismo que practica.

El oficio de idoloclasta es, en De Quincey, una práctica crítica anti-institucional, en tanto le arrebató a las instituciones nacionales la función de fijar el valor. La invocación del “sentido común” como criterio de juicio es decepcionante para la crítica contemporánea, que se entusiasma con los efectos deconstructivos. Este es un punto fundamental, y conviene tenerlo en cuenta para pensar un comportamiento análogo en Borges. De Quincey se apoya en un concepto de consagración y atribución de valor que expone las operaciones involucradas en esos procesos pero no está interesado en teorizarlos escépticamente, que es el tipo de compromiso político-moral que reclama la crítica deconstructiva de nuestra época, sino en desarmarlos para habilitar el establecimiento de

³³⁵ “Goethe proposed as a model, as a fit subject for admiration, sympathy and philosophic homage” (Wk: 4, 170).

³³⁶ “dogmatism” (Wk: 4, 169, 172).

³³⁷ “provincialisms, vulgarisms, or barbarisms” (Wk: 4, 174).

³³⁸ “Let the object of the false worship always, if possible, be made his own idoloclast” (Wk: 4, 180).

otro tipo de juicio, moral y de gusto. Es decir, De Quincey no aspira a deconstruir todo juicio, o la posibilidad misma del juicio, sino el mecanismo del “culto”, la “superstición” o la “admiración espuria”, para exaltar una actividad de valoración regida por “los movimientos naturales y espontáneos del juicio sin prejuicios”³³⁹ y, sobre todo, asentada en criterios nacionales. Ciertamente, en este punto, la “teoría” de De Quincey no permite comprender lo que está haciendo con su idoloclastia en el campo del germanismo, porque es menos una teoría del juicio que una acción para emanciparlo.

Efectivamente, De Quincey buscaba intervenir en los procesos de canonización de autores extranjeros en su país. El ataque contra Goethe se complementa por su propia selección de otros escritores que debían ocupar su lugar. En la citada presentación de Jean Paul, luego de aludir al renacimiento de la literatura alemana en la época de la Revolución Francesa, escribió: “Tengo tres favoritos: que son Kant, Schiller y John Paul Richter. Pero dejando de lado a Kant, que difícilmente pertenece a la literatura, en el verdadero sentido de esa palabra, verás, solo tengo dos”.³⁴⁰ Efectivamente, Schiller y Jean Paul son señalados por De Quincey como los más importantes escritores alemanes de literatura, en el sentido de las *belles lettres*, a expensas de la deflación de Goethe.³⁴¹ En cuanto a Jean-Paul, además, lo convirtió en uno de sus modelos de prosa, por “el poder bicéfalo que posee sobre lo patético y lo humorístico”³⁴² y por su “facultad de captar de un vistazo todas las relaciones entre objetos, los grandes, los bonitos, los graciosos y los fantásticos”,³⁴³ una “actividad” a la que juzga “incansable” e “infatigable”.³⁴⁴

En cuanto al caso de Kant, sobre el que volveremos más adelante para tratar “Last Days of Kant” (cf. “El ‘corpus’ del ‘English Opium-Eater’”), es el más complejo y el que ha despertado mayores controversias en la crítica. De Quincey tradujo varios textos breves de Kant, y escribió diversos comentarios sobre su filosofía, su estilo y su figura. Las opiniones de De Quincey sobre Kant, que incluyen declaraciones hiperbólicas de admiración y ataques verdaderamente ofensivos *ad hominem*, reflejan las ambivalencias sobre la producción alemana en general. Y a pesar de las observaciones descalificadoras sobre las exégesis de Kant que realizaron sus contemporáneos y antecesores, De Quincey no ofreció nunca la suya propia, con excepción de unos pasajes escuetos acerca del sentido de las categorías *a priori*. En discusión con las perspectivas, entre otros de Wellek y Ashton (1994), Roberts (2000) ha reconsiderado las cambiantes posiciones de De Quincey respecto de Kant a la luz de los contextos en que las formuló y en conexión constante con las perspectivas de Coleridge sobre el asunto. En particular, ha subrayado que el énfasis anticristiano y destructivo que asume la perspectiva sobre Kant en el artículo de 1830 “Kant in his miscellaneous essays” se vincula con el contexto de la emancipación católica y la voluntad de poner a Coleridge sobre Kant en términos de pensamiento religioso nacionalista.³⁴⁵ Sin embargo, el punto principal de la posición de De Quincey frente a Kant, más allá de las ambivalencias, parece residir en el reconocimiento del papel dominante que le

³³⁹ “the natural and spontaneous movements of the unprejudiced judgement” (Wk: 4, 182).

³⁴⁰ “I have three favourites: and those are Kant, Schiller and John Paul Richter. But setting Kant aside, as hardly belonging to literature, in the true meaning of that word, – I have, you see, two” (Wk: 3, 20).

³⁴¹ Sobre Schiller y De Quincey, cf. Ledesma (2004).

³⁴² “the two headed power he possess over the pathetic and the humorous” (Wk: 3, 20).

³⁴³ “faculty of catching at glance all the relations to objects, both the grand, the lovely, the ludicrous, and the fantastic” (Wk: 3, 23)

³⁴⁴ “restless” e “indefatigable” (Wk: 3, 22)

³⁴⁵ Cf, especialmente Roberts (2000, 183–92).

correspondía en la época, y no en alguna peculiar asimilación de su filosofía. En todos los comentarios sobre Kant, la idea de que su filosofía posee un estatuto comparable, por su alcance y efectos, al de la Revolución Francesa en la política, es innegable, aun en los textos en los que denigra la figura moral e intelectual del filósofo. La mirada retrospectiva de la entrega de la “Autobiography of an English Opium-Eater” de junio de 1836 es tal vez la más adecuada para entender esto. Allí rememora el estudio de la lengua y la cultura alemanas en Oxford y en particular su encuentro con “the new or trascendental philosophy of Immanuel Kant” (Wk: 10, 162). La construcción del caso se corresponde con el relato clásico de una expectativa defraudada. Primero dice haber visto en Kant “the keys of a new and creative philosophy” (Wk: 10, 162), pero un mes y medio después se habría desengañado, comprendiendo que no se ofrecía otra cosa que una “philosophy of destruction”, sin atisbos de “reconstruction” (Wk: 10, 163). Dejando de lado la precisión de este relato de experiencia, es importante reparar en que allí mismo De Quincey niega los diagnósticos de defunción de Kant en Alemania hacia la fecha del artículo. Al contrario, considera que su filosofía nunca se marchitó”.³⁴⁶ De hecho, debe ser considerada tan vasta que incluso sus enemigos “han derivado su poder a través de Kant. Ningún arma, incluso si se las utiliza como un arma hostil, se forja hoy en otra armería que la de Kant”.³⁴⁷ En este sentido, Kant, como Wordsworth y la tendencia a la especialización moderna, sirve a De Quincey a veces como material de escritura o pensamiento, pero fundamentalmente cumple la función de un contrapunto dominante para trazar el espacio de su propio caso.

Con excepción del “rifacimento” de “Last Days of Kant”, que comentaremos más adelante, el caso más llamativo de germanismo inglés, que incluye la práctica de la traducción como “rifacimento” y otras cuestiones vinculadas con la construcción de valor y los mecanismos de consagración, fue el de *Walladmor*, de 1824. Este es un episodio muy comentado en la bibliografía especializada y ha sido convertido en ejemplo de ciertos rasgos de la escritura de De Quincey.³⁴⁸

Para la Feria del Libro de Leipzig de 1824, un editor alemán contrató a un escritor con el objeto de falsificar una novela de Walter Scott del ciclo de las *Waverly*. En el relato del episodio narrado por el propio De Quincey,³⁴⁹ éste señala que la publicación de las novelas de esta serie había generado una “avidez periódica en toda Europa”.³⁵⁰ “Willibald Alexis” –seudónimo de Herr Ewald Häring– publicó, efectivamente, *Walladmor. Frei nach dem Englischen des Walter Scott*, una novela en tres tomos, siguiendo el modelo de la novela de Scott *Guy Mannering*. El engaño funcionó mejor de lo esperado, en especial en la patria de Scott: si bien *Walladmor* tuvo un corto auge en Alemania, llegó a conocimiento de Scott, a quien el propio Häring le envió una copia, y a su vez, J. H. Bohte, el librero de Londres especialista en literaturas extranjeras, en cuya casa se alojaba De Quincey, mandó comprar ejemplares y reveló en el *Morning Chronicle* que se traba de un apócrifo. Cuando De Quincey

³⁴⁶ “never withered” (Wk: 10, 163).

³⁴⁷ “had derived their power mediately from Kant. No weapons, even if employed as hostile weapons, are now forged in any armory but that of Kant” (Wk: 10, 164).

³⁴⁸ Especialmente, véase el artículo de Jan B. Gordon (1985), “De Quincey as Gothic Parasite: The Dynamic of Supplementarity”, en el cual indaga en un corpus de textos, presidido por *Walladmor*, la “metafísica del parasitismo” en De Quincey.

³⁴⁹ En el marco de la “Autobiography of an English Opium-Eater”, en una de las entregas de las “Recollections of Charles Lamb” (*Tait's*, 9/1838; Wk: 10, 277-286). De Quincey luego incorporó el texto en sus *Autobiographic Sketches* para SGG. Masson incorporó el texto en su edición como “Walladmor: a Pseudo-Waverly Novel” (W: 14, 132-145).

³⁵⁰ “periodical craving all over Europe” (Wk: 10, 277).

supo de este caso de fraude internacional, se interesó en él y obtuvo una copia que Bohte tenía reservada para un comprador, prometiendo al editor de la *London* hacer un resumen de la novela “en 24 horas”. De Quincey leyó el libro sin cortar las páginas, espiando por entre sus pliegues, “con la actitud de un hombre que mira por una chimenea”. La reseña salió en octubre de 1824. Si bien ridiculizaba el libro, lo llamaba, con lenguaje sensacionalista, “el fraude [hoax] más audaz de nuestra época”.³⁵¹

Por efecto de la reseña, la novela comenzó a ser demandada y los editores de la *London* pidieron a De Quincey que hiciera una traducción completa en el menor tiempo posible. De Quincey se propuso traducir a tiempo de imprenta, emitiendo 48 páginas por día, para terminar el trabajo en tres semanas.³⁵² Pero al leer la novela, esta vez en detalle, advirtió que era “un disparate ‘todopoderoso’”³⁵³ y se propuso reescribirla a la vez que la traducía, un recurso que le hizo reducir la velocidad de trabajo a ocho páginas por día. Quitó partes que consideraba tediosas, le dio a la historia un nuevo climax, cambió los vínculos entre los personajes y describió con una retórica elaborada escenarios que no estaban en el original. Comprimió la historia pero también incluyó episodios nuevos. Al recordar el caso en 1838, señaló que había casi reconstruido “todo el edificio desde los fundamentos hacia arriba”.³⁵⁴ La portada presentaba a *Walladmor* como una novela “libremente traducida al alemán del inglés de Walter Scott y ahora libremente traducida del alemán al inglés”. Alexis le había dedicado su “traducción” a Scott, en un prólogo que mostraba con detalle los contratiempos materiales, incluso económicos, que suponía el mercado de la traducción internacional; De Quincey dedicó su versión inglesa al falsificador alemán en un prólogo donde, con múltiples ironías, se disculpaba por haber modificado la historia, adaptándola al “gusto de este país”.³⁵⁵ Advertía a Alexis que “sus tres corpulentos volúmenes habían colapsado en dos ingleses de apariencia enfermiza”,³⁵⁶ pero lo consolaba diciéndole que, respecto del estilo, la versión inglesa era una “cartera de seda” en comparación con la “oreja de chancha” del original. Al final le sugería a Alexis que tradujera este *Walladmor* mejorado, y que él lo volvería a traducir al inglés, y así. La relación entre las naciones, a través del falso acto de traducción, era concebida como una competencia. Al concluir el prólogo, De Quincey señalaba que debía haber ingleses enojados con el fraude que estaban planeando represalias, y amenazaba con falsificar él mismo unas obras póstumas de Kant, un tratado sobre “El imperativo categórico” o “Las últimas palabras del Sr. Kant sobre la Apercepción Trascendental”.³⁵⁷ La dedicatoria iba firmada como “Su obediente (pero no muy fiel) Traductor”.³⁵⁸

El saber de la analogía o la interdisciplinaria de quinceana

... ensayan la agronomía, la jardinería, la fabricación de conservas, la anatomía, la arqueología, la historia, la mnemónica, la

³⁵¹ “the boldest hoax of our times” (Wk: 4, 218).

³⁵² Cf. Wk: 10, 280.

³⁵³ “‘almighty’ nonsense” (Wk: 10, 280).

³⁵⁴ “the whole edifice from the foundation upwards” (Wk: 10, 280).

³⁵⁵ “taste of this country” (Wk: 4, 268).

³⁵⁶ “your three corpulent German volumes have collapsed into two English ones of rather consumptive appearance” (Wk: 10, 267).

³⁵⁷ “Categorical Imperative” y “The last words of Mr. Kant on Trascendental Apperception” (Wk: 4, 269).

³⁵⁸ “Your obedient (but not quite faithful) TRANSLATOR” (Wk: 4, 270). Cf. BQGL: 272-274.

“X. Y. Z.” La literatura entre De Quincey y Borges

literatura, la hidroterapia, el espiritismo,
la gimnasia, la pedagogía, la veterinaria,
la filosofía y la religión.

Borges, “Vindicación de Bouvard y
Pécuchet” (OC: 1, 259)

¿Qué otra cosa sino un poderoso
palimpsesto natural es el cerebro
humano?

De Quincey, *Suspiria de Profundis*, I (Wk:
15, 175)

Por todo lo dicho, es inevitable que, en algún momento, el crítico de De Quincey lo convierta en un precursor de Bouvard o de Pécuchet, enumerando las diversas “disciplinas” que ejerció. Historia, filosofía, teología, economía, política, crítica literaria.... estas son, por ejemplo, algunas de las grandes áreas que eligió Masson, como veremos luego (“De *Selections a Writings*”) para organizar el texto de quinceano. Según cada crítico, el recorte es diferente, incluso el orden en que cada campo se menciona. El inventario de McDonagh, por ejemplo, es este otro: “filosofía alemana, economía política, historia literaria, biografía, asesinato, la historia y la filosofía de las antiguas Grecia y Roma, el comentario político de actualidad, fisiología, ficciones góticas, además de los escritos autobiográficos por los que es conocido”. Este otro es de G. Lindop: “historia, biografía, crítica, filosofía, ficción, política, teología, economía, autobiografía” (Wk: 1, xvi). Una lista más agresiva es la de Maniquis cuando reseña a De Luca: “diatribas políticas, ficción gótica domesticada, verborrágicas meditaciones sobre esto y aquello, solemnes disputas teológicas, pruritos filológicos, reminiscencias divagantes, excéntricos tratados históricos y económicos” (Maniquis 1984, 139). Y cuando Borges se erigió en defensor de De Quincey, pensó otro orden, con la literatura al frente. Calificó la obra como “literaria, crítica, histórica, autobiográfica, humorística, estética y económica” (OC: 4, 217). En general, todas estas son listas de materias que reflejan la heterogeneidad temática de lo que De Quincey escribió, proyectadas en sedes disciplinares más o menos discretas e institucionalizadas. Pero lo cierto es que De Quincey no se perfiló como especialista en ninguna disciplina o campo de saber en particular, ni siquiera en un área temática, aunque reconoció, como vimos, la fuerza de la especialización. Tampoco cabe concebirlo como un divulgador de alguna de ellas, puesto que no se limitaba, aun en los textos explícitamente divulgatorios, como “Ricardo Made Easy; or, What is the Radical Difference Between Ricardo and Adam Smith?” (Wk: 14, 31-99), a repetir lo propuesto por la autoridad de la fuente.

Quizás la economía, una de las tres nuevas disciplinas que destaca Foucault como signo de la ruptura epistémica en el siglo diecinueve, sea lo más próximo a una excepción que podemos encontrar, y acaso tal vez, precisamente, porque era una disciplina nueva. Fuera de la novela gótica *Klosterheim*, el único libro que De Quincey concibió como libro fue *Logic of Political Economy*. Y a pesar de que el libro, como otros textos vinculados con él, se presenta como exégesis de la doctrina del valor en David Ricardo, es decir, como una obra declaradamente derivativa e interpretativa, también nos consta que, de acuerdo con los historiadores de la economía, se le pueden reconocer contribuciones originales, en especial

por su acento puesto en la figura del consumidor.³⁵⁹ Además, algunos atributos que asigna a la economía, como ciencia en construcción, la volvían accesible a su forma asistemática de aproximarse a los saberes. En *Confessions* observó, interesantemente, que, aunque concebía la economía como una ciencia romántica, de tipo orgánico, sin embargo, “las distintas partes podían ser separadas y contempladas en sí mismas”.³⁶⁰ Y eso es lo que él mismo hizo con la teoría del valor en *Logic*. En *Confessions* también hay un detalle, implicado en la designación de Ricardo como el verdadero salvador de esta ciencia, que permite imaginar la formación de la disciplina y la práctica especializada por fuera de las instituciones académicas:

¿Podía ser que un inglés, y uno que no estaba en las soledades académicas sino oprimido por las obligaciones mercantiles y parlamentarias, hubiera alcanzado lo que todas las universidades de Europa, y un siglo de pensamiento, no habían hecho avanzar ni siquiera un ápice?³⁶¹

Ricardo, efectivamente, era un paradójico “scholar” del tipo profundo. Era un “profesional” que no dedicaba todo su tiempo a desarrollar la teoría de esta ciencia, y sin embargo había conseguido proveerle un basamento sólido sobre la cual erigirse. Al descubrir sus “leyes generales”, el *outsider* de la academia y el agente de la Bolsa de Comercio transformó la economía en “una ciencia de proporciones regulares, ahora asentada por primera vez en una base eterna”.³⁶² Es decir, el “scholar” de la economía David Ricardo era, para el “opium-eater”, un héroe intelectual al margen de las instituciones de saber, que demostraba que la formación de la disciplina económica no dependía, necesariamente, de ellas.³⁶³ Todo esto otorgaba a la economía un estatuto singular. Y, sin embargo, no era tampoco esta “ciencia” una disciplina en la que De Quincey se pensara como especialista, a pesar de sus incursiones numerosas y especializadas en ella, básicamente porque no concebía su producción en ese sentido.

El punto principal de la *performance* mediática de De Quincey como “scholar” del siglo diecinueve estaba en su tendencia a configurar el discurso literario como un lugar de conexiones entre sistemas, apelando a la imagen del enciclopédico “polyhistor” como término de autoridad en la prensa. A diferencia de McDonagh, no creo que esta posición deba subsumirse bajo el proyecto de unificación de saberes representado por el criticismo de Kant o alguna otra empresa emparentada. Los cruces y conexiones entre sistemas, si bien acabarían engendrando una suerte de método de producción y comprensión en De Quincey, como veremos luego, no apuntaban a alcanzar una totalización sistemática, que redujera a unidad todos los saberes. Al igual que ocurre en su perspectiva de los géneros literarios, a los que aceptaba en su diversidad, incluso en su potencial infinitud, si De Quincey tendía a producir “cruces” entre saberes era porque, en primera instancia, pensaba en “departamentos”, “sistemas” o campos diferenciados que podían ponerse relación. Tampoco corresponde pensar, al revés, que De Quincey trataba el saber como una mera

³⁵⁹ Sobre este tema, véase McDonagh (1994), Henderson (1995) y Bigelow (2007).

³⁶⁰ “the several parts may be detached and contemplated singly” (Wk: 2, 64).

³⁶¹ “Could it be that an Englishman, and he not in academic bowers, but oppressed by mercantile and senatorial cares, had accomplished what all the Universities of Europe, and a century of thought, had failed even to advance by one hair’s breath?” (Wk: 2, 64).

³⁶² “had constructed what had been but a collection of tentative discussions into a science of regular proportions, now first standing on an eternal basis” (Wk: 2, 64).

³⁶³ Agradezco a Laura Gavilán haberme llamado la atención sobre este punto.

suma de fragmentos o partes autónomas que se podían conectar o fragmentar arbitrariamente. Si bien puede dar la impresión de que su prosa polimática comulga con alguna especie de pansemiotismo barroco, y el supuesto de que, en última instancia, todo está conectado,³⁶⁴ en realidad, como en el caso de la economía, siempre concibió, e incluso defendió, la necesidad de que toda "ciencia" encontrara fundamentos filosóficos sólidos sobre los que asentarse. En esto, De Quincey acompañó a la época en su tendencia a la especialización, y no negó que existiera una lógica de progreso en los conocimientos humanos. El punto diferencial está en cómo concibió su propia práctica de escritura en estas condiciones que reconocía como condiciones objetivas de la época, y qué consecuencias discursivas surgieron de ello en términos de escritura.

La conexión entre sistemas no fue un proyecto de orden filosófico-epistemológico, aunque terminara funcionando en ese plano, sino, sobre todo, una *performance* retórica en los medios, una práctica orientada a producir ciertos efectos y explorar ciertas posibilidades intelectuales mediante la formación de constelaciones inesperadas. Esta cualidad de la matriz polimática de la prosa de De Quincey fue relacionada por él mismo, en la versión de *Confessions* de 1856, con dos características psicológicas o "dones": una "prodigiosa memoria" y "un instinto lógico para sentir en un momento secretas analogías o paralelismos que conectaban cosas de lo contrario aparentemente remotas" (Wk: 2, 182; W: 3, 332).³⁶⁵ ³⁶⁶ Estos dones le permitían disponer de una "fertilidad inagotable de tópicos, y por lo tanto de recursos para ilustrar o variar cualquier tema sugerido por azar o deliberadamente".³⁶⁷

Independientemente del carácter psicológico de estas representaciones, y de sus fundamentos metafísicos, interesa subrayar la operación analógica involucrada en ellas como base de una serie de procedimientos discursivos para generar conexiones y préstamos entre sistemas de saber, recuerdos personales y otros archivos semióticos. En *Suspiria de Profundis*, De Quincey refirió sus analogías y reflexiones como los "fulgores de una mente sin sosiego".³⁶⁸ Si bien estos "dones" se suelen relacionar con el tipo de imágenes que abundan en la prosa poética de De Quincey, como una obsesión por la "invisible red de dependencias entre las cosas" (Devlin 1983, 109), aquí me interesa resaltar su funcionamiento en el nivel general de su prosa y, sobre todo, en los casos que cruzan saberes de distinta procedencia. En cierto sentido, lo que el joven Borges diría respecto del procedimiento de la metáfora en 1921, si bien de una radicalidad epistemológica que De Quincey no podría haber compartido, por su carácter reduccionista, es iluminador respecto de este punto: "No existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una

³⁶⁴ Sobre el pansemiotismo, el barroco y el discurso de los "polyhistorians", véase Westerhoff (2001).

³⁶⁵ "...having the advantage of a prodigious memory, and the far greater advantage of a logical instinct for feeling in a moment the secret analogies or parallelisms that connected things else apparently remote..."

³⁶⁶ En *Suspiria de Profundis* (1845) ya había mencionado esta segunda cualidad, pero en términos más sensacionalistas. La llamó: "la aptitud eléctrica para captar analogías y por intermedio de esos puentes eléctricos cruzar como el rayo de un tópico a otro" ("... the higher faculty of an electric aptitude for seizing analogies, and by means of those aerial pontoons passing over like lightning from one topic to another" [Wk: 15, 153]).

³⁶⁷ "inexhaustible fertility of topics, and therefore of resources for illustrating or for varying any subject that chance or purpose suggested" (Wk: 2, 182; W: 3, 332).

³⁶⁸ "coruscations of a restless understanding" (Wk: 15, 175).

vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se trasiega la otra” (“La metáfora”, TR: 1, 114).

El procedimiento analógico más visible en De Quincey es, sin duda, la comparación. Muchos símiles de gran calado están al comienzo de sus ensayos, como el ya citado del valle entre montañas que permite desidealizar el *locus amoenus* de la universidad, “trasegando” las representaciones utópicas y antiutópicas de la naturaleza al mundo académico. Otro símil muy destacado es el que abre el ensayo “On War”. Allí, para representar la imposibilidad de exterminar la guerra, bromea con el tiempo desmedido que insumiría conseguir ese propósito e introduce una antigua leyenda ceylonesa sobre un ángel que roza con su túnica impalpable una columna de granito y que la desgasta infinitamente sin llegar a consumirla nunca (W: 8: 370-372). Este símil está trabajado como un texto autónomo, extendiéndose por varias páginas en un lenguaje mixto, a la vez técnico y poético (la actividad legendaria del ángel se combina con razonamientos económico-matemáticos sin que se dañe el efecto sublime), al punto de que puede leerse como un fragmento largo sin relación con el resto del ensayo. Efectivamente, el hecho de que en este y otros casos el comparante reciba, en cuanto al estilo y la erudición aplicada, el mismo tratamiento que el elemento comparado, debilita la jerarquía entre los términos.³⁶⁹ Como escribe Minto, “De Quincey es un modelo de la comparación exacta [...] su característica es la puntillosa precisión” (Minto [1871] 1901, 58). Por eso, en ocasiones, como escribió Masson, “... lo subsidiario engulle a lo principal”.³⁷⁰

Otro símil característico, aunque más moderado, es el que introduce el problema de Homero en “Homer and the Homeridae” mediante una asociación inicial entre el poeta griego y el Nilo, en tanto ambos sugieren el misterio de las “oscuras fuentes del origen”.³⁷¹ En ese caso, “Nilo” y “Homero” se comparan para iluminar un mismo problema intelectual, el origen indeterminado de una existencia antigua, y dejarlo como telón de fondo para el desarrollo erudito de la cuestión sobre la identidad de Homero. Es, además, un recurso pertinente en el tratamiento de quien puede ser considerado el padre del símil épico. En *Logic of Political Economy* (1844), para describir el estado calamitoso de la economía, que no avanzaba desde la “revolución” efectuada por David Ricardo y la necesidad de aclarar sus conceptos fundamentales, apeló a una comparación con la matemática y, en su interior, a otra, más efectista, con ruinas y desiertos (W: 9, 118-9).³⁷² En ese mismo texto, más

³⁶⁹ Masson lo entendió así cuando, respecto de “On War”, consideró que la leyenda ceylonesa que introducía el artículo podía llegar a publicarse aparte, ya que valía como una “joya literaria” por cuenta propia. La consideraba “uno de esos pasajes de fina fantasía, tan peculiarmente de De Quincey, que pueden ser separados de sus escritos, cualquiera sea el contexto, y admirados por sí mismos como joyas literarias” (W: 8, 6). Eso fue lo que hicimos, precisamente, en Ledesma (2014).

³⁷⁰ “... the subsidiary swallows up the primary” (144).

³⁷¹ “the dark fountains of origination” (W: 6, 7-8).

³⁷² Lo que De Quincey quiere hacer ver es que el problema del estancamiento teórico de la economía no reside en cuestiones de hechos sino en las “distinciones que son fundamentales para la ciencia” (“distinctions which are elementary to the science” [W: 9, 118]). Para eso escribe: “Juzguemos con una analogía tomada de la matemática. Si fuera posible que tres definiciones, axiomas o postulados elementales de la geometría fueran susceptibles de controversia y uso *precario* (un uso dependiente de petición y acuerdo provisorio), ¿qué consecuencias tendría? Simplemente esta: que toda la vasta síntesis aérea de esa ciencia, que en la actualidad se eleva hacia el infinito, manifestaría un eclipse eterno, restaurado tal vez en algunas partes, pero eternamente resquebrajándose en otras, y en otras partes colapsando eternamente hasta convertirse en ruinas. Esa ciencia, que ahora mantiene ‘diálogo con las estrellas’ en virtud de su verdad inevitable e inmortal, se volvería tan traicionera como las ‘escaleras de arena’ (‘stairs of sand’) de Shakespeare; o, como la fantástica arquitectura que los vientos están persiguiendo eternamente en el desierto árabe...” (W: 9, 118-119).

adelante, apela a representaciones estéticas de saberes atmosféricos para describir las operaciones del capital:

Si nuestros ojos humanos estuvieran en condiciones de detectar fuerzas tan impalpables, y si pudiéramos acceder a un mirador para observarlas, podríamos en ocasiones detectar vastos arcos de materia eléctrica circulando y volviendo a circular entre los polos y las regiones ecuatoriales. Según el equilibrio se perturbara o se viera restaurado, veríamos producirse huracanes tropicales o auroras boreales. Con similares arcos de continua transición, subiendo y bajando como mareas, las fuerzas del capital acumulado en Londres modifican, sin sonido ni eco, el comercio en todas partes del reino.³⁷³

Un ejemplo esclarecedor del uso de la analogía como principio de argumentación es el de la “puesta en abismo” en de “Theory of the Greek Tragedy” (*Blackwood’s*, 1840), uno de los textos más focalizados de De Quincey y más restringidos a un tema de crítica literaria.³⁷⁴ “Theory” es el contrario de los ensayos proliferantes y ramificados como “Letters to a Young man Whose Education has been Neglected” o “Style”. De acuerdo con la táctica de presentar su tema como un “problema único”, no resuelto hasta la llegada de su artículo, De Quincey apela a distintos recursos de visibilización y configuración del problema investigado, que incluyen el desarrollo de nuevos problemas y efectos estéticos. Lo que el ensayo se propone explorar es la diferencia esencial entre la tragedia griega antigua y la tragedia moderna, una diferencia que no existiría en el género de la comedia, al cual De Quincey ve ajustado a los mismos principios generales en todas las épocas. Para ilustrar esa diferencia histórica y formal entre los dos modos de la tragedia, De Quincey introduce una digresión sobre el efecto que se registra en el teatro y la pintura por la representación de una obra adentro de otra obra. Esta digresión sobre la técnica de la *mise en abyme* consiste en una explicación resumida del fenómeno técnico, y es esa explicación la que abre paso a la segunda explicación, que es la principal, sobre el carácter distintivo de la tragedia antigua. Barrocamente, la referencia a la obra adentro de la obra funciona como una explicación adentro de la explicación. Nos permitimos citar *in extenso* el pasaje pertinente:

... en el drama inglés y en el español, hay casos de una obra representada dentro de una obra. Sin ir más lejos, todo el mundo recuerda el notable ejemplo de *Hamlet*. A veces lo mismo ocurre en la pintura. Supongamos que vemos un recinto representado por el artista, en una de cuyas paredes cuelga (como una pieza más del mobiliario de la casa) un cuadro. Y como este cuadro puede representar, a su vez, una habitación provista de cuadros, podemos imaginar, como posibilidad lógica, que este descenso a una vida por debajo de una vida prosigue *ad infinitum*. En términos prácticos, no obstante, este proceso se detiene pronto. Un retroceso de este tipo es difícil de manejar. El cuadro original es una imitación, una vida irreal. Pero esta vida irreal es, en sí misma, una vida real con respecto al segundo cuadro; el cual, por su parte, debería hacerse más real con respecto al tercero, si tal cosa se intentara. En consecuencia, con cada paso de la *introversión* (neologizo un poco en un caso que justifica un neologismo), algo debe

³⁷³ “If our human vision were fitted for detecting agencies so impalpable, and if a station of view could be had, we might sometimes behold vast archs of electric matter continually passing and repassing between either pole and the equatorial regions. Accordingly as the equilibrium were disturbed suddenly or redressed, would be the phenomena of tropical hurricanes, or of auroral lights. Somewhat in the same silent arches of continual transition, ebbing and flowing like tides, do the re-agencies of the capital accumulated in London modify, without sound or echo, much commerce in all parts of the kingdom” (Wk: 14, 298; W: 9, 273).

³⁷⁴ Tradujimos este texto en *La farsa de los cielos*, pp. 103-122.

hacerse para diferenciar las gradaciones y los subniveles de la vida; porque cada segundo término de la serie, siendo al principio un modo de no-realidad para el espectador, debe asumir después las funciones de una vida real en relación con el siguiente término, más bajo o interior.

No intentaremos describir lo que hace un pintor para producir esta peculiar modificación de las apariencias y lograr que un objeto nos afecte, primero, como una cosa idealizada o irreal y, después, como siendo él mismo una suerte de relación con respecto a un segundo objeto aún más intensamente irreal; porque en algunas cuestiones técnicas podríamos no conseguir satisfacer al lector: y sin explicaciones técnicas no podríamos satisfacer el asunto. Pero en lo que hace al poeta, todos los recursos de la filosofía, al menos de cualquier filosofía conocida y aceptada, no servirían tan bien para explicar especulativamente los principios que lo guiarían en tal caso, como sirve la propia práctica de Shakespeare. El problema que éste enfrentó fue concebido por él mismo: la dificultad era de su propia invención. Era: distinguir un obra de tal modo que pudiera estar dentro de otra obra, precisamente como un pintor coloca una pintura adentro de una pintura; y que, en consecuencia, la obra secundaria o interior perdiera realidad en cierta escala proyectando, por contraste, un reflejo que tiñera de realidad la obra primera. Éste era el problema; esto lo que debía conseguirse; y el secreto, la ley del proceso por el cual lo consigue es: hinchando, entumeciendo y haciendo más rígida no sólo la dicción sino también el tenor de las ideas; parándolas, de hecho, sobre zancos y dándoles una prominencia y una ambición que exceden la escala que se adopta en la vida común. Por lo tanto, la obra está en rima –un artificio que Shakespeare usó con gran eficacia en otras ocasiones similares (esto es, en ocasiones en que quería hacer solemne la vida o distinguirla de alguna manera); el fluir de los pensamientos está condensado y comprimido; figuras en marcado relieve, como las del oro tallado de una vasija antigua, la hacen rústica y horrorosa; y el movimiento de la escena se contrae en giros cortos, en contraste con los movimientos libres y expansivos de sus desarrollos generales.

Ahora, la tragedia griega descansa en las mismas circunstancias y surge del mismo principio original. Por lo tanto, si el lector pudiera obtener un vislumbre de la vida adentro de una vida que el pintor a veces muestra al ojo y que el *Hamlet* de Shakespeare muestra al intelecto, entonces podría aprehender el aspecto original bajo el cual contemplamos la tragedia griega (*Farsa*: 105-106).

Se recurre aquí a un principio que considera análogo para hacer ver el efecto que la tragedia griega producía en los griegos por sus rasgos de representación respecto de la percepción de la vida real, y el efecto que, enfrentada la tragedia antigua a la moderna (¡Shakespeare!), producía en los lectores de su artículo. Una serie de procedimientos de la tragedia antigua –la escala, las máscaras, los trajes, el coro, los temas–, que respondían a diversas causas históricas –la democracia, la religión–, la proyectaban en la conciencia de los espectadores con los rasgos de una vida adentro de una vida. En el pasaje citado, ciertamente, De Quincey omite la explicación detallada del fenómeno de la *mise en abyme* en la pintura, pero no por falta de saber, sino porque exigiría “explicaciones técnicas” abrumadoras en una digresión, y se concentra en aislar el efecto que produce la técnica y en comentar su papel en *Hamlet*. Si en este ejemplo el cruce entre saberes diversos no parece tan radical, es porque la operación analógica se mantiene en el campo de saber de las técnicas de representación artística.

La más conocida y lograda de todas las comparaciones de De Quincey es la que representa extensamente la relación entre el cerebro y la memoria con la figura del “palimpsesto” en *Suspiria de Profundis, Being a Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater* (1844). Ese caso, sobre el que volveremos más adelante, combina saberes del arte de la escritura, de la edición, de la química y de la psicología para presentar el concepto, de fundamento religioso cristiano, de que la experiencia se graba en el cerebro por capas superpuestas y de que el olvido es una operación reversible, que no existe en un sentido

absoluto y que puede ser eliminado. El pasaje concluye con una mitificación barroca, a la manera de Sir Thomas Browne en el capítulo V de *Hydriotaphia*, de las posibilidades de “resurrección” del pasado, de lo que “había dormido mucho tiempo en el polvo”.³⁷⁵ Como en el caso del “scholar” en *Confessions*, la figura del palimpsesto permite contraponer un modelo alternativo de saber que choca con los principios racionales del conocimiento científico:

Sí, lector, lectora, innumerables son las misteriosas escrituras de dolor y gozo que se han inscripto sucesivamente en el palimpsesto de tu cerebro; y como las hojas anuales de los bosques antiguos o las nieves eternas del Himalaya o la luz que cae sobre la luz, las capas infinitas se han ido cubriendo unas a otras con olvido. Pero en la hora de nuestra muerte, con la fiebre, con los sondeos del opio, todas ellas puede revivir con vigor. No están muertas sino durmiendo. [...] En una potente convulsión del sistema, todas las ruedas regresan a su estado elemental anterior.³⁷⁶

Esta mitificación de la conciencia estratificada ocurre al final del fragmento, el cual consiste, fundamentalmente, en el desarrollo lírico-erudito del concepto de “palimpsesto”. La operación analógica es sumamente visible en este caso, porque el texto está compuesto como un fragmento independiente, que destaca del resto con el título “The Palimpsest”, y porque se conectan, esta vez sí, saberes de distintos campos para construir la explicación e imponerla retóricamente. Las observaciones respecto del lector que hicimos más arriba valen especialmente aquí, ya que el texto comienza legitimando el despliegue erudito sobre el palimpsesto con una apelación a los lectores y las lectoras potenciales, en una división del saber con perspectiva de género, motivada por el contexto de publicación: “Usted sabe tal vez, lector masculino, mejor de lo que yo puedo decirle, qué es un Palimpsesto”,³⁷⁷ comienza De Quincey. Frente al conocimiento masculino, que es preciso dar por sentado, aun cuando pueda ser una ficción social, De Quincey prioriza la ignorancia femenina de la “bella lectora”,³⁷⁸ haciendo uso del rol que le corresponde a su “sexo” en cuanto hombre, el de “brindar asesoramiento al suyo [el sexo de la bella lectora] en todas las cuestiones relacionadas con el griego”.³⁷⁹ Esta teatralización de la conversación civilizada, que muestra y oculta, con su habitual ironía, la disparidad de los géneros, sirve para introducir la descripción detallada del palimpsesto, “una membrana o rollo depurado de su escritura por repetidas sucesiones”.³⁸⁰

La explicación se construye por diversos pasos ensamblados, que incluyen el resumen de una teoría económica de por qué griegos y romanos carecían de libros impresos, una explicación del surgimiento del palimpsesto en respuesta a esa situación de escasez, otra de cómo la membrana y la escritura inscripta en ella cambiaban alternativamente de valor, según la necesidad, una descripción de la técnica imperfecta por

³⁷⁵ “had so long slept in the dust” (Wk: 15, 176).

³⁷⁶ “Yes, reader, countless are the mysterious handwritings of grief or joy which have inscribed themselves successively upon the palimpsest of your brain; and, like the annual leaves of aboriginal forests, or the undissolving snows on the Himalaya, or light falling upon light, the endless strata have covered up each other in forgetfulness. But by the our of our death, but by fever, but by the searchings of opium, all these can revive in strength. They are not dead but sleeping. [...] In some potent convulsion of the system, all wheels back into its earliest elementary stage” (Wk: 15, 176).

³⁷⁷ “You know perhaps, masculine reader, better than I can tell you, what is a Palimpsest” (Wk: 15, 171).

³⁷⁸ “fair reader” (Wk 15, 171).

³⁷⁹ “standing counsel to yours, in all questions of Greek” (Wk: 15, 171).

³⁸⁰ “a membrane or roll cleansed of its manuscript by reiterated successions” (Wk: 15, 171).

la cual los monjes medievales removían los textos sin que se eliminaran completamente sus huellas, una explicación de cómo esa imperfección fue lo que le dio valor al palimpsesto para los “intereses reversivos”³⁸¹ de los modernos, una reflexión sobre los vínculos entre la química moderna, que permite recuperar las antiguas escrituras, y la química medieval, que servía para retirarla, etc. Ciertamente, el fragmento despliega de forma más radical y vistosa que en otros textos el procedimiento analógico por el cual se cruzan e integran saberes en un modelo discursivo singular.

La conexión por analogía no se practica solamente en comparaciones, símiles o ejemplos de gran calado, como los que acabamos de referir. Se produce, también, a niveles más reducidos, a veces en una línea o, como metáfora, en el uso de un único término ilustrativo. En el citado “Superficial Knowledge”, por ejemplo, hay dos comparaciones que apuntan a ilustrar los argumentos y que se construyen con saberes de dos campos distintos. La primera aparece en relación con la idea, que ya comentamos, de que existen dos modelos de “scholars”, los especialistas y los polimáticos, y se construye con referencia a la astronomía: “su función [la de los “scholars” enciclopédicos] no parece ser la de los planetas –girar dentro de los límites de un mismo sistema–, sino la de los cometas (según algunos teóricos): conectar sistemas diferentes”.³⁸² Si bien la función retórica del pasaje es ilustrar la diferencia entre estos tipos de “scholars”, en el acto mismo de construir la imagen con un saber astronómico, subrayado por la aclaración de que son algunos “teóricos” los que afirman esto de los “cometas”, el escritor gana autoridad intelectual y refuerza su identificación implícita con el modelo polimático. Es la acción lingüística misma la que proyecta ese modelo de “scholar” a través de sus procedimientos retóricos. La segunda comparación ocurre poco después, y concierne a la determinación de las ventajas que poseen los modernos respecto de los antiguos. Para representar la diferencia entre unos y otros, dramáticamente, literalizando el sentido bélico de la “querelle”, De Quincey apela a saberes generales del arte militar:

... la diferencia [entre antiguos y modernos] es la que hay entre un ejército formado por soldados que deben ser, cada uno de ellos, individualmente, competentes para cumplir los deberes de un dragón, un húsar, un francotirador, un artillero, un zapador, etc., y un ejército en su composición actual donde la misma inferioridad del soldado como individuo –su inferioridad en alcance y versatilidad de conocimiento y poder– es el fundamento del cual el ejército deriva su supremacía como un todo, esto es, porque constituye la condición de posibilidad de una rendición total del individuo a un único objetivo.³⁸³

Todavía hoy los ensayos de Minto ([1871] 1901) y Byrns (1955) siguen siendo trabajos fundamentales para el análisis del “estilo” de quinceano. Ambos –pero sobre todo el estudio de Byrns, elaborado con procedimientos de la estilística– resultan esclarecedores por la cantidad de matices que identifican y los ejemplos que proporcionan y analizan,

³⁸¹ “reversionary interests” (W: 15, 173).

³⁸² “their office seems not that of planets –to revolve within the limits of one system, but that of comets (according to the theory of some speculators) – to connect different systems together” (Wk: 3, 186).

³⁸³ “... the difference is between an army consisting of soldiers who should each individually be competent to go through the duties of a dragoon, of a hussar, of a sharp-shooter, of an artillery-man, of a pioneer, &c., and an army on its present composition, where the very inferiority of the soldier as an individual – his inferiority in compass and versatility of power and knowledge – is the very ground from which the army derives its superiority as a whole, viz., because it is the condition of the possibility of a total surrender of the individual to one exclusive pursuit” (Wk: 3, 186).

aunque los desgajen de textos y contextos. En relación con lo que venimos comentando, Byrns señala algo sumamente importante: numerosas veces De Quincey usa términos técnicos de campos particulares como metáforas ilustrativas en textos que versan sobre temas de otros campos de saber.³⁸⁴ Entre los distintos ámbitos de los que toma préstamos terminológicos en este sentido, produciendo cruces de saberes, están, siguiendo a Byrns, la música, el comercio, la náutica, el derecho, la vida militar, la astronomía, la matemática, la medicina.³⁸⁵ Asimismo, es muy frecuente que extienda la aplicación de los términos de la retórica a otros campos especializados, produciendo una cierta retorización de los otros saberes.³⁸⁶

Fragmentación, defecto y método

Las prácticas de los cruces de saberes se relaciona con un rasgo característico del modo de composición de De Quincey, que excede a la aplicación del principio analógico. Suele nombrarse como una tendencia a la digresión y consiste en la incorporación al texto de explicaciones, ejemplos, comentarios y anécdotas, a veces muy extensos, a propósito de una información que parece secundaria o lateral respecto del tema primario. Todas estas formas discursivas permiten que el texto de quinceano avance por el ensamblado de partes discretas, cuidadosamente conectadas. Pero con frecuencia lo exponen, también, a efectos de fragmentación y atomización, y hasta de inconclusión, desde el punto de vista del desarrollo argumentativo o narrativo y la economía textual de conjunto. Por su función retórica, como lo indica la etimología de la palabra, una “digresión” representa un “desvío” del carril principal y su inclusión siempre representa una amenaza potencial contra la unidad del texto y la jerarquización informativa entre lo principal y lo accesorio. Byrns la considera, por ello, bajo el título “Unidad y fragmentación”, pero sobre todo en relación con el “fracaso de la unidad”, entendido este “fracaso” como un “manierismo” del estilo (183-199). La idea de que De Quincey frecuentemente introduce material sugerido pero no directamente relacionado con el tema que está considerando es habitual en la crítica, y se ha llegado a presentar como la forma misma de su pensar.³⁸⁷

³⁸⁴ “... the representative passages which I have included do not contain terms which are those of the subject itself, but do contain terms taken from other fields and used by De Quincey to make a passage more effective” (26).

³⁸⁵ Cf. Byrns (1955): 26-29. También Minto ofrece interesantes ejemplos: Minto ([1871] 1901, 55-58).

³⁸⁶ Así, por ejemplo, en “Miracles as Subject of Testimony” (1840), cuando escribe que: “... podemos estar seguros de que su elección de testigos no fue accidental. De hecho, su aparente despreocupación indica un tratamiento muy parcial. Su objetivo era contrabandear, bajo la ficción de una multitud independiente, una unidad virtual; pues su corte de médicos no constituye ningún cuerpo plural en efecto y virtud, sino un mero pleonismo o tautología” (“We may be sure that his choice of witnesses was not accidental. In fact, his apparent carelessness marks a very discreet management. His object was, under the fiction of an independent multitude, to smuggle in a virtual unity; for his court physicians are no plural body in effect and virtue, but a mere pleonasm and a tautology” [W: 8, 161]).

³⁸⁷ El texto paradigmático en este sentido es el ensayo de Hillis Miller en *The Disappearance of God*, donde Miller relaciona la tendencia a la digresión con la experiencia de un espacio que ha perdido la fuerza magnética de la divinidad. Bajo la premisa de que “la representación del mundo interior de De Quincey son los catorce y pico de volúmenes de su obra recolectada” (27), Miller escribió unas páginas que estetizan esta cualidad (p. 28). Otros autores, como Barrell, han vinculado la digresión con una poética de la inconclusión (86-88) y cierta filosofía del texto.

Las formas de la digresión, desde luego, varían en su uso de acuerdo con el tipo de texto en que aparecen y, asimismo, por efecto de las circunstancias de composición, que a veces fueron realmente apremiantes y adversas. En cuanto a los tipos de texto, los explícitamente autobiográficos, que son definidos por De Quincey como más deliberadamente errantes (“rambling”, “wandering”, son términos que suele aplicar a estos textos), así como los textos históricos, que admiten la incorporación de datos en cantidad y subnarraciones intercaladas, suelen contener numerosas idas y vueltas entre lo principal y lo accesorio, sin que el texto se lesione por ello. También es habitual, en el caso de los textos revisados, cualquiera sea su tipo, encontrar notas al pie extensas que surgen para explicar algún punto oscuro o aclarar referencias para un público no formado. Es el caso, por ejemplo, de “Last Days of Kant”: al ser revisado para *SGG* se incrementó con largas notas explicativas, algunas de una página de extensión.

En los textos autobiográficos, y mucho más en los textos del opio, el desvío se instituye en ocasiones como un explícito modo de composición, en tanto aporta revelaciones sobre el sujeto autobiográfico, que constituye el material principal sobre el que se elabora el texto. Hay imágenes que De Quincey emplea para señalar y justificar esta forma de escritura episódica, a la que define como subjetivamente motivada y ajena a la organización jerárquica del discurso. La más conocida y radical en este sentido, que anticipa dislocaciones de escrituras experimentales posteriores, es la “planta parasitaria” de la imagen del “caduceo”, en *Suspiria de Profundis*, según la cual lo accesorio es lo más bello e importante, y el tema principal una mera condición de posibilidad para su crecimiento:

... todo el curso de la esta narración se parece, y fue pensada para que se parezca, a un *caduceo* rodeado de sinuosos adornos o a la rama de un tronco de árbol cubierta y coronada de alguna errática planta parasitaria. La mera cuestión médica del opio representa la vara seca y marchita, que lanza de sí los anillos de las plantas florecidas, al parecer con un impulso que es solamente suyo, cuando en realidad la planta y sus zarcillos vinieron a enredarse en torno al mustio cilindro llevados por la propia exuberancia. [...] la vara reseca –tirso, encañado, espaldar, lo que sea– sirve tan sólo de apoyo. Las flores no se hicieron para la vara sino la vara para las flores. [...] El verdadero objeto de mis *Confesions del opio* no es el mero tema fisiológicoi –por el contrario, ésa es la vara sin adornos, la lanza asesina, la alabarda– sino las vagas variaciones musicales sobre el tema, las ideas, sensaciones, digresiones parasitarias que trepan con flores y campanillas en torno del árido bastón, se alejan de él por momentos con frondosidad tal vez excesiva pero que al mismo tiempo, por el interés eterno de los *temas* de estas digresiones, cualquiera sea su ejecución, cubren de gloria incidentes que, en sí mismos, serían menos que nada.³⁸⁸

³⁸⁸ “... the whole course of this narrative resembles, and was meant to resemble, a caduceus wreathed about with meandering ornaments, or the shaft of a tree’s stem hung round and surmounted with some vagrant parasitical plant. The mere medical subject of the opium answers to the dry, withered pole, which shoots all the rings of the flowering plants, and seems to do so by some dexterity of its own; whereas, in fact, the plant and its tendrils have curled round the sullen cylinder by mere luxuriance of theirs. [...] the ugly pole—hop-pole, vine-pole, espalier, no matter what is there only for support. Not the flowers are for the pole, but the pole is for the flowers. [...] The true object in my “Opium Confessions” is not the naked physiological theme, on the contrary, that is the ugly pole, the murderous spear, the halbert, but those wandering musical variations upon the theme, those parasitical thoughts, feelings, digressions, which climb up with bells and blossoms round about the arid stock; ramble away from it at times with perhaps too rank a luxuriance; but at the same time, by the eternal interest attached to the subjects of these digressions, no matter what were the execution, spread a glory over incidents that for themselves would be less than nothing” (Wk: 15, 135).

En “Suspiria de profundis”, también está la imagen del paseo turístico en los Lagos, que supone la voluntad de realizar un viaje por el placer de viajar antes que por la aspiración de llegar a un destino.³⁸⁹ La digresión es representada como una forma de placer lícito, vinculada con la belleza del paisaje irregular.

Unos años después, en “A Sketch From Childhood” (1851), la digresión es presentada como expresión de un subjetivo “instinto de vagabundeo”, tan irresistible en el cuerpo del autor como la migración en las golondrinas (Bosquejo: 134-135).³⁹⁰ Allí mismo propone que, considerada como un refinamiento artístico, como “paréntesis” o “excursus”, es decir, como alguna forma prestigiosa de la retórica, la interrupción de un texto, en lugar de un defecto, pasa a ser tenida por el “lujo principal” (Bosquejo: 136).³⁹¹ De este modo, la tendencia digresiva es justificada tanto en referencia a los rasgos subjetivos del escritor, que es el tema de la escritura, como por el placer estético que produce el desvío de la línea recta de la argumentación o la narración.

En cambio, en los textos más orientados al tratamiento de un problema intelectual, los textos que De Quincey llamaría “ensayos” en el “General preface” a sus obras, el desvío entra en tensión con la organización expositiva. De todas maneras, como se presentan muy diferentes combinaciones, no se puede extraer de ellos una regla estilística única. El caso paradigmático que se suele referir es el de la nota al pie. Ciertamente, la nota al pie no es exactamente una digresión, porque no obliga a su lectura, y ya es, por convención, un procedimiento admitido de incremento fragmentario. Pero cuando las notas se multiplican o adquieren proporciones que compiten con el texto principal, como en el conocido texto de R. Walsh “Nota al pie”, producen también un efecto de fragmentación y trastorno de la economía textual.

Los ejemplos de esta práctica en De Quincey son realmente innumerables, pero, solo a los efectos de ilustrarla, citaremos un caso en que se combinan varias de las cosas comentadas a la vez. Es una digresión, que introduce un símil, que incorpora una nota sin relación con el tema principal. Está en su comentario sobre la “Gallery de Literary Portraits” de Gilfillan, en el texto sobre “John Keats”. De Quincey critica el poema *Endymion*, para lo cual evoca un término que usaban los ingleses para describir “edificios” aberrantes, que es el término “folly”, y luego ilustra el significado de la palabra evocando el palacio de hielo de la emperadora de Rusia Elizabeth. Y en una nota al pie escribe que, en un primer momento, había escrito “emperadora Catalina”, confundiéndola con Elizabeth. Pero entonces repara en que hay una rareza conectada con el hielo también en el caso de Catalina, y anota lo siguiente:

Una dama había comprometido los sentimientos de un joven noble, que era visto favorablemente por la mirada imperial. Ningún pretexto surgía para prohibir el matrimonio; pero como un modo de enfriarlo un poco al inicio, la Zarina unió a su autorización esta condición: que los jóvenes pasaran la noche de bodas sobre un colchón que ella les regalara. El colchón resultó ser un bloque de hielo, elegantemente tallado por el tapicero de la corte para que se pareciera a un colchón parisino bien relleno. Uno se compadece de la novia, pero es difícil evitar reírse en medio de las propias simpatías. Pero es de esperar que ningún *Ukase* se interpuso contra desplegar siete alfombras

³⁸⁹ Wk: 15, 134-15.

³⁹⁰ “instinct of rambling” (Wk: 17, 125).

³⁹¹ “prime luxury” (Wk: 17, 125).

turcas, como sábanas, sobre este amigable regalo nupcial. Entre otros que han notado esta historia, está el Capitán Colville Frankland, de la marina.³⁹²

Uno de los resultados más notables de estas formas de composición digresivas, y que es un rasgo inherente a la tradición del “polyhistor” barroco y la práctica retórica consistente en acumular conocimientos paradigmáticos, asociados a tópicos, es lo que podemos caracterizar como la extrema materialidad del discurso intelectual de De Quincey. A diferencia de las exposiciones de orden predominantemente abstracto, su prosa polimática tiende a la representación y la inscripción de proposiciones teóricas en ejemplos y casos concretos, formalmente acabados, reduciendo al mínimo el discurso puramente abstracto, como el que puede encontrarse, por ejemplo, en la prosa de los tratados sistemáticos de Kant o Hegel en la época. La lógica del ejemplo, por su puesto, en la medida en que supone la declinación de proposiciones en formas individuales comprendidas bajo la proposición general, habilita un espacio de proliferación interminable, como se puede apreciar en los tratados de los sabios renacentistas y barrocos. Uno de los casos más extremos de esta predominancia del ejemplo es el texto “Modern Superstition”, que consiste en la ilación de creencias supersticiosas, antiguas y modernas, en base a distintas instancias de categorías tipológicas asistemáticas. Todo el artículo es un gran ejemplo de la superstición humana, según sus formas de expresión concretas en distintos ámbitos culturales.

La autoreferencia, de la práctica a la poética

Además del abanico de prácticas discursivas vinculadas con el cruce de saberes, cuya *performance* proyecta la imagen del “polyhistor” en la prensa y que en general atenta contra la unidad de sus textos, De Quincey ejerció, por distintos motivos, una serie de prácticas de autoreferenciación, que servirían como mecanismos de unificación intertextual en el medio fragmentario de las publicaciones periódicas. Nos referimos a repeticiones de categorías, conceptos y giros estilísticos, al reciclaje y reformulación de textos propios, a continuaciones de artículos publicados en momentos diferentes –y a veces también en medios diferentes–, a la construcción de *loci* de discurso por acumulación de variaciones de un mismo procedimiento o tema, y a la revisión, el comentario y la anotación de sus textos reeditados. De acuerdo con McDonagh, estas diversas prácticas habrían contrarrestado en la crítica los intentos de “identificar cambios en el cuerpo de la obra” y serían las causas de un cierto “efecto anacrónico” (“anachronism-effect”) en la lectura de De Quincey, esa impresión de que se desliza en el tiempo para delante y para atrás, sin estar en ningún momento preciso, como fuera de foco.

En cierto sentido, así como cuando se inició en el trabajo periodístico puso en valor el capital cultural de su formación, a medida que escribió para la prensa, su escritura fue convirtiéndose ella misma en un nuevo capital simbólico, al cual regresaba, de distintas

³⁹² “A lady had engaged the affections of some young nobleman, who was regarded favourably by the imperial eye. Not pretext offered itself for interdicting the marriage; but, by way of freezing it a little at the outset, the Czarina coupled with her permission this condition – that the wedding night should be passed by the young couple in a mattress of her gift. The mattress turned out to be a block of ice, elegantly cut, by the court upholsterer, into the likeness of a well-stuffed parisian mattress. One pities the bride, whilst it is difficult to avoid laughing in the midst of one’s sympathies. But it is to be hoped that no ukase was issued against spreading seven Turkey carpets, by way of underblankets, over this amiable nuptial present. Amongst others who have noticed this story, is Captain Colville Frankland, of the navy” (Wk: 15, 307).

formas, para continuar escribiendo. Si en sus inicios como escritor se posicionó como el “scriptor” del romanticismo, una vez inserto en el sistema de producción literario, se transformó en *scriptor sui*. Las diversas prácticas de autoreferenciación y enlace intertextual suelen ser interpretadas por la crítica como parte de una gran estrategia autoral, pero en muchos casos fueron puntuales decisiones tácticas de un momento para resolver demandas concretas de la prensa, y en ocasiones no es posible distinguir una cosa de la otra. Con las compilaciones de sus obras, y con las revisiones adicionales y dispositivos de organización que esas compilaciones supusieron, las prácticas de autoreferenciación, que conectaban distintos textos y partes de textos de De Quincey formando una suerte de tópica irregular, ganaron en visibilidad y se transformaron en estímulo para que los críticos reconocieramos series y sistemas en el *corpus*, estructuras de sentido y propósito que se imponen a la lógica de la fragmentación periodística, y que permiten incluso olvidarla.

Las repeticiones de categorías, conceptos y frases, muchas veces con pequeñas variaciones, en textos separados en el tiempo, fueron habituales en su producción. Ya fuera por la importancia que asignaba a algunas de esas nociones, ya fuera porque un determinado tema abría la posibilidad de reintroducirlas, ya porque, en la situación de completar un artículo, recurría a material preexistente confiando en que la repetición no se percibiría como tal, en cualquier caso, De Quincey solía retomar antiguas proposiciones en nuevos contextos. El caso más célebre, y controversial, es de la antítesis entre “conocimiento” y “poder”, que se introduce por primera vez en un texto de 1823, cuando está pensando en los modos de circunscribir el significado del término “literature”, y que es retomada, con ligeras pero significativas variaciones, en otro de 1848, “The Poetry of Pope”, cuando ya es “De Quincey” y ha escrito la mayor parte de su obra (cf. infra “Literature”). Lo mismo puede decirse de otras nociones, como la perspectiva sobre la naturaleza de la “poesía didáctica”, el estatuto del conocimiento y la función pedagógica del texto bíblico, el concepto de “publicación” como distinto del de impresión, las diferencias entre lo sublime y lo pintoresco, la ley del antagonismo,³⁹³ la noción de estilo, el *idem in alio*,³⁹⁴ el vínculo entre las enfermedades del estómago y la locura.

También hay repeticiones de frases con variaciones que resultan llamativas, como las tres versiones de “A man whose talk is of oxen”, “Un hombre que habla de bueyes”. Originariamente, en la aparición de *Confessions*, en 1821, esta frase, que ya comentamos, se ofrecía como una presunta cita para introducir, por contraposición con los que hablaban y soñaban con bueyes, la condición intelectual de su personaje. Reaparecerá, con variaciones, al menos dos veces más. Una es la ya citada del “Richard Bentley”. Y una tercera está en *Suspiria de Profundis*, pero utilizada para homologar la ocupación del campesino con la del hombre moderno, en cuanto ninguno de ellos tiene margen para estimular la actividad fundamental del sueño:

El que habla de bueyes, probablemente soñará con bueyes; y las condiciones de la vida humana, que unce a una mayoría tan numerosa a una experiencia cotidiana incompatible con una gran elevación del pensamiento, a menudo neutraliza el grandor en la facultad

³⁹³ Sobre las distintas versiones y usos de esta ley para explicar fenómenos estéticos, véase Jordan (1973): 104-113.

³⁹⁴ W: 1, 51; 5, 237; 10, 369-370.

reproductiva de soñar, incluso en aquellos cuyas mentes están repletas de imaginería solemne.³⁹⁵

Es habitual encontrar la reutilización de materiales previos, en una especie de “rifacimento” de la propia obra. Así, por ejemplo, cuando comenta la representación de *Antígona* en Edimburgo (*Tait's*, 2-3/1846), evoca su teoría de la tragedia griega que comentamos más arriba: “Permíteme, lector, en este punto, que tome prestado de mí mismo, y no me delates a las autoridades que gobiernan este periódico, si resultas saber (lo que no es probable) que estoy tomando una idea de un artículo que escribí años atrás para una publicación eminente”.³⁹⁶ Pero quizás el mayor ejemplo de esta práctica esté en el artículo “The System of Heavens, as revealed by Lord Rosse’s Telescopes” (*Tait's*, 9/1846), el ensayo-reseña sobre el libro de astronomía de John Pringle Nichols, que contiene la famosa “lectura” de la nebulosa de Orión. El texto comienza con una larga reescritura humorística de su propia traducción sobre la edad de la tierra según Kant, “Die Frage, ob die Erde veralte, physycalisch erwogen”, publicada como “Age of the Earth” en *Tait's* en 1833, y concluye con la reescritura de su traducción de “Traum über das All”, de Jean Paul Friedrich Richter, publicada como “Dream upon the Universe” en *London Magazine* en marzo de 1824 (Wk: 4, 59-63). La operación, en este caso, está singularizada por De Quincey, que da inicio al escrito con una puesta en escena de esta práctica de autoreferenciación:

Hace varios años, alguien (de hecho, creo que fui yo) tradujo del alemán un ensayo de Kant sobre una cuestión muy interesante, a saber, la edad de nuestra pequeña Tierra. Quienes no vieron el ensayo –un conjunto de personas desafortunadas que, me temo, deben integrar la mayoría de nuestra perversa generación presente– tal vez se hacen de su objeto una idea errónea. Kant no se proponía...” (Farsa: 125).

Y curiosamente, de manera simétrica, termina con una explícita referencia a su versión previa de Jean-Paul:

Para despedirme de un libro y un tema tan propicios para suscitar el más alto modo de magnificencia que *puede* conectarse con lo externo, desearía aportar brevemente mis propias palabras de homenaje, evocando, de un desdibujado recuerdo de hace veinticinco años, una corta *bravura* de John Paul Richter pero en mi propia versión inglesa. Le digo *bravura* porque es un pasaje vistoso de ejecución elaborada; y en cierto sentido puedo llamarlo parcialmente ‘propio’ porque, a veinticinco años de distancia (con una sola lectura), ningún hombre podría referir un pasaje de esta extensión sin alterar enormemente su textura. Modificándolo, aunque no sea intencionalmente, agregando, sustrayendo o trasladando sus partes, es inevitable que devenga parcialmente ‘propio’; pero es justo decir que el remate sublime del final pertenece por entero a Jean Paul.” (Farsa: 152).

Indudablemente, el “rifacimento” de este último texto como conclusión “propia” y el hecho de que el ensayo, particularmente digresivo y variado en sus registros, se desplace

³⁹⁵ “He whose talk is of oxen, will probably dream of oxen: and the condition of human life, which yokes so vast a majority to a daily experience incompatible with much elevation of thought, oftentimes neutralizes the tone of grandeur in the reproductive faculty of dreaming, even for those whose minds are populous with solemn imagery” (Wk: 15, 130).

³⁹⁶ “Suffer me, reader, at this point, to borrow from myself, and do not betray me to the authorities that rule this journal, if you happen to know (which is not likely) that I am taking an idea from a paper which years ago I wrote for an eminent journal” (Wk: 15, 232)

de un alemán a otro, y que al hacerlo se eleve, por decir así, de la tierra al cielo, se presta a un análisis de la función de estas reutilizaciones, que muy probablemente no respondieran al mero propósito de llenar páginas contrarreloj. Pero en función de nuestra exposición, no es menos importante que De Quincey construya el recorrido de su texto, con materiales preexistentes, a partir de prácticas habilitadas por el periodismo de su época y las condiciones biográficas de producción.

Otra forma de autoreferenciación, habilitada por la matriz discontinua de la prensa, es la continuación de textos previos, lo cual termina generando la impresión de una obra concebida en varias partes. Hay al menos dos casos que son indudablemente muy notorios, porque integran el canon de obras de quinceanas y porque atraviesan grandes espacios de tiempo. El primero de ellos es la continuación (“sequel”, es el término que usa De Quincey) de *Confessions* en *Suspiria de Profundis*. Este enlace establece un vínculo en 1844 con el texto de 1821, y lo integra y redefine a partir de las nuevas perspectivas que se introducen en la continuación, de manera comparable a como *La vuelta de Martín Fierro* transformó a *El gaucho Martín Fierro* en una “ida”. En cierto sentido, el contexto victoriano de *Suspiria* da el pie a De Quincey para volver *Confessions* más tópicamente romántico. *Confessions* era un texto que giraba en torno de la transgresión y la figura del joven, que nosotros llamaríamos adolescente, pero *Suspiria* retrotrae la experiencia al campo de la infancia. Asimismo, el papel del opio en relación con los sueños gana más espacio temático, al tiempo que la irreverencia de la práctica del consumo de opio se modera por efecto de los misterios metafísicos implicados y la figura del destino. Siendo *Suspiria* una vuelta al relato de la vida de De Quincey y las experiencias del sueño activadas por el opio, este regreso se articula con la particular teoría de la autobiografía y la memoria, como veremos en un instante. El otro texto notable producido por continuaciones es “On Murder considered as One of The Fine Arts”, que fue primero retomado en 1832 y finalmente suplementado por un “Poscript” narrativo en la revisión de 1856. Asimismo, este texto, al establecer una serie a partir de la articulación entre estética y crimen, resitúa como pretexto o “precuela” un texto más: la nota suelta en *London Magazine* “On the Knocking at the Gates in Macbeth”, de 1824.

Mediante la aplicación de un mismo procedimiento para explorar ciertos efectos estéticos, la escritura de De Quincey fue generando una tópica. Es el caso, por ejemplo, de lo que Hillis Miller denominó el “efecto Piranesi” (“Piranesi effect”) para agrupar una serie de pasajes y rasgos de la escritura de quinceana que, en su teoría sobre la experiencia posromántica, responderían al mismo principio. El núcleo del “efecto Piranesi” es, para Miller, el inagotable “poder de autoreproducción” que rige en los sueños patológicos del opio y que se decodifica como el movimiento de la conciencia en un mundo desencantado:

Es el poder que tiene la mente para hundirse en su propio abismo infinito, no vaciándose sino quedando atrapada en alguna forma de pensamiento o experiencia mental que se repite para siempre. Esto produce un vértigo como el causado por las multiplicaciones interminables de una misma cara en un laberinto de espejos. Ya hemos notado versiones del efecto Piranesi en momentos cruciales de la experiencia de De Quincey, como en la “fuga y persecución” del trono de Dios en la visión que sigue a la muerte de su hermana, o en los enigmas lógicos en los que su mente puede dar vueltas sin fin, o incluso en su hábito de escribir notas al pie de notas al pie. El motivo se vuelve más dramático cuando es una repetición que parece hundirse más y más profundamente en el infinito, como un abismo que se abre debajo de otro. El infinito es una mera idea abstracta. El efecto Piranesi la encarna y le otorga una forma palpable. Es la experiencia más vívida de De Quincey de lo que significa vivir en un mundo en el cual el tiempo y el espacio parecen extenderse sin fin en cualquier dirección, y en el que Dios se ha retirado a una distancia

infinita. Permanecer pasivo donde él no está para aprehender estas infinitudes. Es precisamente cuando se mueve, y se mueve rápido, repitiendo para siempre su acercamiento al infinito, y *aun* no alcanzándolo, cuando más se aproxima con su imaginación finita al infinito que lo rodea (Miller 1963, 67).

La denominación “efecto Piranesi” responde, desde luego, al pasaje de *Confessions* con la falsa viñeta de Giambattista Piranesi construida a partir de las *Carceri d’Invenzione*.³⁹⁷ Para Miller, quien concebía la obra de De Quincey como un texto-conciencia, este efecto era una forma elemental de experiencia de la subjetividad, que se plasmaba en diversos textos. Aquí nos interesa, más bien, resaltar el plano textual, en el que, por la acumulación y puesta en serie de variaciones textuales, y la aceptación del supuesto autoral, se hace disponible un procedimiento como factor común entre los diversos elementos de la serie. Acertadamente, Miller identifica el procedimiento básico implicado en el efecto Piranesi como un procedimiento de ficcionalización conceptual: “El infinito es una mera idea abstracta. El efecto Piranesi la encarna y le otorga una forma palpable”. La encarnación de la idea, en este caso la idea del infinito, no es otra cosa que el pasaje a la ficción del concepto abstracto. En el pasaje citado, se ve como el propio Miller romantiza, mediante una paráfrasis sublime, las características de este “efecto” que, por su última caracterización, es una variación del principio de la paradoja de Aquiles y la tortuga. Por eso, “cuando se mueve, y se mueve rápido, repitiendo para siempre su acercamiento al infinito, y *aun* no alcanzándolo, cuando más se aproxima con su imaginación finita al infinito que lo rodea”. Más adelante, y en relación con Borges, volveremos sobre este procedimiento del “efecto Piranesi” y su enlace con la paradoja de Zenon.

En el estudio de Whale, este tipo de procedimiento también es identificado como un *locus* de la prosa visionaria de De Quincey, en el esquema de una economía general de las visiones dentro del experimento comunicativo en la prensa. Whale llama, siguiendo la feliz ocurrencia de un crítico, “momentos suspendidos” (“suspended moments”) a esos pasajes de la prosa de quinceana en los que se comunica una experiencia del tiempo y el espacio que contradice la representación cartesiana, como en los sueños de *Confessions* o *Suspiria*. Aproximadamente, lo que en Miller es el “efecto Piranesi”, una experiencia de la errancia y la desorientación, en Whale se nombra como “momentos anárquicos”: son los pasajes en los que el sujeto se representa atravesando procesos de fragmentación y división interminables, por haber tomado una decisión errónea. Los momentos que se contraponen a estos, por cuanto remiten a experiencias de unidad, son los “momentos de restauración” (“restorative moments”), en los cuales “la amenaza de un poder que arrastra cada vez más lejos al sujeto del principio central ya no está presente” (Whale 1984, 145). La formación de estos *loci* textuales contrapuestos permiten detectar, en la dispersa masa de textos de quinceanos, una economía de figuras que dan forma a una especie de sistema.

El modo autobiográfico y una serie de reflexiones sobre los sueños, la memoria y la representación, constituyeron un marco interpretativo ecléctico para otorgar a estos fenómenos de la experiencia y la escritura –fenómenos de fragmentación, repetición, variación y unificación– un cierto estatuto teórico en el último De Quincey. Así como la digresión pudo ser elevada a principio compositivo en algunos textos, las prácticas de autoreferenciación fueron interpretadas como operaciones textuales vinculadas con operaciones naturales de la mente. Las categorías de “palimpsesto” y de “involuta”, como también el “Broken Spectre” y el “Dark Interpreter”, que aparecen en la primera parte de

³⁹⁷ Cf. supra, “Los ‘Lake Poets’ y el romanticismo del ‘English Opium-Eater’”.

Suspiria de Profundis, nombran a la vez una forma de funcionamiento de la memoria y ciertas características de las representaciones, visuales y verbales. Se debe comprender este punto para entender el tipo de autocomprensión que De Quincey desarrolló de su propia escritura en la década de 1840.

Sobre una base psicológica de comprensión del entendimiento humano, De Quincey adquirió, en ese momento avanzado de su vida, una perspectiva sobre la mente que era inseparable de una concepción tropológica del lenguaje y de ciertas prácticas literarias. Una de las importantes consecuencias de esto fue el establecimiento de un modelo de doble valencia, que podía aplicarse tanto al análisis de un texto como a un fenómeno mental, como si uno fuera espejo del otro. La categoría central de “efecto”, que, de acuerdo con Jordan y Burwick, fue la categoría vertebradora de la crítica de De Quincey, descansaba justamente sobre esta homología texto-mente. Su propia vida, como subrayó E. Bruss, está pensada y escrita como una serie de unidades textuales, con “capítulos” y “episodios”. Subrayemos que esta coincidencia no es producto meramente de organizar la vida por escrito, sino de la idea de que la vida se escribe y se organiza a sí misma en diferentes estratos de la conciencia, como una especie de libro, y de que la escritura de la vida es autorreveladora. En este sentido, una escritura como la de quinceana estaría reproduciendo un movimiento de la mente.

La unidad mínima del lenguaje psico-textual, en terminología de quinceana, es la “involuta”. El término aparentemente deriva de la historia natural, como señaló Barrell,³⁹⁸ y el concepto que supone acaso es una versión del “spot of time” wordsworthiano. De Quincey lo reclama como una invención propia en *Suspiria de Profundis* y dice que lo acuña para explicar por qué ciertas imágenes, ideas y sentimientos se presentan asociadas misteriosamente en la mente, se transforman en material de la actividad onírica y de la producción literaria. En particular, De Quincey evoca la relación entre la fecundidad del verano y la esterilidad de la muerte, sugeridas por antagonismo, que introdujo en el sueño de junio de 1819 de *Confessions* (el sueño de Ann). Al respecto señala que:

... a menudo me ha impactado la importante verdad de que nuestros pensamientos y sentimientos más profundos nos llegan mediante desconcertantes combinaciones de objetos concretos, nos llegan como involutas, si puedo acuñar este término, en experiencias compuestas que es imposible desenredar, mucho más de lo que nos alcanzan de forma directa y en sus propias formas abstractas.³⁹⁹

Las involutas son formaciones semióticas encriptadas, cuya motivación el sujeto reconoce por el efecto que tienen en su conciencia, sin que pueda descifrarlas en términos conceptuales claros. El significado no se decodifica sino que se encuentra, se descubre, a la manera de un jeroglífico, como un efecto anímico o una emoción producidos por una

³⁹⁸ “La palabra sugiere una multiplicidad intrincadamente plegada o entretejida, y aunque De Quincey postuló que la palabra era una acuñación suya, ya era utilizada por los conchiliólogos, por ejemplo, que la usaban para describir los caparzones estrechamente verticilados de algunos gastrópodos” (Barrell 1991, 32)

³⁹⁹ “... often I have been struck with the important truth, that far more of our deepest thoughts and feelings pass to us through perplexed combinations of concrete objects, pass to us as involutes (if I may coin that word) in compound experiences incapable of being disentangled, than ever reach us directly, and in their own abstract shapes” (Wk: 15, 142). Este pasaje está incluido en “La aflicción de la niñez”, la traducción de “The Affliction of Childhood” que hicieron Patricio Canto y Silvina Ocampo para *Sur* 112 (2/1944): 66.

combinación de imágenes. En este sentido las involutas son unidades de representación que se generan por la unión de experiencias subjetivas concretas.

Burwick (2001, 90) ha subrayado que De Quincey otorga a la experiencia de la lectura el estatuto de cualquier otra experiencia y que, por ello, es habitual que los libros integren o sean incluso matriz de estas figuras de asociación, o que ciertos pasajes puntuales se graben de una forma misteriosa en la memoria. Una de los ejemplos de composición de involuta refiere a la asociación entre la lectura de una biblia ilustrada, leída a él y sus hermanos por la niñera, la figura del hombre justo “que había sufrido la pasión de la muerte en Palestina” y había resucitado, la luz y el calor del verano, que era la estación en que se encontraban, el “domingo de Ramos” y la muerte de su hermana, que ocurrió para la misma época.

Otro libro, referido tanto en *Suspiria de Profundis* como en el capítulo “Infant Literature” de “A Sketch From Childhood”, el último texto autobiográfico que escribió para la prensa, que se incorpora como parte de sus involutas fundamentales, es *Las mil y una noches*. En este último caso, que sería relevante para Borges, De Quincey alude a un episodio de la historia de Aladino, que fue el que más impresión produjo en su mente y en la de su hermana Elizabeth. Los hermanos despreciaban la historia de Aladino pero admiraban este episodio:

Al comienzo del cuento, se nos presenta un mago que vive en las profundidades del corazón de África y que sabe, por su arte oculto, de la existencia de una lámpara maravillosa dotada de poderes sobrenaturales que favorecerán a quien la posea. Pero *aquí* reside la dificultad. La lámpara está cautiva en una cámara subterránea y sólo pueden liberarla las manos de un niño inocente. Pero esto no basta; el niño debe poseer, además, un horóscopo determinado o al menos un destino peculiar escrito en su constitución que lo autorice a tomar posesión de la lámpara. ¿Dónde encontrar semejante niño? ¿Dónde buscarlo? El mago lo sabe: apoya el oído contra la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que en ese momento atormentan la superficie del globo, y de entre todos, a una distancia de seis mil millas, jugando en las calles de Bagdad, distingue los singulares pasos de Aladino.⁴⁰⁰ Atravesando este imponente laberinto de sonidos, que la aritmética de innumerables centurias no podría calcular ni resolver, los pies de un único niño son nítidamente reconocidos en las márgenes de un río de Asia al que un ejército o una caravana tardarían cuatrocientos días en llegar. En su corazón susurrante el hechicero conoce estos pies y los invoca, porque son los del único niño inocente cuyas manos pueden procurarle la oportunidad de conseguir la lámpara.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ La versión de Borges es la siguiente: “Jorge Luis Borges, en su “Prólogo” a Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos, escribe: “De la suma de páginas que componen el libro de Las mil y una noches, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa” (Kant: 9).

⁴⁰¹ “At the opening of the tale, a magician living in the central depths of Africa is introduced to us as one made aware by his secret art of an enchanted lamp endowed with supernatural powers available for the service of any man whatever who should get it into his keeping. But *therelies* the difficulty. The lamp is imprisoned in subterranean chambers, and from these it can be released only by the hands of an innocent child. But this is not enough: the child must have a special horoscope written in the stars, or else a peculiar destiny written in his constitution, entitling him to take possession of the lamp. Where shall such a child be found? Where shall he be sought? The magician knows: he applies his ear to the earth; he listens to the innumerable sounds of footsteps that at the moment of his experiment are tormenting the surface of the globe; and amongst them all, at a distance of six thousand miles, playing in the streets of Bagdad, he distinguishes the peculiar steps of the child Aladdin. Through this mighty labyrinth of sounds, which Archimedes, aided by his *arenarius*, could

En este caso, el mismo libro ofrece una serie de imágenes conectadas que operan como una “involuta” *ready made*, en cuanto transmiten un significado impactante, pero cuyo núcleo es difícil de descifrar. Al respecto escribe De Quincey:

Por lo tanto, se infiere que, aun malvado y criminal en sus propósitos –pensaba que Aladino debía perecer una vez cumplida su función–, el mago ejerce dos facultades de orden divino: primero, el poder de quitarle a Babel su confusión; y segundo, el poder, aún más inexplicable, luego de haber descartado por inservibles montones de sonidos terrestres y fijado su atención sobre un rastro único, de leer en ese rápido movimiento un alfabeto de nuevos e infinitos símbolos; pues para que el sonido de los pies del niño cobre significado y sea comprensible, ese sonido debe transformarse en una música de infinitos matices; los latidos del corazón, las mociones de la voluntad, los fantasmas del cerebro, deben duplicarse en los secretos jeroglíficos que transmiten las fugaces pisadas; hasta los sonidos inarticulados y brutales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, tienen su gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores. [...] Todo esto se lo comuniqué a mi hermana mediante toscos remedos de explicación que mofaban mi precario dominio del lenguaje; y ella, cuya sintonía con mis intenciones era siempre tan veloz y fiel que a veces se adelantaba por un impulso eléctrico a mis propias expresiones imperfectas, sintió el pasaje de la misma manera que yo aunque no, tal vez, con la misma intensidad.⁴⁰²

En la versión corregida del texto para SGG, agregó la indicación explícita de que se trataba de una “involuta”, y así pasaría luego a Masson:

Era, de hecho, uno de esos muchos casos importantes que en otro lado he llamado involutas de la sensibilidad humana; combinaciones en las que los materiales del pensamiento o el sentimiento futuro son transportados tan imperceptiblemente hasta la mente como las semillas vegetales que son transportadas en combinaciones variadas por la atmósfera, o por medio de ríos, pájaros, el viento o las aguas, hasta países remotos.⁴⁰³

not sum or disentangle, one solitary infant’s feet are distinctly recognized on the banks of the Tigris, distant by four hundred and forty days’ march of an army or a caravan. These feet, these steps, the sorcerer knows, and challenges in his heart as the feet, as the steps of that innocent boy, through whose hands only he could have a chance for reaching the lamp” (Wk: 17, 131).

⁴⁰² “It follows, therefore, that, though wicked and murderous –for his design was, that Aladdin should perish after his service was performed– in his purposes, the magician exercises two divine gifts – first, the power to disarm Babel itself of its confusion; and, secondly, the power, still more unsearchable, after having laid aside as useless many billions of earthly sounds, and after having fastened his murderous attention upon one insulated tread, of reading in that hasty movement an alphabet of new and infinite symbols; for, in order that the sound of the child’s feet should be significant and intelligible, that sound must open into a music of infinite compass. The pulses of the heart, the motions of the will, the phantoms of the brain must repeat themselves in secret hieroglyphics uttered by the flying footsteps; the inarticulate or brutal sounds of the globe must be all so many languages and ciphers that somewhere have their corresponding keys – have their own grammar and syntax; and thus the least things in the universe must be secret mirrors to the greatest. [...] All this, by rude efforts at explanation that mocked my feeble command of words, I communicated to my sister; and she, whose sympathy with my meaning was always so quick and true, often outrunning electrically my imperfect expressions, felt the passage in the same way as myself, but not perhaps in the same degree.” (Wk: 17, 132).

⁴⁰³ “It was, in fact, one of those many important cases which elsewhere I have called involutes of human sensibility; combinations in which the materials of future thought or feeling are carried as imperceptibly into the mind as vegetable seeds are carried variously combined through the atmosphere, or by means of rivers, by birds, by winds, by waters, into remote countries” (W: 1, 128).

Lo más notable del caso, como señaló el propio Borges,⁴⁰⁴ es que no se ha encontrado el original de este episodio en ninguna de las ediciones de *Las mil y una noches*, por lo que, en principio, se trataría de un texto fraguado por De Quincey.

La “involuta”, como modelo semiótico, entra en colisión con concepciones lineales del tiempo de la experiencia, y en cuanto su valor se establece por sus efectos subjetivos y los vínculos que revela con algún tipo de verdad, que el sujeto no puede conocer directamente, se proyecta a un plano que podemos definir como no-histórico. Sin embargo, en tanto se trata de una construcción realizada con materiales históricos, la involuta no es una mera evasión de la historia sino su transformación en imagen anímica. Ciertamente, en cuanto tal la involuta incorpora la historia en su materialidad deshistorizada, convertida en un lugar de memoria y un insumo de la escritura.

El palimpsesto, que comentamos más arriba en relación con el principio analógico y el cruce de saberes, puede ser visto como un modelo teórico para la comprensión de las prácticas autoreferenciales de este texto-memoria. Ciertamente, en relación con el problema de la unidad-fragmentación que presenta el tipo de discurso que practicó De Quincey en la prensa, el palimpsesto ofrece una solución imaginaria, en tanto admite a la vez la fragmentación y la unidad del texto, representada la primera por la suma de capas de escrituras superpuestas, y la segunda por el hecho de que se trata de un solo y el mismo rollo y de que es posible recuperar las distintas composiciones de la experiencia, sepultadas por la acción del olvido, mediante agentes emocionales poderosos (el opio, el peligro de muerte).

Esta condición doble del palimpsesto es traducida por De Quincey en términos de lo que implica para la figura del yo la contradicción básica de la experiencia en el tiempo. Pero al hacerlo, diferencia el palimpsesto literal del metafórico, al que llama “creado por el cielo”, puesto que en este no debe imperar la fragmentación y la incongruencia del otro:

¿Qué otra cosa que un palimpsesto natural y poderoso es el cerebro humano? Un palimpsesto semejante es mi cerebro; un palimpsesto como ese, ¡oh, lector!, es el tuyo. Imperdurables capas de ideas, imágenes, sentimientos, han caído sobre tu cerebro, tan suavemente como la luz. Cada capa sucesiva pareció sepultar todo lo que venía antes. Y sin embargo, en realidad, nada se ha extinguido. Y si, en el vellum palimpsesto, yaciendo con otras *diplomata* de archivos humanos o bibliotecas, hay algo fantástico o que causa risa, como a menudo ocurre en las grotescas colisiones de esos temas sucesivos que no tienen conexión natural y que por puro accidente han ocupado el rollo, sin embargo, en nuestro palimpsesto creado por el cielo, el profundo palimpsesto memorioso del cerebro, no hay ni puede haber tales incoherencias. Los fugaces accidentes de la vida de un hombre y sus espectáculos externos, pueden efectivamente ser inconexos e incogruentes; pero los principios organizadores que fusionan en armonía y reúnen en torno de centros fijos predeterminados cualquier conjunto de elementos heterogéneos que la vida pueda haber tomado de fuera, no permitirán que la grandeza de la unidad humana sea mayormente violada o que su reposo final sea perturbado, en la retrospectiva de los momentos finales u otras grandes convulsiones.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ “En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, de Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado” (Kant: 9).

⁴⁰⁵ What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished. And if, in the vellum palimpsest, lying amongst the other diplomata of human archives or libraries, there is anything fantastic or which moves to laughter, as

No quiere decir esto que De Quincey atribuyera a su propia escritura las características de un palimpsesto celestial, o siquiera puramente mental, ya que los textos, en su perspectiva, eran entidades mixtas, con aspectos materiales, mecánicos y terrenales ineludibles, aun cuando pudieran "comunicar poder". Pero, sin duda, el modelo del palimpsesto, en su forma idealizada, inscribe las características y tensiones que representan sus prácticas de escritura en la prensa.

Ha habido diversos intentos de encontrar, a partir de estas teorizaciones, una teoría más sistemática sobre la mente y la literatura en De Quincey, pero las perspectivas más acertadas, a mi modo de ver, son aquellas que esbozan teorías no sistemáticas, más bien una serie de principios, una amalgama de ideas psicológicas, lingüísticas y religiosas, que habilitan exploraciones provisorias. La idea de revisión, como ha sostenido Baxter, por ejemplo, se relaciona en De Quincey tipológicamente con la de "resurrección", pero de la misma manera en que el palimpsesto celestial se liga con el real, esto es, sin que implique lo que implica el misterio cristiano. Si hay un principio teórico que caracteriza su concepción del yo y de los textos, es que ambos siempre son, para la mirada humana, entidades incompletas y provisorias, requeridas de continuaciones y revisiones.

Hay dos enfoques que se pueden evocar en este punto, que presentan esta "teoría" de quinceana convincentemente. Uno es un artículo de D. Westbrook (2003), "Deciphering Oracle: De Quincey's Textual Epistemology", que recoge distintos *loci* de quinceanos y pasajes conectados para describir la escritura como un proyecto epistemológico general, basado en una comprensión del modo en que funcionan solidariamente la mente y la escritura. Si bien el artículo carga las tintas en el aspecto filosófico y epistemológico de este método, la descripción que ofrece es convincente y cuadra con el tipo de posición que vemos emerger en el último De Quincey. De acuerdo con Westbrook,

... produce una teoría acerca del fundamento semiótico, figurativo y lingüístico del entendimiento y de la hermenéutica visual y verbal, una teoría de los 'textos' que sólo puede emerger textualmente, mediante modos de expresión creados para ella, al mismo tiempo que la crean. Su teoría revela el proceso figurado de una mente en el momento de crear y almacenar conocimiento en una misma extensión de mundo, identidad personal y lenguaje (Westbrook 2003, 158).

El otro texto es una revisión de las ideas conectadas sobre pensamiento, experiencia y lenguaje que formuló D. Brown (2005) cuando reseñó una serie de tomos de la nueva edición de las obras de De Quincey para el número monográfico de *Studies in Romanticism*. Los tomos que comenta pertenecen fundamentalmente al De Quincey del período victoriano, ya que abarcan textos publicados entre 1833 y 1858. La propuesta de Brown parte de detectar en un texto de 1833, "Hannah More", el tipo de problema filosófico, respecto de la experiencia, que interesaba a De Quincey, y el tipo de respuesta que se encuentra en sus textos. En "Hannah More" De Quincey situó el origen el criticismo de Kant en el problema de la "conexión necesaria" planteado por Hume (Wk: 9, 355). El problema,

oftentimes there is in the grotesque collisions of those successive themes, having no natural connection, which by pure accident have consecutively occupied the roll, yet, in our own heaven-created palimpsest, the deep memorial palimpsest of the brain, there are not and cannot be such incoherencies. The fleeting accidents of a man's life, and its external shows, may indeed be irrelate and incongruous; but the organizing principles which fuse into harmony, and gather about fixed predetermined centres, whatever heterogeneous elements life may have accumulated from without, will not permit the grandeur of human unity greatly to be violated, or its ultimate repose to be troubled, in the retrospect from dying moments, or from other great convulsions" (Wk: 15, 175).

en las palabras de Brown, “es que las relaciones entre las cosas y las ideas no pueden considerarse intrínsecas a sus términos, como si fueran necesarias, sino que, por el contrario, son externas a ellos, agregadas a la experiencia por su repetida asociación” (D. Brown 2005, 88). Kant habría intentado responder a este problema postulando la necesidad de la conexión con los juicios sintéticos *a priori* y el sistema de las facultades con su sistema de categorías. Pero Brown recuerda que De Quincey se habría apartado de la solución kantiana, reteniendo, sin embargo, el interés por el problema de la conexión necesaria y el modelo epistemológico de Hume, en el cual el conocimiento es reemplazado por la creencia. Para Brown, “desconfiado de la sistematización filosófica, el De Quincey maduro parece haber encontrado la pregunta abierta de Hume preferible a cualquier respuesta completa” (89). Como Hume, De Quincey habría otorgado a la costumbre y al hábito el papel de fuerzas moldeadoras de las creencias, pero habría colocado la expectativa de una posibilidad creativa y transformadora en el ejercicio del lenguaje. Basándose en textos de los años 1840 y 1850, como “Style”, Brown sostiene que De Quincey vio el lenguaje como una “función generadora”, “una máquina que facilita el pensamiento creativo e individual” (92).

El corpus del English Opium-Eater

Muchas personas son leídas a la luz de su reputación previa.

De Quincey, “Life of Richard Bentley”⁴⁰⁶

¿De qué modo podría haberse librado del laberinto que rodeaba su camino *sino* por la casuística?

De Quincey, “On casuistry”⁴⁰⁷

El éxito comercial de *Confessions* en 1821 produjo la paradoja de que De Quincey comenzara a existir como autor en la escena literaria con el sobrenombre proporcionado por el título del texto que lo catapultó a la fama, “English Opium-Eater”, y con la firma “X. Y. Z.”, pero sin que se conociera su nombre propio real fuera del círculo de sus relaciones personales. Las letras X. Y. Z. ⁴⁰⁸ aparecieron en lugar de su nombre, en la “Part II” de *Confessions*, cuando el autobiógrafo considera cómo lo percibían socialmente en los Lagos hacia 1812. Escribe allí: “... en la estima popular, soy X.Y.Z., esquire”, indicando con ese “esquire” que sus vecinos lo clasificaban en el “cuerpo indefinido llamado *gentlemen*”.⁴⁰⁹ De modo que, en esta primera aparición, estas letras reemplazaron a “Thomas De Quincey”, un nombre que el mercado desconocía, para introducir los signos de su identidad social.

¿Qué significaban estas letras, a qué remitían? En principio, x, y, z son símbolos empleados por Descartes en *La géométrie* (1637) para designar cantidades desconocidas en oposición a las conocidas, que se nombraban con las primeras letras del alfabeto, a, b, c.

⁴⁰⁶ “Many a man is read by the light of his previous reputation.” De Quincey, “Life of Richard Bentley, D. D. by J. H. Monk” (Wk: 7, 92)

⁴⁰⁷ “... in what way any man could have extricated himself from tha labyrinth which invested his path *but* by casuistry?” (Wk: 11, 381).

⁴⁰⁸ “yes, in popular estimation, I am X.Y.Z., esquire” (Wk: 2, 53).

⁴⁰⁹ “indefinity body calle gentlemen” (Wk: 2, 53).

Si bien la crítica no ha dilucidado con claridad la procedencia de esta firma y consta que otros autores la utilizaron en la época, es evidente que, en uno de sus posibles sentidos, vale como tematización de las propias condiciones de producción anónima en el medio periodístico. La cantidad desconocida y la identidad desconocida, en este contexto, vienen a ser lo mismo.

Las letras pasaron de sustituto del nombre a firma de autor en una carta publicada el 27 noviembre de 1821 en respuesta a los comentarios que ponían en duda la veracidad de *Confessions* y que, incluso, arrojaban la sospecha de que fuera una ficción.⁴¹⁰ De allí en más, De Quincey utilizó la firma en numerosas ocasiones, muy frecuentemente en conexión con “English Opium-Eater”. Las “Letters to a Young Man Whose Education has Been Neglected”, que comenzaron a aparecer en enero de 1823 en la misma *London Magazine*, trenzaron nuevamente el sobrenombre y la firma. Llevaban en el título la indicación de que habían sido escritas por “El autor de *Confessions of An English Opium-Eater*”⁴¹¹ y venían firmadas por X.Y.Z. Tanto el uso del sobrenombre como el de la firma se integraron a su dinámica de escritura durante los años posteriores, bastante más allá de la *London*.

R. Morrison (1999) ha hecho un inventario de imitaciones, apropiaciones, caricaturas y demás prolongaciones fabulosas que generó la figura del “English Opium-Eater” en distintos medios tras la primera publicación de *Confessions*, y concluyó que “más que ningún otro romántico, De Quincey experimentó cómo la identidad pública es generada por las complejas fuerzas de la producción y el consumo literarios...” (Morrison 1999, 101). De Quincey negaría haberse aplicado a sí mismo el sobrenombre “Opium-Eater”, pero no hay dudas de que su uso fue parte de una estrategia editorial consentida con el objetivo de aumentar el impacto de sus textos y a sabiendas de que podían producirse efectos como los que refiere Morrison. Esta “identidad literaria” era resultado del modo autoconsciente en que De Quincey había explorado las posibilidades creativas de los magazines de 1820, los cuales funcionaban, según estudió M. Schoenfield, como complejos laboratorios de primeras personas y estilos en el medio público.⁴¹²

Confessions hilvanó una serie de tópicos de persona para crear un “scholar” que también era –había sido o podía volver a ser– un “opium-eater”. No obstante eso, conviene pensar al constructo “English Opium-Eater” y su firma X. Y. Z. menos como un personaje que como una lógica discursiva fundada en un principio identitario dinámico. El sustrato anónimo sobre el que se construyó el “English Opium-Eater” no fue un mero accidente sino una condición esencial del establecimiento de esa lógica. De ahí que la utilización de letras que indicaban cantidades desconocidas fueran totalmente adecuadas para nombrarse a sí mismo anónimamente. La ignorancia del nombre por parte del público se coordinaba con

⁴¹⁰ “Letter from the English Opium-Eater” (Wk: 2, 77-79).

⁴¹¹ “The Author of The Confessions of An English Opium-Eater” (Wk: 3, 39).

⁴¹² M. Schoenfield escribió en *British Periodicals and Romantic Identity* que “... la representación periodística exacerbó un escepticismo filosófico respecto de la identidad que provenía del empirismo siglo dieciocho. [...] Los escritores [...] experimentaron con varios procesos identificatorios. Escritura anónima o seudónima, plagio, piratería, impostaciones y falsas atribuciones, y el arco de supercherías que Margaret Russett y Peter Murphy han analizado apuntan a la fluidez del yo como ser textual. [...] la presentación y la experiencia de la identidad estaban entrelazadas con las estructuras institucionales de su representación” (Schoenfield 2009, 3). Sobre este punto, véase también M. Russett (1997), en especial el capítulo “Impersonations: the magazinist as minor author”, donde analiza la dinámica de producción en la *London Magazine* hacia 1820, donde “la condición objetiva de la falta de rostro [facelessness] se reescribe como un juego literario autorreflexivo” (Russett 1997, 101).

la afirmación del autobiógrafo de que él era quien decía ser y que los textos sobre su vida eran verídicos, aunque no fueran completos, sin que esto pudiera probarse. *Confessions* tematizó este problema epistemológico, surgido de la circunstancia común a otros escritores de revistas, al menos en dos escenas fundamentales: en la escena en que se retrata en la cabaña de los Lagos y acaba sustrayendo el cuerpo del “héroe” para que el lector lo pinte “de acuerdo con su fantasía”⁴¹³ y en la escena con el prestamista judío, cuando necesitaba demostrar que él era el hijo de su padre, sin que tal cosa fuera realmente posible, a pesar de estar en persona, *materialiter*, con la evidencia de su propio cuerpo, frente al prestamista.

Esta segunda escena puede ser leída como una reflexión didáctica sobre qué es “yo” en una autobiografía y cuál es la lógica de su circulación social. El joven vagabundo recurre a los prestamistas de la ciudad, invocando, como garantía de sus palabras, el testamento de su padre. El prestamista hace examinar la documentación y concluye que lo que está escrito es correcto, que “la persona mencionada allí como el segundo hijo de —”⁴¹⁴ tenía los derechos que se declaraban, pero “quedaba pendiente una cuestión, que las caras de los judíos sugerían bastante significativamente: ¿era yo esa persona?”.⁴¹⁵ El autobiógrafo expresa el dilema, que se proyecta sobre la condición de todo texto autobiográfico, en términos lógicos: “Me resultaba extraño que mi propio yo, considerado *materialiter* (así lo expresé, porque me fascinaba la precisión lógica de las distinciones), fuera acusado, o al menos sospechado, de falsificar mi propio yo, considerado *formaliter*”.⁴¹⁶

Una visión ingenua del yo, la visión del yo según la experiencia, la enunciación y la deixis pronominal, no dejaría aparecer esta duda. Lo que le da entrada es la reflexión sobre la escritura social, la consideración formal del yo, que es la persona con nombre propio, el legítimo hijo de su padre (el nombre del padre, sobre el cual descansa, en la escena con el prestamista, toda la posibilidad de obtener crédito, figura en *Confessions* escrito como un guión).⁴¹⁷ El yo pasado, que es capaz de hablar, de decir “yo”, es sospechado de no ser quien “yo” dice ser. Se enfrenta al escándalo de que su nombre pueda no corresponderle. El testamento puede referir a otro que diga “yo”, y él, aunque diga “yo”, o por decir “yo”, puede ser un criminal, un impostor, un falsificador de identidades. Esa sospecha, que se lee en la cara del prestamista, es decir, en la cara de aquel que sólo representa, en ese momento del relato, la posibilidad de crédito, es la misma duda irresoluble que impide asegurar, en el plano teórico de la lingüística, la correspondencia entre el pronombre “yo” y el “nombre propio” del autor.

El dilema general de *Confessions* no es idéntico al que plantea esta escena, pero sí comparable y afín. El personaje del presente de la escritura, llamado también “I” (“yo”), además de X. Y. Z., necesita conseguir crédito de sus lectores con la misma urgencia que el joven prófugo, pero, al revés de lo que ocurre con el prestamista, lo único que tiene para convencer a su público es el cuerpo de palabras sobre su vida, sin un nombre propio que

⁴¹³ “according to your own fancy” (Wk: 2, 61).

⁴¹⁴ “The person there mentioned as the second son of —” (Wk: 2, 28).

⁴¹⁵ “... but one question still remained, which the faces of the jews prettly significantly suggested, - was I that person?” (Wk: 2, 29).

⁴¹⁶ “It was strange to me to find my own self *materialiter* considered (so I expressed it, for I doated on logical accuracy of distinctions), accused, or at least suspect, of counterfeiting my own self, *formaliter* considered” (Wk: 2, 29).

⁴¹⁷ En la versión de 1856, cuando por regla general todas las identidades de los muertos son reveladas inscribiendo sus nombres, el nombre del padre sigue siendo sustituido por un guión o tachadura.

remita a un cuerpo jurídicamente reconocible. En relación con el texto autobiográfico anónimo, el problema de la identidad pasa a ser, en este punto, dos problemas: 1) cómo demostrar que el autor anónimo del texto es el sujeto de la experiencia que narra, es decir, que no ha robado la experiencia de otro, 2) cómo conseguir que se crea que esa experiencia narrada es una experiencia que ha tenido lugar verdaderamente, y no una ficción creada para vender ejemplares de la *London*. Por supuesto, estos dos problemas no se pueden resolver epistemológicamente, porque son la materialización del carácter aporético de la autobiografía. No debe creerse, desde luego, que surgen por la interdicción del anonimato y la necesaria sustracción de ciertas informaciones que podrían resultar hirientes u ofensivas para las personas implicadas en el relato. El anonimato es la circunstancia que permite que el problema epistemológico se manifieste en su irresolubilidad teórica, sin ofrecer las garantías extratextuales de lo que Lejeune llamó el "pacto autobiográfico".⁴¹⁸

Que el sobrenombre y la firma, desprendidos de ese singular texto autobiográfico, ocuparan el lugar del nombre del autor, posibilitaría dos comportamientos notables posteriores: por un lado, un juego de indentificación y apartamiento respecto del semioculto y semidesconocido "De Quincey"; por el otro, una explotación de la figura de "X. Y. Z." o el "English Opium-Eater" mediante la diversa acentuación estratégica de algunos de sus rasgos identitarios, según la ocasión. En este sentido, que el seudónimo no enmascarara a un personaje público tuvo como consecuencia que la aparición posterior del nombre "De Quincey" debiera ir ajustándose de diversas maneras a la reputación que lo precedía. La misma inestabilidad que implicaba el guión de "Opium-Eater", signo de la dependencia mutua y de la convivencia conflictiva entre sus partes (la pregunta de si se trata de un "comedor" de opio o de un "opio que come", no puede responderse de ninguna manera unívoca), le cabe también a la relación entre De Quincey y su sustituto X. Y. Z.. Muchos de los críticos ya citados en estas páginas han razonado esta inestabilidad, los modos de construcción de la figura, su articulación con distintos contextos posibilitadores. Quizás A. Clej (1995) es quien más intensamente haya intentado comprender la lógica del constructo, con sus conceptos posmodernistas de "economía pródiga", "régimen de simulacros" y "autopublicación". Y, sin embargo, creemos que todavía es necesario seguir investigando este tema complejo.

Aún no se indagó suficientemente, por ejemplo, el papel de la lógica "casuística" en la consolidación del "English Opium-Eater". Es más, en rigor, esta lógica no ha sido investigada en ningún aspecto de la obra de De Quincey. Sólo se encuentra mencionada ocasionalmente, como una rareza del autor. Y sin embargo, es difícil pensar en otro paradigma discursivo más activo en la producción de quinceana. Su utilización fue uno de los recursos básicos que le permitió a De Quincey asumir un discurso identitario productivamente inestable, y generar un caso de transgresión legítima con su persona en el campo de lo público.

El artículo "Casuistry", en el que De Quincey retomó ese saber de la teología moral para postular su necesidad conceptual en el mundo civilizado, es de 1840, es decir, de un momento de madurez. Pero lo que allí llama De Quincey la "cosa" designada con ese nombre, se reconoce en su discurso, como una fuerza configuradora, ya desde el "Poscript" de 1809 al panfleto sobre el "Pacto de Sintra" de Wordsworth. No es este lugar para

⁴¹⁸ Lejeune distingue con este concepto entre la "autobiografía" y la "novela autobiografía", partiendo del hecho de que existe un nombre propio de autor y una firma con la que ligar el texto. "El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esa identidad, y nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada" (Lejeune 1991, 52-53). Sobre una lectura crítica de la noción de pacto autobiográfico, véase de Man (1991).

desarrollar el asunto *in extenso*, lo cual requiere difíciles maniobras, pero su importancia no puede ser subestimada. Si De Quincey pudo construir su “excentricidad” en diálogo con los medios masivos, fue porque se pensó a sí mismo a partir de la lógica del caso, que es una lógica de la determinación de la identidad histórica de las acciones, los acontecimientos y los individuos en función de la noción de ley y sus posibles trasgresiones y excepciones.

Con alguna frecuencia, De Quincey concibió la idea de progreso como una complejización de las formas sociales. Es habitual encontrar en sus artículos la idea de que a medida que las civilizaciones crecen, estas se vuelven más “complejas”. Esto significa que se multiplican los motivos de acción y las circunstancias que interactúan con ellos, volviendo más dificultosa la intelección del conjunto social. Sobre este principio, De Quincey sostuvo que la casuística, en tanto “rama formal de la investigación”,⁴¹⁹ es “absolutamente indispensable para el tratamiento práctico de la moral”,⁴²⁰ puesto que, “a medida que la sociedad se complejiza, los usos de la casuística se vuelven más urgentes”.⁴²¹ Si bien “Casuistry” se concentra en una serie de casos públicos y privados vinculados con las perplejidades morales y su evaluación desde el punto de vista de la razón práctica,⁴²² lo cierto es que De Quincey emancipó el concepto de su aplicación técnica en la teología moral, bajo la premisa de que “toda ley, tal como existe en cualquier tierra civilizada, no es otra cosa que casuística”.⁴²³ La razón de esta afirmación categórica la encuentra en el hecho de que es la casuística lo que permite mantener el enlace entre las acciones individuales y las normas que organizan lo social, en tanto y en cuanto “... nuevos casos están siempre surgiendo que hacen surgir nuevas dudas respecto de si quedan comprendidos bajo la regla de la ley, y por eso es que la ley es tan inagotable”.⁴²⁴ Es decir, para De Quincey, no hay ley humana inmutable, porque su existencia como ley, su vida como dispositivo regulador de las acciones, depende de su capacidad de interpretar y reglar adecuadamente todos los casos humanos. Y el movimiento de las sociedades en el sentido de su complejización, exige la revisión constante de la ley y las normas, así como la creación de normas nuevas.⁴²⁵

⁴¹⁹ “formal branch of research” (W: 8, 312).

⁴²⁰ “absolutely indispensable to the practical treatment of morals” (W: 8, 312).

⁴²¹ “as society grows more complex, the uses of Casuistry become more urgent” (W: 8, 312).

⁴²² En la primera entrega del ensayo, De Quincey considera un caso puntual, la “masacre de Jaffa”, perpetrada por Napoleón sobre 420 prisioneros de guerra, y luego una serie de casos generales, temáticos, que permiten mostrar la cambiante perspectiva sobre ellos en la historia. Estos son la “piratería” y la “usura”, “dos prácticas que han cambiado su reputación pública según fue avanzando la civilización, pero en términos inversos” (W: 8, 330), los compromisos de pago de deudas, y dos temas que involucran la muerte, “el suicidio” y el “duelo”. En todos estos casos, está de fondo la oposición entre paganos y cristianos, de modo que, si bien De Quincey admite la relatividad cultural de los motivos de acción, también piensa en códigos que superan a otros códigos, y no se entrega a una posición relativista. La segunda entrega del ensayo trabaja con casos de la vida común, en sus aspectos más domésticos. Son cuestiones de “salud”, las leyes de la hospitalidad en conflicto con las obligaciones civiles, la reprimenda de los criados, el castigo de los criados fraudulentos, el problema de la veracidad y la delación, el caso de Carlos I.

⁴²³ “all law, as it exists, in every civilized land, is nothing but casuistry” (W: 8, 313).

⁴²⁴ “new cases are for ever arising to raise new doubts whether they fall or do not fall under de rule of law, therefore it is that law is so inexhaustible” (W: 8, 313)

⁴²⁵ Hay una bibliografía considerable sobre la relación entre casuística y literatura moderna, que se focaliza en distintos momentos históricos, pero no constituye un cuerpo homogéneo ni considera el lugar de De Quincey en el cuadro. Los trabajos de L. Gallagher (1991) y el de C. Wells Slight (1981), que trabajan el Renacimiento y el Barroco respectivamente, se abocan a un período en el que la casuística era un paradigma discursivo de peso, que se podía reconocer referido o activo en campos que no eran la teología moral. El estudio de G. A. Starr (1971) sobre la casuística y la novela de Defoe es importante, en tanto muestra la pregnancia que tuvo este paradigma en el contexto de la

Para volver al “English Opium-Eater”, la firma “X. Y. Z.” y su rica inestabilidad, vamos a permitirnos una cita larga de “Casuistry” en que De Quincey define la lógica casuística a partir de la noción de desvío legítimo respecto de la ley. Parecerá evidente, luego de la cita, que el “English Opium-Eater”, en su singularidad colectiva, en su entramado de circunstancias atenuantes, multiplicadas y contradictorias, fue concebido por De Quincey como un “nuevo caso” requerido de una nueva ley en el marco de cierta percepción de la compleja y cambiante Inglaterra de 1820:

La necesidad de la casuística puede, de hecho, ser deducida a partir del origen y la génesis de la palabra. Primero venía la ley o regla general de acción. Esta era como la proposición mayor de un silogismo. Pero luego venía una instancia o caso especial, para indicar si quedaba comprendido o no por la regla general. Esto, nuevamente, era exactamente la proposición menor de un silogismo. Por ejemplo, en lógica decimos “El hombre es mortal”. Esta es la regla. Y luego “subsumiendo” (tal es la expresión técnica, subsumiendo) a Sócrates a la regla mediante una proposición menor – esto es, Sócrates es un hombre –, podemos, por mediación, conectarlo con el predicado de esa regla, es decir: “ergo, Sócrates es mortal”. Sobre este modelo, precisamente, surgió la casuística. Una regla general o proposición mayor se formulaba, supongamos “el que mata a un ser humano, salvo bajo las circunstancias paliativas X, Y, Z, es un asesino”. Luego, en una proposición menor, se consideraba el caso especial del suicidio. Se afirmaba o se negaba que este caso quedara comprendido por alguna de las circunstancias paliativas consignadas. Y luego, finalmente, de acuerdo con la forma negativa o afirmativa de esta proposición menor, se argumentaba en la conclusión, que el suicida era o no un asesino. De estos casos, a saber, oblicuas declinaciones de la regla universal (que también es el significado de la palabra “caso” para el gramático) surgió la casuística.⁴²⁶

No podemos saber si en este texto De Quincey utilizó las letras X, Y, Z en alusión a la firma que había circulado para entonces tantos años en la prensa, o como mera convención incorporada al patrimonio lingüístico común. Pero como sea ese punto, no cabe duda de que esta lógica, que también es un paradigma morfo-lógico (es, de hecho, un paradigma de paradigmas, como en el caso del sistema o lógica de declinaciones de la gramática), no

secularización y cómo ciertas formas culturales, como los periódicos de opinión y la novela, asimilaron y adaptaron técnicas casuísticas. La idea predominante de que la casuística desapareció del mapa cultural en el siglo dieciocho ha sido desmentida por el monumental libro de J. Chandler (1998), *England in 1819: the politics of literary culture and the case of romantic historicism*, que pone la casuística en el centro de una autocomprensión historizadora de los propios sujetos del período romántico. Curiosamente, Chandler toma a De Quincey como teórico de la casuística, pero sin historizar su acto teórico. Chandler rescata, para su conceptualización de la casuística, libro de Jolles (2010), *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*.

⁴²⁶ “The necessity of casuistry might, in fact, be deduced from the very origin and genesis of the word. First came the general law or rule of action. This was like the major proposition of a syllogism. But next came a special instance or case, so stated as to indicate whether it did or did not fall under the general rule. This, again, was exactly the minor proposition in a syllogism. For example, in logic we say, as the major proposition in a syllogism, Man is mortal. This is the rule. And then 'subsuming' (such is the technical phrase - subsuming) Socrates under the rule by a minor proposition - viz. Socrates is a man - we are able mediately to connect him with the predicate of that rule, viz. ergo, Socrates is mortal.1 Precisely upon this model arose casuistry. A general rule, or major proposition, was laid down -suppose that he who killed any human being, except under the palliations X, Y, Z, was a murderer. Then in a minor proposition, the special case of the suicide was considered. It was affirmed, or it was denied, that his case fell under some one of the palliations assigned. And then, finally, accordingly to the negative or affirmative shape of this minor proposition, it was argued, in the conclusion, that the suicide was or was not, a murderer. Out of these cases, i. e. oblique deflexions from the universal rule (which is also the grammarian's sense of the word case) arose casuistry” (W: 8, 312).

aparece en 1840 en el discurso de quinceano. Por el contrario, está plenamente exhibida en el texto de *Confessions* de 1821, que inicia su presentación ante el público considerando “dudas de casuística”⁴²⁷ respecto de si es lícito o no publicar confesiones, en tanto es una acción que supone transgredir la norma general del decoro,⁴²⁸ y si hay culpa o no en el sujeto confesional, tanto respecto de la publicación como de su condición de “opium-eater”. Las maniobras por las cuales el sujeto se construye a sí mismo en esa nota y también en el resto del escrito como aquel que transgrede las normas de forma legítima, porque queda comprendido bajo las circunstancias de excepción x, y, z, es casuística aplicada a la escena de la confesión. Como efecto, el discurso, y con él los lectores imaginados, quedan puestos en una suerte de suspensión del juicio, en el espacio de una ilegalidad legítima, por así decir, que postula una nueva ley sin enunciarla.

El paradigma de la casuística exige la “construcción del caso” –una frase recurrente en De Quincey–, lo cual supone tanto situar la proposición menor respecto de la regla general como dar cuenta de las circunstancias paliativas o históricas x, y, z que pueden incidir en la interpretación. Es decir desde el punto de vista de la retórica, la casuística orienta el discurso reflexivamente sobre su propia organización, a los efectos de cumplir con el propósito evaluativo de la lógica implicada en su práctica. En *Confessions*, si recordamos lo expuesto en el apartado sobre su relación con los “Lake Poets”, se advierte que la lógica del caso permite configurar este sujeto por lo menos doble, que entra y sale del campo de las instituciones, la culpa y la intoxicación, y que habita, alternativamente, el mundo ilustrado de los “scholars” y el mundo romántico de los “Lake Poets”. Se puede creer que las bromas con la Iglesia del opio en la discusión de la “doctrina” sobre sus efectos y poderes, apunta a subrayar el estatuto de institución de sí que asume, como lógica de la excepción, el “English Opium-Eater”.⁴²⁹

Lo que en la lógica del caso es el estatuto de la excepción, una serie de circunstancias que pueden determinar que la ley no comprende el acontecimiento particular analizado, se vincula con las nuevas circunstancias generadas por el abuso del opio, y con la nueva legislación que este simboliza oscuramente. El abuso del opio también está justificado, como la misma publicación de confesiones, por maniobras casuísticas, en virtud de las circunstancias de dolor físico y espiritual que conocemos. Pero lo más importante es que produce una segunda situación, un nuevo conjunto de coordenadas, de donde emerge un nuevo caso y otro tipo de discurso, uno que podía ser visto, como postularía De Quincey en el “Prefacio” a SGG, como carente de “precedentes” (“unprecedented”), esto es, sin una norma o proposición general que lo subsuma, sin tradición ni jurisdicción que lo comprenda. En cierto sentido, el texto de *Confessions*, por esta vía, adelanta las preguntas,

⁴²⁷ “doubts of casuistry” (Wk: 2, 10).

⁴²⁸ El texto considera la repugnancia a publicar textos que exponen “guilt and misery” como una “regla general” o “general rule” (Wk: 2, 10), y la nota explica en qué sentido es justificable “quebrar” (“breach”) la regla general.

⁴²⁹ Nos referimos a los pasajes en “The Pleasures of Opium” que, luego de la primera ingesta de la droga, discuten sus efectos, polemizando con todo lo que se ha escrito al respecto. Luego de plantear su posición, el autobiógrafo escribe: “Esta es la doctrina de la verdadera iglesia en la cuestión del opio: de cuya iglesia reconozco que soy el único miembro – el alfa y el omega” (“This is the doctrine of the true church on the subject of opium: of which church I acknowledge myself to be the only member – the alpha and the omega” [Wk: 2, 47]). La ironía de esta figura eclesiástica no impide notar que se pone en escena el tema de la autoridad respecto de este saber y el estatuto que este saber puede asumir. Efectivamente, luego de esta afirmación el texto pone en valor su “experiencia”, y se diferencia de aquellos que escribieron sobre opio sin conocer sus poderes.

que no tienen otra respuesta que el texto mismo, sobre qué ley comprende a la subjetividad “English Opium-Eater” y si su texto es un experimento legítimo o un acto de transgresión pecaminosa, transgresiva, que merece la condena pública.

Un resultado inmediato de *Confessions* fue que el recurso casuístico confesional creó una celebridad que no dependía, paradójicamente, de la realidad privada, porque había exhibido una forma ficta de esa realidad, una lógica discursiva fundada en un principio identitario, y que, en sentido inverso, de hecho, podía patrocinar nuevos escritos del “autor de *Confessions of an English-Opium Eater*”, aunque no trataran de la experiencia específica del opio. El resultado a mediano y largo plazo fue que esta “celebridad”, trabajada por nuevas interpretaciones y escenas de recepción, incluyendo las del propio De Quincey en sus prácticas de autoreferenciación, tendió a cumplir el papel de una “función-autor”, un nombre propio que clasificaba un sector de la producción de De Quincey o autorizaba a leer otros sectores bajo la clave impresa por esta peculiar figura y su lógica.

En torno al “English Opium-Eater” así concebido, fueron agrupándose obras que hoy constituyen el canon de su producción, y ese mismo corpus canónico reforzó rasgos del autor, o le aportó nuevos. Integran este corpus, por supuesto, los otros textos de la década de 1840 que forman, con *Confessions*, el corpus del opio: “Suspiria de Profundis” (1845) y “The English Mail-Coach” (1849); luego, la serie de tres ensayos de “On murder considered as one of the fine arts” (1827, 1832, 1854) y su precuela “On the Knocking at the Gate in Macbeth” (1823); el *rifacimento* “The Last Days of Kant” (1827) y las vidas de los Lagos, que se integraron a su “Autobiography”. Estos textos canónicos reenvían a este sujeto supuesto que transita en una zona del discurso equívoca e inestable.

Para concluir este apartado, haremos referencia a dos textos del “corpus” canónico del “English Opium-Eater” que fueron publicados llamativamente en el mismo número de febrero de 1827 de la *Blackwood’s*, “The Last Days of Kant. From the German of Wasianski, Jachman, Borowski, and Others” y “On Murder Considered as One of the Fine Arts”. El propósito de esta lectura es mostrar de qué modo convergen en estos dos textos distintos temas que hemos venido trabajando en relación con las condiciones de la prensa y el tipo de discurso que fue construyendo De Quincey en diálogo con sus condicionamientos históricos. En particular, los leeremos como nuevos episodios en la lógica que supuso la introducción de “X. Y. Z.” o el “English Opium-Eater” a la literatura inglesa en 1821, a pesar de que ninguno de estos textos pertenecen al corpus del opio.

Comencemos por el texto sobre Kant, al que abreviaremos aquí como “Last Days”.⁴³⁰ De todos los textos que De Quincey dedicó al filósofo de Königsberg, este es el único que ha pasado al canon del “English Opium-Eater”. Llamativamente, no es un comentario filosófico de los que indignaron a René Wellek sino un ensayo biográfico que se publicó como tercera entrega del proyecto de antología “Gallery of the German Prose Classics”. El texto, en realidad, como toda la serie de la “galería”, venía efectivamente anunciado como “by the English Opium-Eater”.

Uno de los problemas que este texto le ha planteado a la crítica es su relación con las fuentes, que pone en entredicho su condición de “original”. El mismo De Quincey, al editar el texto para sus *Selections Grave and Gay*, declaró que “la mayor parte del tiempo es

⁴³⁰ “Gallery of the German Prose Classics. No. III – Kant”. En *Blackwood’s* 20 (2/1827): 133-158 (Wk: 6, 73-109). En *Writings*, “The Last Days of Immanuel Kant” (W: 4, 323-379).

Wasiński el que habla”.⁴³¹ En su estudio sobre el uso de fuentes, Goldman, interesado en demostrar el carácter derivado de toda la obra de De Quincey, planteó este caso de forma punzante:

... debemos enfatizar que este espléndido texto, que se encuentra en todas las antologías populares de los escritos de De Quincey y que ha sido considerado por los mejores críticos de De Quincey como un producto altamente característico de su arte, es esencialmente la traducción de un libro alemán de memorias (Goldman 1965, 73).

A este respecto se ha registrado una polémica entre dos de quinceanos fervorosos durante la década de 1990, que sintetiza el problema epistemológico de considerar “Last Days” como un texto de De Quincey. P. Youngquist (1999) escribió un artículo provocativo,⁴³² cuyo eje estaba dado por “Last Days”, en que postulaba que De Quincey materializaba al filósofo alemán y su filosofía poniendo en primer plano la decadencia de su cuerpo. Una perspectiva que, como se verá enseguida, compartimos. El de quinceanista Ch. Rzepka cuestionó las hipótesis de Youngquist, alegando que se basaban en un texto que no era de De Quincey y que debían aplicársele a Wasiński.⁴³³ Pero Rzepka pierde de vista la función del texto traducido y, como decía Masson, “de quinceyficado”, en el contexto inglés, que es lo fundamental, según entendemos, de esta nueva actuación del “English Opium-Eater”, en 1827. Más importante que el grado de originalidad del texto sobre Kant es la lógica con la que está construido y el papel que es llamado a cumplir en *Blackwood's*. Incluso Goldman, que no hizo más que un análisis superficial del texto, cotejando De Quincey con Wasiński, admitió algo de esto al concluir que “De Quincey se concentró en los elementos humorísticos de su original y los convirtió en el rasgo principal de su obra” (Goldman 1965, 74).

Este artículo sobre Kant es, como dijimos, el tercero en una serie titulada “Gallery of the German Prose Classics”. Es posible que este proyecto, en el marco general del germanismo inglés, se propusiera seleccionar los principales ejemplos de prosa alemana, con introducciones y notas propias, para el público de *Blackwood's*. Las dos entregas anteriores habían presentado una traducción parcial, comentada y anotada, de *Laocoon: oder über die grenzen der malerei und Poesie*, de G. E. Lessing, la primera al inglés.⁴³⁴ Pero la tercera entrega, a pesar de tomar a Kant como clásico, ya no presentaba una muestra de su “prosa”, como sí había ocurrido antes en *London Magazine*⁴³⁵ y como ocurriría luego en un número posterior de *Blackwood's*.⁴³⁶ En lugar de la escritura de Kant, el “English Opium-Eater” presentó la reelaboración de un oscuro testimonio sobre sus días finales y su muerte.

⁴³¹ “for the most part it is Wasiński who speaks” (W: 4, 329).

⁴³² Youngquist, Paul. “De Quincey’s Crazy Body.” *PMLA* 114, no. 3 (1999): 346–58.

⁴³³ “Este hecho invalida el argumento en gran medida el argumento de Youngquist, puesto que casi todas las características de ‘The last Days of Immanuel Kant’ que Youngquist refiere como evidencia de la actitud de De Quincey hacia Kant es tomadas directamente y sin alteraciones sustantivas de la memoria escrita por el que fuera estudiante de Kant” (C. J. Rzepka y Youngquist 2000, 93).

⁴³⁴ “Laocoon. An essay on the Fine Arts, and their Limits. From the German of Lessing. With Notes by the Translator” (Wk: 6, 32-72).

⁴³⁵ En *London Magazine* publicó durante 1824 las siguientes traducciones: “Kant on National Character, in Relation to the Sense of the Sublime and the Beautiful” (Wk: 4, 148-159), “Abstract of Swedenborgianism: by Immanuel Kant” (Wk: 4, 160-166) e “Idea of a Universal History on Cosmopolitical Plan, by Immanuel Kant” (Wk: 4, 204-216).

⁴³⁶ En agosto de 1830 publicó en *Blackwood's*, con la firma “X. Y. Z.”, el ensayo “Kant in his Miscellaneous Essays” (Wk: 7, 45-78), que incluía la traducción “Essay Towards Realizing the Idea of a perpetual Peace” (Wk: 7, 72-78).

Reelaborando la desconocida prosa de Wasianski, y reduciéndola a un tercio de su extensión, “Last days” no sólo narró la muerte de Kant sino que, en cierto modo, la consumó, en aras de los rasgos que reconocía como característicos del público inglés.

La incursión en este campo problemático está justificada en la nota de presentación por medio de una maniobra casuística, ajustada a la retórica sensacionalista de la prensa. La pregunta no enunciada a la que responde la presentación es la siguiente: si es lícito publicar un texto con datos íntimos de la vida de Kant y, en caso de que no lo sea, cuáles son las circunstancias que lo autorizan por excepción. La respuesta está dada por la construcción del caso a partir del tipo de nación en que se publica el texto. Es una operación exactamente contraria a la empleada en *Confessions*, donde la transgresión a la norma del decoro inglés se justifica invocando la utilidad que tiene transgredirla para la clase de los “opium-eaters”, moralmente concebidos. En “Last Days”, el “English Opium-Eater” parte del interés que despierta la figura de Kant en el público inglés, pero sostiene que el conocimiento del nombre no se corresponde con el de sus obras. Es una fama no respaldada por la lectura de sus textos. Las causas que atribuye a esta disparidad entre nombre y obra son: la lengua en que esta está escrita, conocida por muy pocos, la oscuridad presunta de la filosofía que imparte y el hecho de que la nación inglesa manifieste una tendencia eminentemente práctica y, por eso mismo, contraria a toda “filosofía especulativa”.⁴³⁷ Notablemente, ante este triple fenómeno de resistencia a la importación de la filosofía de Kant, De Quincey no decide, como en los otros casos mencionados, combatir la resistencia. Por el contrario, se aboca a satisfacerla plenamente, presentando al público un relato biográfico del genio famoso e inalcanzable en el momento más dramático de su existencia.

De este modo, como señaló Yonquist, De Quincey personificó y materializó el trascendentalismo, de manera similar a lo que hizo en el mismo número el ensayo “On murder”, considerando a los filósofos –Kant incluido– no sólo desde la perspectiva de los cuerpos, sino a partir del rasgo cómico de su asesinabilidad. Fue una acción similar, también, a lo que había hecho antes con Coleridge, en *Confessions*, al poner al frente aquello –el consumo de opio y sus consecuencias psicofísicas– que Coleridge había preferido silenciar. Y en tanto Coleridge era uno de los germanistas con quienes De Quincey disputaba la importación de Kant a Inglaterra, el traslado del cadáver del “autor de la Filosofía Trascendental”⁴³⁸ a *Blackwood’s* también podría leerse como una disputa sobre el sentido del trascendentalismo en tierra inglesa.⁴³⁹

⁴³⁷ Tres años después, en “Kant in his Miscellaneous Essays” (*Blackwood’s*, 8/1830), De Quincey retoma esta idea: “En una época que idolatra, si alguna vez alguna lo hizo, lo tangible y lo material, la textura espectral (pero no por eso irreal o sin fundamento) de la metafísica queda ciertamente sometida a una comparación desventajosa. Sus objetos no corresponden a esas partes del saber a los que se dirige la curiosidad moderna...” (“In an age which, if ever any *did*, idolatrizes the tangible and the material – the shadowy (but not therefore a real or baseless) texture of metaphysics is certainly called into a very disadvantageous comparison. Its objects are not those of any parts of knowledge to which modern curiosity is directed” [Wk: 7, 47]).

⁴³⁸ “The Author of Transcendental Philosophy” (Wk: 6, 78).

⁴³⁹ “El ensayo antepone el cuerpo del filósofo a su mente, poniendo a prueba la vida de la mente contra la salud del cuerpo. Con este giro, De Quincey ataca al más importante intérprete inglés de Kant, Samuel Taylor Coleridge, cuya *Biographia Literaria* (1817) empujó la filosofía trascendental a alturas piadosas [...]. Coleridge elimina la materialidad, incluyendo la materialidad del cuerpo, de la perspectiva del filósofo, en un momento de su vida en el que está librando una guerra privada con la dependencia del opio. En respuesta, De Quincey corporiza los postulados de la filosofía trascendental de haber determinado las condiciones formales de la cognición y, por lo tanto, de haber encontrado

El trabajo de “rifacimento” que De Quincey realizó sobre el testimonio de Wasianski acentuó el drama que supone la condición corporal del filósofo, un drama ya presente, para quien lo supiera leer, en la crónica alemana. “Last Days” representa el paso de un estado de salud, impuesto por la voluntad y la razón, a un estado de enfermedad, el cual se traduce, como en el propio relato de *Confessions*, en la alteración de la “economía física” del sujeto de conocimiento. Así, uno de los primeros signos de deterioro fue perder “toda medida precisa del tiempo”, por lo cual “un minuto, no, sin exagerar, incluso un fragmento menor de tiempo, se extendía en su percepción de las cosas hasta alcanzar una duración abrumadora”.⁴⁴⁰ En *Confessions*, “X. Y. Z.” había consignado, como tercera modificación de su mente por efecto del abuso de la droga, la expansión de la “percepción del espacio” y de la “percepción del tiempo”. Y de estas dos modificaciones, la que más lo perturbaba era la “vasta expansión del tiempo”:⁴⁴¹ “a veces tenía la sensación de haber vivido 70 o 100 años en una noche; es más, a veces tenía sentimientos que representaban un milenio transcurrido en ese tiempo, o, en cualquier caso, una duración más allá de los límites de toda experiencia humana”.⁴⁴² En este sentido, la transformación que experimentó el “English Opium-Eater” en el período de los “pains of opium” se corresponde con la transformación de la mente de Kant en sus últimos días.

Pero, a diferencia de *Confessions*, “Last Days” narra la biografía de un filósofo muerto, que no sobrevivió a la crisis y no puede contar su propia historia. Esta diferencia pone a De Quincey en las antípodas de Kant, quien se alteraba con la enfermedad de sus amigos pero se volvía indiferente una vez que estos fallecían, bajo la premisa de que la muerte no debía asociarse a ningún estado de ánimo particular, porque era “un estado permanente que no admitía ni un más ni un menos, que terminaba con todas las angustias y que extinguía para siempre la agitación del suspenso”.⁴⁴³ Justificado por el interés del público en la figura de Kant, De Quincey se ubica en el tiempo de la sobrevida de Kant, después del acontecimiento irrevocable, pero para restituir el movimiento de suspenso y agitación que lleva, paso a paso, hacia él. La historia de la disolución de la voluntad ilustrada y su aparato de categorías trascendentales, el sustrato de la mercancía romántica que De Quincey había ofrecido a sus lectores/consumidores en 1821, tiene lugar ahora en el organismo del más renombrado filósofo de la época. Si en *Confessions* el filósofo era un niño precoz que, siguiendo el mandato ilustrado, se había atrevido a saber, en “Last Days” el filósofo es la encarnación misma de toda la filosofía, y literalmente el que había definido la Ilustración como la adquisición de la mayoría de edad.

El relato se construye a partir de la oposición entre un día en la vida sana de Kant y el imparable desarrollo de su enfermedad como destrucción del cuerpo. La descripción del día sano ocupa numerosas páginas iniciales en las que se detallan los hábitos repetidos, que se superponen a la idea de estabilidad del sistema filosófico racional. El orden cotidiano, firmemente regido por el reloj e impuesto a fuerza de voluntad sobre la persona, es un

un valor ideal para la vida humana. Los últimos días de Kant materializan esos postulados en el drama banal de la muerte del filósofo” (Youngquist 1999, 347).

⁴⁴⁰ “all accurate measure of time”, “one minute, nay, without exaggeration, a much less space of time, stretched out in his apprehension of things to a wearisome duration” (Wk: 6, 86).

⁴⁴¹ “vast expansion of time” (Wk: 2, 67).

⁴⁴² “I sometimes seemed to have lived for 70 or 100 years in one night; nay, sometimes had feelings representative of a millenium passed in that time, or, however, of a duration beyond the limits of any human experience” (Wk: 2, 67).

⁴⁴³ “a permanent state that admitted of no more or less, that terminated all anxiety, and for ever extinguished the agitation of suspense” (Wk: 6, 79).

reflejo perfecto del orden filosófico. Este sector del relato –“un cuadro preciso del curso del día de Kant”– se organiza como una vuelta completa, un giro de 360 grados, de un almuerzo al otro. Sea Wasianski o De Quincey el que habla, la centralidad que el relato adjudica al momento de la ingesta, algo así como la clave de bóveda de este efímero simulacro de eternidad, da la razón a Youngquist sobre el papel que asume la dieta en la semblanza del filósofo. La primera descripción de la rutina del almuerzo puede leerse como una distintiva escena de comedia:

La invariable rutina era la siguiente: cuando la comida estaba lista, Lampe, el viejo criado del profesor, ingresaba en el estudio con un cierto aire medido, y hacía el anuncio. El llamado era obedecido a paso rápido, y Kant iba al comedor hablando sobre el estado del tiempo, un tema que usualmente trataba durante la primera parte del almuerzo. Temas más serios, como las noticias políticas del día, nunca se introducían antes de la comida, y nunca en su estudio. En el momento en que Kant había tomado asiento y desplegado su servilleta, iniciaba la tarea del almuerzo con una fórmula particular: ‘Ya es hora, caballeros’, y el tono y el aire con que emitía estas palabras, eran señal inconfundible del descanso de los esfuerzos de la mañana y de decidida entrega a los placeres sociales.”⁴⁴⁴

La repetición disciplinada de los mismos hábitos abstraía a Kant del transcurso del tiempo. Este bucle colocaba en lugar del *tempus fugit* la felicidad del retorno de los mismos acontecimientos: “era tal la pureza y el feliz transcurrir de su situación que no era afectado por ninguna pasión desagradable, ni por un temor hostil, ni por ningún dolor que pudiera despertarlo”.⁴⁴⁵ Lo central de este sistema residía, precisamente, en que se trataba de un sistema, y de uno basado en decisiones racionales, fundadas en conocimientos médicos aplicados a la propia persona, y en la disciplina férrea de la voluntad, que daba lugar a un placer derivado de su efectivo dominio. La figura que resume esta característica de la rutina kantiana, y que efectivamente está en Wasianski, es la del “equilibrista” o “gymnastische Künstler” (Hoffman et al. 1902, 309), que De Quincey traduce como “gymnastic artist” (Wk: 6, 83):

Había llegado a considerar su salud y su longevidad, en gran medida, como producto de sus propios esfuerzos. Hablaba de sí mismo con frecuencia como un equilibrista que había continuado por casi ochenta años manteniendo el equilibrio en la soga de la vida, sin desviarse ni a derecha ni a izquierda. A pesar de las enfermedades a que lo habían expuesto sus tendencias constitutivas, mantuvo sin embargo su posición en la vida triunfante”.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ “The invariable routine was this: The moment that dinner was ready, Lampe, the professor’s old footman, stepped into the study with a certain measured air, and announced it. This summons was obeyed at the pace of double quick time—Kant talking all the way to the eating-room about the state of the weather—a subject which he usually pursued during the earlier part of the dinner. Graver themes, such as the political events of the day, were never introduced before dinner, or at all in his study. The moment that Kant had taken his seat, and unfolded his napkin, he opened the business of dinner with a particular formula—‘Now, then, gentlemen!’ and the tone and air with which he uttered these words, proclaimed, in a way which nobody could mistake, relaxation from the toils of the morning, and determinate abandonment of himself to social enjoyment” (Wk: 6, 77).

⁴⁴⁵ “such was the innocence of his life, and such the happy condition of his situation, that no uneasy passion ever arose to excite him – nor care to harass – no pain to awake him (Wk: 6, 81).

⁴⁴⁶ “... he had come to regard his health and his old age as in a great measure the product of his own exertions. He spoke of himself often under the figure of a gymnastic artist, who had continued for nearly fourscore years to support his balance upon the slack-rope of life, without once swerving to

La enfermedad opera en el texto como una caída, en el sentido teológico clásico del término, el encuentro de la persona con su condición mortal. Se realiza paulatinamente como destrucción simultánea de las facultades intelectuales, la rutina impuesta por la voluntad y la misma voluntad. Es necesario enfatizar que no hay ninguna enfermedad concreta que ataque al organismo kantiano: es el movimiento decadente del propio organismo, el avance de los “achaques de la vejez”, en su despliegue, lo que destruye al filósofo. El relato registra, en este sentido, la transición desde un estado de salud al otro, que es la enfermedad como anticipo de la muerte, como decadencia o fin de la vida. El punto de engarce narrativo entre las dos partes está dado, irónicamente, por las ideas del propio Kant respecto de la salud, que no se presentan del todo distanciadas de las del mismo De Quincey, si consideramos algunos de sus referentes principales, como John Brown.⁴⁴⁷

En ese punto, De Quincey incluye en el texto una raya, que no estaba en Wasianski. Es la primera raya en una serie de rayas, que se van incrementando al ritmo del deterioro. Después de la primera raya, la frase que se lee es: “Los achaques de la edad ahora comenzaron a infiltrarse en Kant y se manifestaron en más de una forma”.⁴⁴⁸

El resto del texto, a partir de ese punto, es el relato efectivo de los “últimos días” de Kant, desde febrero de 1802 a febrero de 1804, en una agobiante acumulación de signos de deterioro. Por nombrar los más relevantes, en la secuencia en que van apareciendo: pérdida de la memoria a corto plazo,⁴⁴⁹ debilitamiento en la capacidad de teorizar,⁴⁵⁰ dificultades para caminar, comportamientos paranoicos,⁴⁵¹ pesadillas,⁴⁵² sentimiento de miedo, pérdida del apetito, deseo de escapar, fantasías con lugares remotos, enclaustramiento, inmovilidad, irritación, ceguera, angustia, imposibilidad de firmar su nombre, alienación en tareas repetitivas, desorientación. Los últimos doce días, desde el primer día de febrero de 1804, se narran como una muerte en cámara lenta, de manera similar al método que, años después, De Quincey utilizará para narrar el casi choque en coche-correo.⁴⁵³ Todo ese bloque último de agonía se presenta como un avance eslabonado hasta la muerte, como si Kant hubiera “estado muriendo desde el 1ro.” (Wk: 6, 104).

La muerte de Kant, paradójicamente, es la corporización del nombre para los ingleses, una suerte de sacrificio del filósofo idealista al espíritu práctico y la mentalidad

the right or to the left. In spite of every illness to which his constitutional tendencies had exposed him, he still kept his position in life triumphantly” (Wk: 6, 83).

⁴⁴⁷ Sobre John Brown y De Quincey véase Leask (1992): 175-179.

⁴⁴⁸ “The infirmities of age now began to steal upon Kant, and betrayed themselves in more shapes than one” (Wk: 6, 84). La frase es una traducción literal de Wasianski: “Allmählich schlichen sich nun bei ihm die Schwächen des Alters ein und die Spuren derselben waren auf mehr als eine Art bemerkbar” (Hoffman et al. 1902, 311).

⁴⁴⁹ Wk: 6, 84.

⁴⁵⁰ “Explicaba todo por la electricidad” (Wk: 6, 85).

⁴⁵¹ Véanse las “ideas fantásticas sobre la conducta de sus criados” (“fantastic notions upon the conduct of his servants” [Wk: 6, 88]).

⁴⁵² De Quincey separa la sección de los “sueños desagradables” (“unpleasant dreams” [Wk: 6, 95]) con una raya. Estos sueños lo despertaban en las noches. A veces eran melodías de su infancia que tomaban posesión de su cerebro. Cuando se agravaron las dolencias de su estómago, “sus terribles sueños se volvían continuamente más espantosos: escenas aisladas, o pasajes de estos sueños, bastaban para componer el desarrollo completo de imponentes tragedias, que lo impresionaban de tal forma que se extendían a las horas de la vigilia” (“His dreadful dreams became continually more appalling: single scenes, or passages in these dreams, were sufficient to compose the whole course of mighty tragedies, the impression from which was so profound as to stretch far into his waking hours” [Wk: 6, 95]).

⁴⁵³ Sobre este “efecto especial”, véase Ledesma (2012).

empirista, pero también, en tanto enfrenta al ilustrado a su finitud, es una lección cristiana y antimoderna respecto de los excesos de la voluntad, en cualquiera de sus variantes. La reactivación de la destrucción del “scholar” en la figura de Kant permite leer retrospectivamente el mismo relato en *Confessions*, tal como sugirió Yonquist. Pero, incluso, es posible una conjetura diferente, que no se ha propuesto hasta el momento, que sepamos: si la lectura de Wasianski fue anterior al texto de 1821, ya que fue publicado en 1804, en la época en que De Quincey comenzó sus estudios autodidactas de Kant, es posible que las memorias de Wasianski sean una de las fuentes de *Confessions* y que hayan gravitado en su composición. Si “Last Days” es, ante todo, una lectura del texto de Wasianski, es posible que esa lectura haya precedido a la escritura del texto y haya servido de modelo para narrar la invasión de una conciencia ilustrada por el desorden mental del sujeto romántico.

“Last Days”, por todo esto, debe ser incorporado a la serie de la iconoclastia, junto con “Goethe” y los textos sobre los “Lake Poets”. En los manuscritos que sobrevivieron de *Confessions*, hay un pasaje, finalmente no incorporado a la versión publicada, que se puede asociar a “Last Days”, a partir de la implicancia del asesinato simbólico. En él se narra un divertimento que De Quincey practicaba con su hijo. Consistía en armar una torre de libros de filosofía para derribarla con flechas de juguete. El pasaje describe cómo el “joven Sagitario” atacaba el edificio y cómo, cuando la última flecha se clavaba en la “grieta ontológica” de la estructura, ésta se tambaleaba y caía al suelo, provocando un estallido de alegría en el arquero:

Kant y Aristóteles, nominalistas y realistas, Doctores Seráficos o Irrefutables, ¿qué importa? Todos están a sus pies [los del niño]: refutados los Irrefutables, muertos los Seráficos; y la única diferencia entre un gran filósofo y uno menor está en el ruido que hayan hecho al caer” (Farsa: 155-6).

No hay imagen más pertinente que esta alegoría de la idoloclastia para leer “Last Days”. Indudablemente, el ataque al edificio de la filosofía occidental es un ataque contra su prestigio y el culto supersticioso de sus adoradores. El derrumbe de Kant en “Last Days”, que muestra la impotencia de los sistemas voluntarios ante la muerte, y esto a través de la voz amigable de un ex discípulo, funciona como un potente golpe de ironía contra las posiciones idolátricas.

En el mismo número de febrero de 1827, salió publicado, como dijimos, “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, pero en lugar de aparecer como del “English Opium-Eater”, venía firmado por “X. Y. Z.”, en una curiosa división de tareas entre estos dos nombres. Se suelen indicar como antecedentes de este texto, otros, de muy diversa índole, en los que De Quincey demostró estar interesado en asesinatos y crímenes.⁴⁵⁴ Entran en esa lista desde los reportes criminales en *Westmorland Gazette* hasta las traducciones y composición de relatos góticos publicados en años anteriores, pero, sin dudas, el antecedente más directamente conectado con el ensayo es “On the Knocking at the Gate in *Macbeth*”, donde se traza, por primera vez en la obra de De Quincey, la relación estética-asesinato ligando al personaje de Shakespeare con el asesino de la calle Ratcliffe, John Williams.

⁴⁵⁴ La introducción de R. Morrison a su antología *On Murder* repasa estos antecedentes y da un panorama ciertamente útil y breve sobre esta cuestión.

Ahora bien, los problemas que suscita ese breve texto crítico son muy diferentes de los que plantea “On Murder”, a pesar de que ambos partan de la misma matriz de interrelación. “On Murder” reconfigura el enlace, en términos más claramente filosóficos, como un cruce explícito entre las esferas de la (moral) práctica y la estética, y esto, a su vez, en la perspectiva de la articulación entre lo público y lo privado. En este sentido, *Confessions*, que también plantea las mismas tensiones, puede ser invocado como antecedente genuino del nuevo texto de X. Y. Z.. De hecho, en 1822, De Quincey le escribió al editor James Hessey que había tenido la intención de escribir las “confesiones imaginarias de un asesino”, pero que había desistido del proyecto para proteger la veracidad del “opium-eater”: “si empiezo a escribir confesiones imaginarias, voy a parecerle a muchos un pseudo-confesor en mis muy reales confesiones”.⁴⁵⁵ Es posible que ese proyecto fuera, efectivamente, uno de los gérmenes de “On Murder” y que la decisión de escribir una “sátira”, parodiando el género de la conferencia, haya estado relacionada, entre otras cosas, con el deseo de preservar la primera persona de *Confessions*.

Por sus componentes de sátira, humor negro, cultura clásica y estilo polémico, el ensayo está sumamente adaptado a la línea editorial de *Blackwood's*. Al igual que “Last Days”, el artículo se divide en dos partes, una breve nota al editor, firmada por “X. Y. Z.” y la conferencia dictada por un miembro de la “Society of Connoisseurs in Murder” (Wk: 6, 112). En la edición para *Selections Grave and Gay*, De Quincey renombraría la nota al editor como una “Advertencia de un hombre morbosamente virtuoso”.⁴⁵⁶ El ensayo suele ser tomado como la afirmación de una posición esteticista, lo cual es una confusión razonable, debido a que su lógica descansa sobre el argumento de la separación de la moral y la estética, que sería central para el esteticismo y *l'art pour l'art* en la segunda mitad del siglo diecinueve. Pero la potencia del texto no reside en sus afirmaciones doctrinarias sino en el mecanismo satírico con que las presenta y desarrolla.

Las dos partes del texto, definidas en los términos de una polémica, dan testimonio, en rigor, de la configuración deliberadamente problemática que el texto propone a través de la sátira. En tanto X. Y. Z. presenta la conferencia como documento de una práctica secreta desarrollada en un club, la enmarca en el campo de la denuncia pública. X. Y. Z. se autopresenta como “querellante” contra el club de críticos del crimen exponiendo sus actividades. A la vez, el conferencista ofrece su argumento esteticista contra aquellos que acusan a la sociedad de inmoralidad, adoptando el supuesto de que sus actividades se han dado a conocer de algún modo. Su discurso se ofrece, por ello, como un acto de defensa y justificación de la práctica que reúne a los miembros del club, que es la apreciación de los asesinatos como obras de arte sometidas a juicios de gusto y análisis críticos especializados. El querellante recurre a la “opinión pública” en vez de ir a los tribunales, indicando con esto que la lógica del foro está presente en su denuncia.⁴⁵⁷ El conferencista apela a la lógica casuística para evadir la acusación judicial, aun cuando no podría estar respondiendo al querellante, ya que, en el tiempo de la ficción, su discurso lo precede. El conferencista, de hecho, se reconoce ante el público (¿del Club? ¿del periódico? ¿de Inglaterra?) como un ser moralmente íntegro, capaz de cumplir con las reglas de conducta de Kant, a quien llama “un

⁴⁵⁵ “if I begin to write imaginary Confessions, I shall seem to many as no better than a pseudo confessor in my own too real Confessions” (Lindop 258).

⁴⁵⁶ “Advertisement of a man morbidly virtuous” (Wk: 6, 408, n. 111.1-2).

⁴⁵⁷ Como señaló A. Cristófalo: “el objeto de X. Y. Z. [...] es un dar a conocer, contra la lógica secreta del círculo, los textos que muestran la fascinación, el goce contemplativo y el aplauso de admiración que entre sus miembros despierta el asesinato” (Cristófalo 2001, 1).

gran moralista de Alemania”,⁴⁵⁸ pero, a la vez, considera que “todo en este mundo tiene dos lados”.⁴⁵⁹ Bajo esa premisa de la doble mirada sostiene que el asesinato puede ser visto desde el lado moral o “tratado estéticamente, como dicen los alemanes, esto es, en relación con el buen gusto”.⁴⁶⁰

El principio de separación de las esferas de la experiencia humana es traducido por el Conferencista en el plano de la temporalidad, un procedimiento que le permite separar las acciones que X. Y. Z. denuncia como simultáneas y en entramado cómplice. Para hacer ver el argumento de que un crimen se puede juzgar tanto moral como estéticamente, el Conferencista divide las acciones, de forma sigilosa, en un primer tiempo del crimen y un tiempo segundo del crítico. Sostiene que una vez realizado el asesinato, como ya no admite la participación moral de un tercero, es posible juzgar su grado de perfección, su adecuación al gusto, porque “incluso la imperfección puede tener su grado ideal o de perfección”.⁴⁶¹ El Conferencista no desarrolla filosóficamente esta posición, sino que la demuestra con ejemplos dispares, que incluyen a Coleridge, Aristoteles y un cirujano, pero al cabo de estos ejemplos pide disculpas por “tanta filosofía de una sola vez”.⁴⁶² Es evidente que el argumento, y toda su exposición, satiriza el discurso filosófico tensando las nociones de “desinterés” y “finalidad sin fin” conectadas con la experiencia estética de lo bello en la *Crítica del juicio*, aunque no cabe atribuir a esta sátira ninguna precisión filosófica ni categorial.⁴⁶³ En el desarrollo de la conferencia, la “crítica” funciona como un discurso sobre la práctica que permite explotar los desajustes del argumento que sostiene el esteticismo. “Es evidente –cómo subrayó A. Cristófalo– que el motivo concurrente de lo sublime del arte y el asesinato, en la clave irónica en que se lee la voluntad criminal del conferencista, implican una lógica de inversiones que en De Quincey responden negativamente la tentativa de estetización, de asimilación de la naturaleza y el crimen en el arte” (Cristófalo 2001, 1). Si bien el querellante también es parte de la sátira, y por eso sería renombrado como un “hombre morbosamente virtuoso”, la idea de que la crítica ofrece “premios” y “aplausos” para el crimen, y que al hacerlo valora aquello que debe ser repudiado, es lo que opera en la conferencia como la gran matriz cómica.

Resulta verdaderamente notable que esta sátira recurra al discurso del Arte Poética, tanto en su aspecto histórico-casuístico como en su aspecto filosófico-normativo. La poética es el discurso sobre las leyes del arte y la forma de crítica asociada a la noción de género, y es esta noción, que representa una vía de especialización en el arte, la que se traslada al campo del crimen. El asesinato, considerado como una de las Bellas Artes, es representado como un género de arte, un código técnico específico para una práctica con fines de placer estético, el cual, como la pintura y la poesía, admiten consideraciones críticas diferenciales. Debemos recordar que las dos entregas previas de la “Gallery of German Prose Classics” eran la selección de *Laocoon* de Lessing, el texto crítico que examinaba en qué se

⁴⁵⁸ “a great moralist of Germany” (Wk: 6, 114). Interesantemente, el ejemplo de la moral de Kant es la inflexibilidad con la que debe regirse quien está ante la situación de tener que decir la verdad ante una pregunta, incluso si esto implica decirle a un asesino por dónde se ha escapado una persona inocente. Véase la nota al pie en Wk (6: 114). Este mismo caso es retomado por De Quincey, de forma directamente crítica, en Casuistry. Véase Wk (11, 378-380).

⁴⁵⁹ “everything in this world has two handles” (Wk: 6, 114).

⁴⁶⁰ “treated aesthetically, as the Germans call it, that is, in relation to good taste” (Wk: 6, 114).

⁴⁶¹ “even imperfection itself may have its ideal or perfect state” (Wk: 6, 115).

⁴⁶² “so much philosophy at one time” (Wk: 6, 115).

⁴⁶³ Sobre este punto, en relación con la historia de la idea de autonomía del arte, cf. Burrello (2012): 80-92, y también Bürger (1997): 93-100.

diferencian las artes hermanas desde el punto de vista de su language estético. Y no casualmente, en el caso del asesinato, el arte al que se aproxima más claramente es el que constituyó el objeto de análisis de la poética de Aristóteles, la tragedia, que juega también un papel importante en *Laocoön* por el problema de cómo se representa el dolor en la pintura y la literatura. Este procedimiento de asociar Arte Poética con consideración estética del crimen resulta en que “On Murder” afecta tanto al discurso sobre la moral como al discurso sobre el arte. Ambos discursos de ley quedan expuestos al castigo risueño de la sátira.

Toda la conferencia está construida sobre el rédito discursivo que arroja la falacia principal de la temporalización del argumento esteticista, en tanto traslada la idea de desinterés del acto creativo al acto crítico: este, al ser posterior, no intervendría en la práctica inmoral. Esta falacia es correlativa de otra, muy productiva, que consiste en separar la figura del crítico de la del asesino, como si respondieran a distintas motivaciones subjetivas.⁴⁶⁴ Por eso el querellante morbosamente virtuoso revincula esta práctica crítica al crimen que juzga, mediante la figura histórica del circo romano, en el que el público aplaudía a los asesinos en el momento en que los crímenes eran cometidos.

Sin embargo, no es la denuncia de X. Y. Z. lo que pone en riesgo el argumento del Conferencista, sino su propio desarrollo. Esto es lo que hace del texto cómico una suerte de dispositivo autodestructivo. El efecto de hacer una historia de la práctica desde la perspectiva estética es regresar la idea de desinterés al acto creativo, del que había sido separado. Mientras que en la crítica genial del arte esto no presenta mayor gravedad, porque la obra de arte es considerada un objeto cerrado, autotélico, de economía propia, en el caso del crimen considerado como obra de arte, esta transferencia destruye el argumento de la separación de esferas, que preservaba, teóricamente, como válida, la esfera de la moral. La crítica produce, de este modo, no sólo un marco para el juicio de gusto sino también una serie de reglas para su práctica, una preceptiva, y una figura nueva de especialista, cuya subjetividad se define, precisamente, por aquello que el conferencista ha negado para sí. El concepto de “genio”, aplicado al criminal, lleva a concebirlo como un sujeto cuyas acciones se determinan en función de la excelencia del arte que practica. El texto usa la palabra “amateur” para designar esta tendencia a la apreciación del asesinato como arte y, tal como se comprueba rápidamente, no es una actitud que se restringe al crítico, sino que alcanza también al artista, por lo que la escisión entre críticos y asesinos queda disuelta en la práctica del discurso.

Así, por ejemplo, en la anécdota que involucra a Kant, narrada en la digresión sobre el “asesinato de filósofos”.⁴⁶⁵ Aclaremos que el conferencista dedica, en su parte histórica, un “excursus” a este tipo particular de asesinatos con el objeto principal, según dice, de mostrar su “propia erudición”,⁴⁶⁶ lo cual vale por una parodia del propio “English Opium-Eater” y su exhibicionismo polimático. También es un reenvío claro a la actividad de la iconoclastia en tanto todos los filósofos son renombrados e importantes. Una ironía de esta digresión sobre el asesinato de filósofos es que todos los personajes seleccionados estuvieron a punto de ser asesinados, o podrían haber sido asesinados, o tal vez lo fueron pero su muerte se confundió con un accidente o una eventualidad inintencional. La frase más cómica en este sentido, que parodia las tácticas efectistas de la prensa, es:

⁴⁶⁴ Es muy probable que estas distinciones se correspondan con la diferencia entre el gusto y el genio en Kant. Cf. Burello (2012): 86-87

⁴⁶⁵ “assassination of philosophers” (Wk: 6, 118).

⁴⁶⁶ “showing my own learning” (Wk: 6, 118).

“Malebranche, les complacerá saber, murió asesinado. El hombre que lo mató es muy conocido: el Obispo Berkeley”.⁴⁶⁷ Pero lo cierto es que no consta que ninguno de estos filósofos fuera asesinado, aunque todos fueran asesinables. De hecho, el valor de un filósofo puede medirse por su grado de asesinabilidad: “si un hombre se llama a sí mismo filósofo, y nunca corrió riesgo de muerte, tengan la seguridad de que no vale nada”.⁴⁶⁸ La otra gran ironía es que el *excursus* en realidad conecta la Edad Media (“dark ages”, la llama, en una fórmula corriente que evoca la composición ilustrada de la historia) con el momento contemporáneo. Es decir, lo que correspondía a una exposición general sobre el arte, fue reemplazado por el comentario sobre un subgénero en el mismo período, que a la vez es una digresión. Es por esto que los filósofos que elige son los más conocidos filósofos “modernos”: Descartes, Hobbes, Spinoza, Leibniz, Malebranche y, concluyendo la serie, Kant. Al cabo de este recorrido, el Conferencista finge sorprenderse: “Así, caballeros, he ido rastreando la relación entre la filosofía y nuestro Arte hasta que sin darme cuenta me encuentro habiéndome desplazado a nuestra propia época”.⁴⁶⁹

Entonces, decíamos, la anécdota sobre el casi asesinato de Kant pone en evidencia que la separación entre crítico y asesino no se sostiene en el propio discurso del crítico. La anécdota completa la serie de los filósofos modernos asesinables, lo cual es al menos llamativo, encontrándose “Last Days” en unas páginas antes en ese mismo número, y siendo Kant una de las referencias centrales para la consideración del crimen “aesthetically”. En el caso del filósofo de Königsberg estamos, nos dice, ante el filósofo que estuvo más cerca de ser asesinado, con excepción de Descartes. La anécdota, que el conferencista dice tomada de una biografía alemana anónima, cuenta que un hombre se dispuso a asesinar a Kant en uno de sus paseos habituales, pero que, en un acto piadoso, considerando que Kant era un anciano y estaría abrumado de pecados por su edad, le perdonó la vida y asesinó, en su lugar, a un niño de cinco años. Contra esta “versión alemana de los acontecimientos”, el Conferencista propone otra, que atribuye al criminal la condición de “amateur” del asesinato:

... mi opinión es: que el asesino era un aficionado [amateur] que comprendió lo poco que se ganaría para la causa del buen gusto con el asesinato de un metafísico viejo, árido y adusto; no había mucho lugar para lucirse, ya que el hombre, muerto, no podría parecerse más a una momia de lo que ya lo parecía vivo.⁴⁷⁰

La atribución de la condición artística al asesino supone la atribución a ese sujeto del mismo criterio de gusto que rige los juicios y razonamientos del crítico, aun cuando no sean plenamente conscientes, por lo que las barreras que permiten dividir esferas y actores, y separar la teoría de la práctica, en el argumento teórico del Conferencista, se derrumban por la lógica misma de su argumentación, que las transgrede constantemente. El recurso estructural que acentúa este punto es el discurso histórico, modelado a partir de la historia

⁴⁶⁷ “Malebranche, it will give you pleasure to hear, was murdered. The man who murdered him is well known: it was Bishop Berkeley” (Wk: 6, 123).

⁴⁶⁸ “if a man calls himself a philosopher, and never has his life attempted, rest assure there is nothing in him” (Wk: 6, 118).

⁴⁶⁹ “Thus, gentlemen, I have traced the connexion between philosophy and our art, until insensibly I find I have wandered into our own era” (Wk: 6, 125).

⁴⁷⁰ “mi opinion is – that the murderer was an amateur, who felt how little would be gained to the cause of good taste by murdering an old, arid, and adust metaphysician; there wwas no room for display, as the man could not possibly look more like a mummy when dead, than he had done alive” (Wk: 6, 124).

del arte (o más concretamente, de la historia del género artístico llamado “Murder”, de sus aproximaciones a un ideal que permite considerarlo como una forma autónoma, con sus reglas), que lleva desde Caín, el iniciador de la práctica, a Thurtell. Todo el texto juega con esta tensión entre la historia como forma discursiva del *fait accompli*, y el arte en el presente, con sus productores, críticos y detractores, con sus reglas, festejos y expectativas. Precisamente, la mención de Thurtell es el punto más alto de esta construcción irónica, en tanto el predecesor del Conferencista en el puesto de presidente del Club, era también un criminal.⁴⁷¹

El último paso del texto está previsto también por el género del Arte poética, ya que consiste en el establecimiento de las “reglas del arte”. Es el momento en que el discurso asume forma de la ley respecto de la práctica, lo cual, otra vez, desarma la barrera que divide crítica y crimen. La legislación del gusto a partir de la universalización de ciertos rasgos de las obras individuales se proyecta, en términos de casuística, al plano de la proposición mayor, lo cual no puede considerarse como un saber confinado al pasado. Que el alcance de las reglas es el punto en cuestión se pone en evidencia explícitamente cuando el conferencista señala que no lo es: “... llegó el momento de que diga unas pocas palabras sobre los principios del asesinato, no con el objeto de regular su práctica sino su juicio”.⁴⁷² La mala fe del conferencista, como ya sabemos, consiste en negar aquello que hace, puesto que resulta inevitable que estas reglas se apliquen también como *standard* para creaciones futuras, si es que tienen validez de principios. Desde luego, las reglas están enunciadas para producir otros efectos cómicos, acentuando la violencia que produce hablar friamente de las decisiones implicadas en un asesinato.

Como se trata de un arte escénico, el Conferencista elige tratar de la elección de la persona, el lugar y el momento, pero sólo se detiene a considerar, en una frustración de las expectativas, la cuestión de la persona. Esta debe ser buena, no ser un personaje público, no estar enferma, porque sólo en esas condiciones se puede alcanzar el fin del arte del asesinato, que es el mismo de la tragedia: “purificar el corazón mediante la pasión y el terror”.

La parte final del ensayo está orientada a enfatizar ridículamente la cuestión de que el crítico no es el artista, y que empieza donde este termina: “permítanme renunciar otra vez solemnemente a toda pretensión, por mi parte, de considerarme un profesional”.⁴⁷³ Lo único que el Conferencista asesinó fue un gato, y desde ese evento no pudo volver a matar y se declara “completamente incapaz de abordar las esferas superiores del arte”.⁴⁷⁴ Desde luego esta confesión del Conferencista vuelve a socavar el argumento, porque su separación del crimen no depende de la condición general de crítico, sino de su imposibilidad de

⁴⁷¹ Lindop da los datos fundamentales en su nota introductoria al texto. A propósito de su condición de criminal escribe: “En octubre de 1823 Thurtell y su cómplice Joseph Hunt fueron arrestados por los Bow Street Runners por el asesinato de un compañero de apuestas. Un orador refinado y actor amateur con un don por el ingenio y el pathos sentimental, Thurtell produjo un gran efecto en la corte y se convirtió en una suerte de héroe popular. El caso fascinó a Hazlitt y a Scott, y Egan entrevistó a Thurtell en el cadalso de Hertford antes de su ejecución en enero de 1824. Los resultados de la entrevista se publicaron como *Account of the Trial of John Thurtell and Joseph Hunt, with an Appendix, including some extraordinary facts exclusively in the possession of the editor* (London: Knight and Lacey, 1824)” (Wk: 6, 111).

⁴⁷² “But it is now time that I should say a few words about the principles of murder, not with a view to regulate your practice, but your judgment” (Wk: 6, 131).

⁴⁷³ “let me again solemnly disclaim all pretensions on my own part to the character of a professional man” (W: 6, 133).

⁴⁷⁴ “for the higher departments of the art, I confess myself to be utterly unfit” (W: 6, 133).

incursionar en la práctica, de su carácter defectuoso como artista. Las últimas palabras elevan la intensidad de la ironía al punto máximo posible, al citar un pasaje del *Ars poetica* de Horacio, en que se reafirma que el crítico se abstiene de ser poeta utilizando para ello la incitante metáfora de un cuchillo, que en el caso del asesinato pierde su condición metafórica y vuelve a aludir al interés que despierta la transgresión moral:

fungar vice cotis, acutum
Reddere quae ferrum valet, exors ipsa secandi.⁴⁷⁵

Esos versos de la *Epístola a los Pisones* dan paso en el texto de Horacio a una serie de principios del acto de escribir, del mismo modo que en el texto del Conferencista se han dado indicaciones sobre el arte de matar.

⁴⁷⁵ “Serviré de piedra, que agudo / Al hierro puede volver, incapaz ella misma de cortar” (vv. 340-341).

¿Literatura?

La forma en que De Quincey concibió sus prácticas literarias se entrelazan fuertemente con los contextos de la modernidad decimonónica, y pueden interpretarse, incluso, como una respuesta reactiva a ciertos aspectos reconocibles de esos contextos. Sin embargo, lo más habitual, antes de que se emprendiera una relectura situada de De Quincey, antes de historizar su obra, fue buscar en sus artículos una suerte de teoría general de la literatura, concebida en términos acrónicos, como el arte verbal orientado a la producción de placer estético. Como De Quincey no fue un teórico de la literatura ni un crítico sistemático, esta tarea se realizó contra la diseminación de sus enunciados, uniendo, en distintas configuraciones, los múltiples fragmentos de su crítica, analizando sus definiciones y términos como si fueran categorías de una teoría unificada.

Nuestra perspectiva, como se ha visto en las páginas precedentes, se ajusta a la idea de que la prosa de De Quincey adquirió sus peculiares características en el diálogo fragmentario con la época, y en particular con diversas condiciones del mercado literario. Pero, en este apartado, nos interesa vincular esta perspectiva historizante con la pregunta más general acerca de la teoría literaria de De Quincey que abordaron los trabajos aludidos. Las razones se verán a continuación.

Una anomalía: poder vs. placer

De los trabajos que investigaron la “teoría literaria” de De Quincey, interesa centralmente uno, el más exhaustivo de todos ellos, que seguirá siendo una importante obra de referencia para los investigadores, a pesar de su inevitable datación. El trabajo fue escrito en la década de 1930, publicado póstumamente en 1943 (su autor murió en 1938) y duramente cuestionado después por uno de los críticos más influyentes de la década de 1940, el comparatista austríaco René Wellek, con sede en Yale. Nos referimos a la tesis doctoral del estadounidense Sigmund Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature*.

A pesar de que Masson había reunido dos tomos de teoría y crítica literarias (los tomos X y XI de *The Collected Writings of Thomas De Quincey*), Proctor sostuvo que esa muestra no representaba el conjunto de textos críticos de De Quincey, debido a su modo de producción fragmentario y diseminado. Como su propósito era “intentar un examen y una interpretación sistemáticos de las principales secciones de su teoría” (Proctor 1943, 11), apeló al remedio de “... extraer del cuerpo completo de los escritos de De Quincey los *loci* críticos y filosóficos –algunos de ellos meras oraciones y notas al pie– para clasificar todo su material” (11). El resultado fue una impresionante sistematización de *loci critici* que, dejando de lado la “cronología”, posibilitó la indagación de todos los enunciados teóricos de De Quincey. Proctor analizó los múltiples conceptos y principios reunidos, buscó identificar cuáles eran las líneas vertebradoras del conjunto y sopesó en qué sentido representaban un aporte al conocimiento de la literatura.

El enfoque de Proctor se alejaba de tratamientos previos, que habían decodificado a De Quincey como mero expositor de doctrinas románticas. Su estudio partía de la indagación de las conexiones entre el idealismo alemán y el desarrollo de las ideas estéticas de quinceanas y, desde allí, pasaba revista a su contexto religioso, sus ideas sobre lo pintoresco, lo bello y lo sublime, sobre la naturaleza y la función del arte, sobre la idea de literatura vinculada con el poder, sobre la idea, función y variedades del estilo y sobre, finalmente, la teoría de la retórica.

René Wellek, que ya había castigado a De Quincey en su *Immanuel Kant in England* (1931), acusándolo de no haber entendido al filósofo alemán, y de haber plagiado lo poco que en sus textos constituye una lectura correcta, objetó el método de Proctor y destinó un largo artículo a demolerlo. “De Quincey’s status in the History of Ideas” (1944) se propuso arrasarlo con toda pretensión del “Opium-Eater” como teórico de la literatura, debido a la falta de originalidad y las inconsistencias en sus textos. La objeción que Wellek dirigió al método de Proctor no era infundada. Para Wellek, Proctor había impuesto “un esquema conceptual a un escritor de temperamento artístico y, a cualquier costo, extraía un sistema de *obiter dicta*” (150). Al hacer esto, había olvidado que estas “ideas” habían sido formuladas “en diferentes décadas de la vida del escritor, en situaciones polémicas específicas, en ciertos estados anímicos y con ciertos fines” (150). Ahora bien, interesado en producir una “Teoría Literaria” con mayúsculas y establecer principios sólidos para la crítica,⁴⁷⁶ Wellek no solicitaba leer de otro modo las intervenciones de De Quincey sino, directamente, desestimarlas, por ser irremediabilmente asistemáticas y coyunturales.

Desde luego, Proctor, que llevaba unos años muerto cuando Wellek escribió su aleccionador artículo, no pudo responderle. Pero hay un tercer trabajo importante que se incorporó a esta serie en 1952, *Thomas De Quincey Literary Critic. His Method and Achievement*, de John Jordan, y que puede ser leído como una especie de intervención moderada en este debate. El libro adoptó una estrategia comparable a la de Proctor, reunió *loci critici* y los recorrió en su totalidad, generando un nuevo *syllabus* de la crítica de quinceana. Notablemente, Jordan renunció a la decodificación sistemática de los enunciados críticos, acusando recibo de la embestida de Wellek. Más que una teoría consistente, en el De Quincey crítico Jordan descubrió un “método”, construido a partir de ciertos principios psicológicos y orientado a la investigación de la producción de “efectos” estéticos recurriendo a distintos campos de saber.

Este episodio de la crítica muestra un problema planteado por la escritura de De Quincey a las concepciones de literatura vigentes en la época de Borges, pero que había surgido de los contextos culturales europeos de la primera mitad del siglo diecinueve con que venimos trabajando. Es una suerte de dificultad ofrecida tanto por su crítica como por su escritura, que los protocolos de racionalización de los saberes, incluidos los literarios, sacaban a la luz. Proctor la llamó la “anomalía central en su teoría de la literatura” (262) y la describió como una oposición entre la “literatura” vista en su capacidad de revelar verdades trascendentes en la conciencia del lector, y literatura concebida como manipulación de la mente y el lenguaje sin otro propósito que el placer intelectual (255). Esta contradicción fundamental, esta “anomalía”, estaba cifrada en la definición de “literatura” como “literatura de poder” en contraste con la “literatura” vista como “retórica”.

Proctor era consciente de que esta “anomalía” sobresalía con mayor claridad en su tiempo (la década de 1930) y que podía no haber sido vista del mismo modo en la época de De Quincey. Este cambio de condiciones se debía, en su perspectiva, al hecho de que el término “literatura” se había ido ajustando al estricto dominio de la retórica, un espacio en el cual la única certidumbre posible era que no se podía alcanzar ninguna certidumbre, ningún “conocimiento cierto y completo” (266), ya que esto correspondía al dominio de la ciencia. Las nociones de “poder” y de “verdad” vinculadas con la literatura, el aspecto romántico de la “teoría” de De Quincey, se habían separado, según Proctor, del significado

⁴⁷⁶ Cf. *Theory of Literature*, publicada con Warren, en 1942.

corriente del término "literatura", que correspondía más bien a una forma de juego. Sin embargo, Proctor aclaraba que este "conflicto" entre "teorías de placer y de poder" (263), no había sido reconocido como tal por De Quincey.

Una antítesis romántica: saber vs. poder

Pasemos a considerar las definiciones de "literatura" como "poder" que De Quincey formuló en dos artículos separados, uno de 1823 y otro de 1848. En ambos casos, De Quincey reemplaza la antítesis tradicional entre "placer" y "conocimiento", del horaciano *prodesse et delectare*, por una antítesis entre "conocimiento" ("knowledge") y "poder" ("power"), con el objetivo de clarificar, según dice, el significado del término "literature", una "permanente fuente de confusión".⁴⁷⁷ Debe tenerse en cuenta que estos textos de De Quincey, como el que citamos más arriba con un plan para la *London Magazine* de diciembre de 1821, son textos que participan de la tendencia a especializar el campo de lo artístico y lo literario en el siglo diecinueve, definiéndolo como una esfera particular de prácticas y discursos, atribuyéndole reglas, valores e intereses propios.

La primera definición está en "Letters of a Young Man whose Education has been neglected" (1823), el primer texto largo que publicó De Quincey después de *Confessions* en la misma *London Magazine*.⁴⁷⁸ Está firmado por X.Y.Z. y se presenta como una serie de consejos a un inglés de treinta y dos años que quiere corregir sus defectos de formación, por haberse visto obligado a atender los asuntos de la vida práctica.⁴⁷⁹ En esta situación comunicativa imaginaria, De Quincey se propone determinar los fines y los medios del estudio que debe seguir el joven requerido de consejos, en una escala más ambiciosa que un "curso de lectura"⁴⁸⁰ y más restringida que un "organon" del entendimiento humano.⁴⁸¹

Explícitamente, desde la primera carta, De Quincey disputa el rol de hombre de letras a Coleridge, el otro "trascendentalista" de la época que también es un "opium-eater",⁴⁸² atacando su idealización de la situación del escritor en *Biographia Literaria*. El "scholar" de

⁴⁷⁷ "The word *literature* is a perpetual source of confusion" (Wk: 3, 69; W: 10, 46).

⁴⁷⁸ Wk: 3, 39-97.

⁴⁷⁹ El destinatario de la carta es un "tipo" o "caso" de la sociedad burguesa inglesa, y reproduce, en cierto modo, al "amigo" lector de *Biographia Literaria* que Coleridge crea en el cap. 13 de ese libro. El consejo de "X.Y.Z." se justifica por la aflicción de este personaje al que todos consideran "poseedor de todo aquello que se considera en este mundo propio de la felicidad: riqueza, reputación impoluta y carencia de conexiones desgraciadas" (165), y cuyo problema es la desilusión de su "educación" (166).

⁴⁸⁰ "course of reading" (Wk: 3, 51). Cf. W: 10, 23.

⁴⁸¹ "an organon of the human understanding" (Wk: 3, 51). Cf. W: 10, 24.

⁴⁸² La primera carta es una discusión explícita con el capítulo 11 de *Biographia Literaria*, en el que Coleridge sostuvo que los escritores no debían ejercer su profesión como un trabajo y que debían ser algo más que escritores (por ejemplo, clérigos). El final de la carta, y la discusión con Coleridge, incluye una provocación explícita. Aunque X.Y.Z. sostiene que "nadie admira más" a Coleridge, defiende su derecho a "martillar la dura roca de su metafísica", como un medio para invitar a Coleridge a "salir de su escondite" y responder al ataque. Como ha subrayado N. Leask (1992, 187-188), el final de esta carta, tan próxima a *Confessions*, reafirma los usos igualmente polémicos de Coleridge en sus artículos del opio. Escribió De Quincey que una pelea entre Coleridge y él sería "del gusto del público" (179), y agregó: "Concibo que dos trascendentalistas, que también son dos ...s [opium-eaters], nunca se habrán enfrentado antes en un cuadrilátero. A propósito, desearía que él me dejara mí el trascendentalismo, y a otros jóvenes, porque, para decir verdad, no prospera mucho en sus manos. Yo asumiré el mando de los principios públicos en este punto, él dispondrá de más ocio para darnos otro *Ancient Marine*, el cual, yo respondo de ello, todo el mundo literario recibirá con gratitud y ferviente 'plaudite'" (179).

Confessions asume aquí el rol del educador.⁴⁸³ Es uno de esos casos en los que la voz del “English Opium-Eater” adopta, sin vacilaciones, la posición sobria del sujeto rehabilitado, capaz de hablar con autoridad de su propia experiencia sin verse contaminado por ella. Como en *Confessions*, pero sin su problematicidad moral, proyecta su caso en una clase más amplia de subjetividades, las cuales comparten una condición singular con su figura pública. Ya no se trata de la clase de los comedores de opio sino de los comedores de libros.

La carta que contiene la definición es la tercera, en la que reflexiona sobre la conveniencia de que el educando se entregue al estudio de idiomas. X.Y.Z. lo disuade de esta posibilidad, para lo cual presenta su propio caso como ejemplo negativo. El “English Opium-Eater” rememora cómo en algún momento cayó víctima de una “glotonería” cultural. Este “gluttonism for books” (Wk: 3, 65) es una relación con la cultura impresa definida por la avidez, por el deseo insaciable de consumir, que da como resultado, al igual que en el caso del opio, un sujeto consumido por el artículo del deseo. El que quiere comer acaba devorado. Se trata de una “locura” y una “enfermedad”, parecida a la de los “avaros”, a la que es necesario poner coto. Salvo algunas notables excepciones, suele pasarse por alto este contexto comunicativo que X. Y. Z. monta en “Letters” para dar su definición de “literatura”. Pero la representación del drama del consumidor no podría ser más relevante para entender lo que está ocurriendo en este texto y qué función cumple en él la especialización del término.

Como subrayaron McDonagh (1994, 69) y McGrath (2007, 852), esa representación puede leerse como una ingeniosa aplicación retórica del “sublime matemático”, categoría acuñada por Kant en la “analítica de lo sublime” de la *Crítica de la facultad de juzgar* (1793). No sabemos si De Quincey leyó esa obra, pero las coincidencias son sugestivas. Kant había definido lo sublime, en su variante matemática, como “lo absolutamente grande” (Kant 1992, 162) y aquello “en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño” (164). Lo “infinito”, precisamente, en cuanto admite ser pensado como un todo pero se resiste a ser medido, reúne ambas condiciones. La concepción del infinito se manifiesta como la “inadecuación” en la “estimación de la magnitud de un objeto” (169) que la imaginación no puede rebasar, a pesar de sus esfuerzos. La única manera de concebir el todo infinito es mediante una intuición de lo suprasensible, que reafirma la ley de la razón humana a partir de la inadecuación en la facultad sensible. De este desplazamiento de lo sensible a lo suprasensible surgiría para Kant el sentimiento estético de lo sublime.

En “Letters”, la lógica del “sublime matemático” funciona como procedimiento para representar una de las dimensiones culturales del capitalismo industrial como si fuera una fuerza bruta de la naturaleza, la superproducción de libros. La escena en cuestión se puede relacionar con la viñeta de Piranesi en *Confessions*,⁴⁸⁴ por el modo en que la arquitectura se autoengendra en ambas representaciones en un infinito creciente que aliena y reproduce imágenes de su habitante. De hecho, es tal vez la primera escena que escribe De Quincey comparable con la de *Confessions* y que, por ello mismo, empieza a componer en su obra las variaciones de lo que Miller llamaría el “efecto Piranesi”. Pero el héroe dramático de esta representación no es el artista en ruinas, sino el lector. Es este la nueva víctima de la

⁴⁸³ Sobre la posición ante esta tradición, véase la segunda carta, en la que critica los libros de consejos del siglo xvii, en particular la compilación de Ludovic Elzevir de 1645, y los libros ingleses, simbolizados por el *Improvement of the Mind* (1741), de Isaac Watts. También es posible que tuviera en mente *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reyhe von Briefen*, obra que cita en un texto del año siguiente, “Superficial Knowledge” (Wk: 3, 184-187).

⁴⁸⁴ Cf., en este capítulo, “Los Lake Poets y el romanticismo del English Opium-Eater”.

proliferación incesante y fragmentadora, representada por un universo expansivo, que lo esclaviza.

Podemos llamar a este efecto el “sublime de biblioteca”, en tanto la representación que busca reflejar la experiencia angustiante del infinito, se produce al entrar en una biblioteca:

En mis días de juventud nunca entré a una gran biblioteca, supongamos de cien mil volúmenes, sin que mi sentimiento predominante fuese de dolor y confusión: no muy diferente al que hacía derramar lágrimas a Jerjes al contemplar su inmenso ejército y pensar que en cien años no quedaría viva ni un alma. Para mí, con respecto a los libros, sentía el mismo efecto, pero referido a mi propia muerte. Aquí decía yo, hay cien mil libros, el peor de ellos capaz de darme algo de placer y educación, y antes de haber podido extraer la miel de una veintena de esa cantidad, habré muerto. Este pensamiento, estoy seguro, también habrá pasado por su mente; y podrá juzgar como se agravó cuando encontré que, restando los libros meramente profesionales, libros de referencia (como los diccionarios, etcétera, etcétera) de la biblioteca universal de Europa, aún quedaría un total de no menos de ciento veinte mil libros que las imprentas europeas aún están desembocando en el mar de la literatura: muchos de ellos enormes volúmenes en folio o en cuarto (*Oráculos*: 197-198).⁴⁸⁵

En *Crítica de la facultad de juzgar*, como ejemplo natural de lo “sublime matemático”, Kant describe el movimiento por el cual podemos acceder a una idea de la infinitud del cosmos, partiendo de la medida de un árbol junto a una montaña. Siendo el árbol la medida de comparación para el hombre, podemos pasar del hombre al árbol, de la montaña a la tierra, de la tierra al sistema planetario, de allí a las nebulosas, y así, por esas gradaciones comparativas, perdernos (o alcanzar una intuición suprasensible, según la teoría) en un todo que no tiene fin. La “progresión” es el rasgo clave que permite transformar el concepto en procedimiento de composición. “En el enjuiciamiento estético de un todo de tal suerte inmensurable, lo sublime no reside tanto en la magnitud del número como en el hecho de que arribemos siempre a unidades cada vez más grandes en la progresión” (170).

Si bien la figura sobre la que De Quincey construye la experiencia es el carácter inagotable de la biblioteca, el avance progresivo en el medio infinito se da por la deriva hacia otros objetos de lectura que, igualmente, acentúan la limitación del sujeto de la experiencia. Así, X. Y. Z. subraya que entre los veinte y los ochenta años, un hombre enteramente dedicado a leer, no podría abarcar más que “el cinco por ciento de lo que la literatura europea puede acumular en ese período” (198). Luego, extiende el mismo cálculo deprimente respecto de la producción de obras de arte; después hace imaginar la misma incapacidad abarcativa respecto de las personas que podría conocer, y también, de aquellas ya no era posible conocer, porque habían muerto, y que quedaron como un saldo negativo

⁴⁸⁵ “In my youthful days, I never entered a great library, suppose of 100.000 volumes, but my predominant feeling was one of pain and disturbance of mind, – not much unlike that which drew tears from Xerxes, on viewing his immense army, and reflecting that in one hundred years not one soul would remain alive. To me, with respect to the books, the same effect would be brought about by my own death. Here, said I, are 100.00 books - the worst of them capable of giving me some pleasure and instruction; and before I can have had time to extract the honey from 1/20th of this hive, in all likelihood I shall be summoned away. This thought, I am sure, must have often occurred to yourself; and you may judge how much it was aggravated when I found that, subtracting all merely professional books – books of reference, as dictionaries, &c. &c. &c. – from the universal library of Europe, there would still remain a total of not less than twelve hundred thousand books over and above what the presses of Europe are still disemboguing into the ocean of literature, many of them immense folios or quartos” (Wk: 3, 64; con variantes, W: 10, 38)

en el campo de las posibilidades del ávido consumidor. Esta experiencia no conduce a ninguna epifanía esclarecedora ni a una atuoafirmación de la razón suprasensible. Se trata de una experiencia de un dolor creciente, que concluye en la insatisfacción y la enfermedad. Luego de haber progresado en la infinitud de este modo, escribe el “English Opium-Eater”:

Con la enorme acumulación de libros en la actualidad, afirmo que debe ser un signo general de la época la miserable dispersión en la elección (lo cual es el germen de esa locura); que los síntomas de ella son, de hecho, evidentes; y que uno de los principales síntomas es el enorme ‘glotonismo’ de libros y el añadir un idioma a otro idioma; y de esta manera la literatura se convierte más en una fuente de tormento que de placer (*Oráculos*: 200).⁴⁸⁶

Pero el “Opium-Eater” está curado y no padece de glotonismo, por lo que puede dar a su educando una salida. La definición del término “literatura” surge como respuesta, precisamente, ante la experiencia del sublime de biblioteca que se desborda en lo humano considerado como lo absolutamente grande. El sublime de biblioteca entraña la semiosis ilimitada y exige, para evitar la destrucción, tomar una serie de medidas que lo contrarresten. Es necesario destruir los “falsos deseos” (205) implicados en esta tendencia patológica, aceptar cierto grado de ignorancia para mantenerla a raya y aplicar un buen “plan de estudios” (205), de acuerdo con la inclinación “hacia la ciencia o hacia la literatura” (206) que tenga la persona en cuestión. Pero, para poder hacerlo, antes, se debe saber qué significan estas palabras. Curiosa pero previsiblemente, De Quincey no define el término “ciencia”, sino “literatura”. Y lo hace por medio de una digresión:

Aquí, sin embargo, para prevenir todos los malosentendidos, permítame establecer una distinción necesaria. La palabra “literatura” es una fuente perpetua de confusión; puesto que se emplea en dos sentidos, y estos dos sentidos son susceptibles de ser mutuamente confundidos. En el sentido filosófico de la palabra, la literatura es la antítesis directa y adecuada de los libros de conocimiento, pero en su sentido popular es un mero término de conveniencia para expresar el conjunto de libros en una lengua. En este último sentido, un diccionario, una gramática, un abecedario, un almanaque, una farmacopea, un informe parlamentario, un tratado de veterinaria, un manual de billar, etc., pertenecen a la literatura. Pero en el sentido filosófico no sólo sería ridículo reconocerlos como parte de la literatura, sino que se deberían excluir otros libros con mayores pretensiones, como, por ejemplo, los libros de viajes y, en general, todos los libros en que la materia que se quiere comunicar predomina sobre la manera o la forma en que se comunica (“ornari res ipsa negat, contenta doceri”).⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ “Under our present enormous accumulation of books, I do affirm, that a most miserable distraction of choice (which is the germ of such a madness) must be very generally incident to the times; that the symptoms of it are, in fact, very prevalent; and that one of the chief symptoms is an enormous 'gluttonism' for books, and for adding language to language: and in this way it is that literature becomes much more a source of torment than of pleasure” (*Wk*: 3, 65). Cf. *W*: 10, 40.

⁴⁸⁷ “Here, however, to prevent all mistakes, let me establish one necessary distinction. The word *literature* is a perpetual source of confusion; because it is used in two senses, and those senses liable to be confounded with each other. In a philosophical use of the word, literature is the direct and adequate antithesis of books of knowledge. But in a popular use, it is a mere term of convenience for expressing inclusively the total books in a language. In this latter sense, a dictionary, a grammar, a spelling-book, an almanack, a pharmacopoeia, a parliamentary report, a system of farriery, a treatise on lilliards, the court calendar, &c. belong to literature. But in the philosophical sense, not only would it be ludicrous to reckon these as parts of literature, but even books of much higher pretensions must be excluded – as, for instance, books of voyages and travels, and generally all books in which the matter to be communicated is paramount to the manner or form of its communication (‘ornari res

Este movimiento desde el sublime de biblioteca hacia una definición de literatura que pone en valor cierto tipo de libros, replica el movimiento de Wordsworth en el “Preface” de 1800 a *Lyrical Ballads*, cuando opuso a los efectos destructivos de la sobrestimulación de la vida moderna una definición singular de poesía. La fórmula de Wordsworth era una suerte de remedio en el mal o antiveneno para restaurar la salud del deteriorado organismo humano. De Quincey está hablando precisamente este lenguaje, y pensando en el campo de esa misma composición ideológica. J. Klancher, respecto de Wordsworth, ha definido este campo con los términos “consumo” y “recepción”, remitiendo a las clásicas reflexiones de R. Williams sobre el “artista romántico” y el origen de la idea moderna de cultura. “Recepción” es la actividad de un público imaginado que responde adecuadamente al tipo de actividad espiritual propuesta por la poesía auténtica y, en eso, es la actividad opuesta al “consumo”, la relación patológica con los bienes culturales.⁴⁸⁸

Entonces, si la literatura no es el conjunto variado de libros en los que predomina la materia sobre la manera o el contenido sobre la forma, ¿qué es? En primer lugar, una de las “bellas artes”, la más alta de todas:

Es difícil construir la idea de “literatura” con una rigurosa exactitud; porque es una de las bellas artes, la suprema entre las bellas artes, y susceptible de dificultades que corresponden a tan sutil noción: de hecho, una severa construcción de la idea debe ser el *resultado* de una investigación filosófica de este tema, y no puede precederla.⁴⁸⁹

En segundo lugar, se acepta que el término tiene que diferenciarse del significado general de libro a la manera en que lo hace la distinción horaciana entre “instrucción” y “placer”.⁴⁹⁰ Pero De Quincey advierte que esta distinción no sólo no es operativa, sino que puede convertirse en una trampa:

He dicho que la antítesis de la literatura se encuentra en los libros de conocimiento. Ahora bien, ¿cuál es esa antítesis al conocimiento que está aquí latente de manera implícita en la palabra “literatura”? La antítesis vulgar es: placer (“aut prodesse volunt, aut delectare poetae”). Los libros, se nos dice, se proponen instruir o entretener. ¡Cierto! No obstante, sin profundizar más, supongo que admitiré que esta desafortunada antítesis no nos será de ninguna utilidad. Y, a propósito, permítame observar respecto de este y otros casos, de qué forma los hombres, mediante sus propios errores de comprensión, mediante una reflexión débil e inadecuadas distinciones, forjan cadenas de mezquindad y servidumbre para ellos mismos. Una vez admitida esa miserable antítesis, observemos la consecuencia. ¿En qué clase de libros se podría incluir *Paradise Lost*? ¿Entre los que instruyen o entre los que entretienen?⁴⁹¹

ipsa negat, contenta doceri’)” (Wk: 3, 69-70). Cf. W: 10, 46-7. La frase en latín, de Horacio, se traduce “la cosa se resiste a ser decorada, satisfecha con ser enseñada”.

⁴⁸⁸ Cf. Klancher (1987): 137-8.

⁴⁸⁹ “It is difficult to construct the idea of ‘literature’ with severe accuracy; for it is a fine art – the supreme fine art, and liable to the difficulties which attend such a subtle notion; in fact, a severe construction of the idea must be the *result* of a philosophical investigation into this subject, and cannot precede it” (Wk: 3, 70). Cf. W (10: 47).

⁴⁹⁰ Cf. Wk: 3, 70.

⁴⁹¹ “I have said that the antithesis of literature is books of knowledge. Now, what is the antithesis to *knowledge*, which is here implicitly latent in the word *literature*? The vulgar antithesis is – *pleasure*: ‘aut prodesse volunt, aut delectare poetae.’) Books, we are told, propose to instruct or to amuse. Indeed! – However, not to spend any words upon it, I suppose you will admit that this wretched antithesis will be of no service to us. And by the way, let me remark to you in this as in other cases, how men by their own errors of understanding, by feeble thinking, and inadequate distinctions, forge

Por ello, en tercer lugar, propone establecer la diferencia por medio de otra distinción. Es en ese punto que De Quincey propone la categoría de “power” (“poder”) como antítesis de “knowledge” (“saber” o “conocimiento”). Como se verá a continuación, la definición que ofrece no es conceptual sino fundamentalmente retórica. Apela, asimismo, a una concepción psicológica de la relación entre los lectores y los textos. Sostiene De Quincey que:

La verdadera antítesis del conocimiento en este caso no es placer, sino poder. Todo lo que es literatura busca comunicar poder; todo lo que no es literatura, comunicar conocimiento. Ahora, si me preguntaran qué entiendo por comunicar poder, yo por mi parte preguntaría con qué nombre una persona designaría el caso en el cual se me hiciera sentir vívidamente, y con conciencia vital, emociones que la vida ordinaria nunca o rara vez da ocasión de despertar, y que habían yacido previamente adormecidas y apenas en el umbral de la conciencia, como miles de modos de sentimiento que en este instante están en las mentes humanas a falta de un poeta que los organice. Digo, cuando estas formas inertes y adormecidas son organizadas, cuando estas posibilidades son actualizadas, ¿es esto posesión consciente y viva de mi poder o qué es? Cuando en *El rey Lear* se nos revela la altura, la profundidad y la extensión de la pasión humana, y con el propósito de un sublime antagonismo se revela en la debilidad de la naturaleza de un anciano. Y en una noche dos mundos tempestuosos se enfrentan cara a cara, el mundo humano y el mundo de la naturaleza física, que son espejos el uno del otro, en antifonas semicorales, estrofa y antiestrofa surgiendo con rivales convulsiones y con la doble oscuridad de la noche y de la locura; cuando estoy de repente ensimismado en un sentimiento de la infinitud del mundo en mi interior, ¿es esto poder, o cómo lo puedo llamar? El espacio, ¿qué es en la mayoría de las mentes humanas? La forma inane del mundo sin nosotros, un postulado de los geómetras, con no más vitalidad o existencia real respecto de sus sentimientos, que la raíz cuadrada de dos. Pero, si Milton ha sido capaz de dar forma a este teatro vacío, poblándolo con sombras titánicas, con formas que se sientan en los consejos más antiguos del mundo, en el caos y en la noche primordial,

—Ghostly shapes,
To meet at noontide, Fear and trembling Hope,
—Death and Skeleton,
And Time the Shadow—

De tal suerte que, de ser una cosa para ser inscrita con diagramas, se ha convertido entre sus manos en un agente vital de la mente humana; supongo que puedo expresar con justicia la tendencia del *Paraíso perdido* diciendo que comunica poder; una pretensión muy por encima de la mera comunicación de conocimiento. En consecuencia, por lo tanto, emplearé la antítesis de poder y conocimiento como la expresión filosófica para la literatura (i.e. *Literae Humaniores*) y la antiliteratura (i.e. *Literae didacticae* – Παιδεία).⁴⁹²

change of meanness and servility for themselves. For this miserable alternative once admitted, observe what follows. In which class of books does the *Paradise Lost* stand? Among those which instruct, or those which amuse?” (Wk: 3, 70).

⁴⁹² “All, that is literature, seeks to communicate power; all, that is not literature, to communicate knowledge. Now, if it be asked what is meant by communicating power, I in my turn would ask by what name a man would designate the case in which I should be made to feel vividly, and with a vital consciousness, emotions which ordinary life rarely or never supplies occasions for exciting, and which had previously laid unawakened, and hardly within the dawn of consciousness – as myriads of modes of feeling are at this moment in every human mind for want of a poet to organize them? – I say, when these inert and sleeping forms are organized – when these possibilities are actualized, – is this conscious and living possession of mine power, or what is it? When in *King Lear*, the height, and depth, and breadth of human passion is revealed to us – and for the purposes of a sublime antagonism is revealed in the weakness of a n old man’s nature, and in one night to worlds of storm are brought face to face – the human world, and the world of physical nature – mirrors of each other,

Hemos citado largamente la definición para que se advierta la operación lingüística con la que De Quincey elabora su “definición”. Aunque no pueda saberse si lo ha hecho siguiendo a Kant, como subraya McGrath, parece acertado creer que un sublime se suplanta por otro: “De Quincey ofrece lo sublime dinámico [...] como solución propuesta a los problemas planteados por lo sublime matemático” (McGrath 2007, 855). El “sublime dinámico” expresa en Kant la aparición de un “poderío” de la naturaleza, cuyo efecto es despertar “nuestra fuerza [...] para mirar aquello de lo cual nos curamos (bienes, salud y vida) como pequeño y, no obstante, ver por eso mismo su poder...” (Kant 1992, 175). En De Quincey no es la naturaleza sino el arte literario lo que produce el sentimiento de lo sublime. El tipo de efecto que producen las fuentes literarias de poder (Milton, Shakespeare), al menos en la representación de quinceana, se parece a los efectos de las formas poderosas de la naturaleza en Kant. En ambos casos producen la conciencia de una fuerza humana más allá del límite físico.

Ahora bien, esta definición, como decíamos más arriba, no es, como la de Kant, de orden conceptual o filosófico, sino de tipo retórico y psicológico. Basta, para ello, contrastar, los párrafos de la “Analítica de lo sublime” con el texto de De Quincey, para verificarlo. En su forma apelativa, la definición de De Quincey inviste el discurso crítico con cualidades afines a las de las formas de poder que selecciona para ilustrarlo. Imita en la prosa los efectos que atribuye a la poesía citada como ejemplo. Esta definición, integrada al texto por medio de una digresión, vale como respuesta romántica frente a la expansión del mercado literario y a la modalidad del consumo como forma privilegiada de vincularse con él, menos como concepto que como afirmación fundamentalmente performática y retórica.

La segunda definición se encuentra en un texto muy alejado en el tiempo, y de características diferentes. Es la reseña de la reedición del *Pope* de Roscoe en 1848, “The Works of Alexander Pope, Esquire”, publicado en *North British Review* (Wk: 16, 332-366). Este texto llevaría luego el título “The Poetry of Pope” y sería relevante para Borges a juzgar por el hecho de que toma de allí el epígrafe a *Evaristo Carriego*, “... a mode of truth, not central and coherent, but angular and splintered” (OC: 1, 97).⁴⁹³ La situación comunicativa que monta el texto como contexto de su operación, es muy diferente. Ya no se trata de dotar al joven autodidacta de un plan de estudios, sino de reflexionar en general sobre la función

smichoral antiphonies, strophe and antistrophe heaving with rival convulsions, and with the double darkens of night and madness, – when I am thus suddenly startled into a feeling of the infinity of the world within me, is this power? Or what may I call it? Space, again – what is it in most men’s minds? The lifeless form of the world without us – a postulate of the geometrician, with no more vitality or real existence to their feelings, than the square root of two. But, if Milton has been able to *inform* this empty theatre – peopling it with Titanic shadows, forms tha sat at the eldest counsels of the infant world, chaos and original night, –

—Ghostly shapes,

To meet at noontide, Fear and trembling Hope,

—Death the Skeleton,

And Time the Shadow—”

so that, from being a thing to inscribe with diagrams, it has become under his hands a vital agent on the human mind; I presume that I may justly express the tendency of the *paradise Lost*, but saying that it communicates power; a pretension far above all communication of knowledge. Henceforth, therefore, I shall use the antithesis of power and knowledge as the most philosophical expression for literature (i. e. *Literae Humaniores*) and antiliterature (i. e. *Literae didacticae* – Παιδεία)” (Wk: 3, 71). Cf. W (X: 49).

⁴⁹³ Cf., en nuestro Cap. 3, “El epígrafe de Evaristo Carriego (1930)”.

social del crítico en relación con la masa de los lectores, que se encuentra en una situación apremiante. Volver a leer a Pope le da pie a De Quincey para formular razonamientos generales en este sentido al comienzo del texto: “todo gran clásico en nuestra lengua debería ser reseñado de nuevo de tiempo en tiempo.”⁴⁹⁴ Las razones de este revisionismo periódico son dos: una, que el valor adjudicado a su obra puede estar asentado sobre un prejuicio de la época en que escribió, o en algún otro, y que si así fuera, conviene despejarlo. La otra razón es, en cierto sentido, la misma que en “Letters” había adquirido los amenazantes rasgos del sublime matemático, la constante expansión del mercado literario. Pero aquí se presenta con mayor sobriedad o fatalismo: “A medida que los libros se multiplican hasta un exceso inmanejable, la selección se vuelve cada vez más una necesidad para los lectores, y la capacidad de selección un problema creciente para los lectores ocupados”.⁴⁹⁵ Por este motivo, el crítico está llamado a criticar “todas las obras que puede suponerse que se hayan beneficiado excesivamente o demasiado indiscriminadamente por la superstición de un nombre”,⁴⁹⁶ y probar los libros antes de que los consuman los lectores, especialmente cuando se trata de “literatura más elevada” o “literatura en sentido propio” (“higher literature” o “literature properly so called”). De este modo, De Quincey asigna a su rol de articulista una función social de intermediario, exigida por las modernas condiciones de producción literaria.⁴⁹⁷

En este punto, De Quincey retoma la antigua definición de 1823, pero introduciendo una serie de cambios importantes. Claramente, es una definición más moral y menos exclusivista, aunque conserva el fundamento psicológico de la primera. Es también más abstracta, en cuanto separa la noción de literatura del libro como objeto material, señalando que hay libros que claramente no son literatura, como los libros de estadísticas, y literatura que no está en los libros. A la pregunta “¿qué es lo que entendemos por literatura?” responde especificando dos “funciones” que puede cumplir el “organo social” así llamado. Estas dos “funciones” se repelen y pueden presentarse aisladas, pero también “pueden mezclarse” y “a menudo lo hacen”: “Está, primero, la literatura de *conocimiento* y, luego, la literatura de *poder*.”

Mientras que en la definición de 1823, la definición antitética dejaba fuera la “literatura de conocimiento” (a la que llamaba “antiliteratura”), en 1848, De Quincey postuló una suerte de división del trabajo de acuerdo con las funciones específicas. Ambas funciones de la literatura son relevantes, pero lo que llama “literatura” en sentido propio, tiene un lugar más alto. La función de la “literatura de conocimiento” es “enseñar”, la de la literatura de poder es “conmover”:

La primera [función] habla al mero entendimiento discursivo; la segunda habla, en última instancia, si lo consigue, al entendimiento más elevado o razón, pero siempre a través de

⁴⁹⁴ “every great classic in our native language should from time to time be reviewed anew” (W: 11, 51).

⁴⁹⁵ “As books multiply to an unmanageable excess, selection becomes more and more adesperate problem for the busy part of the readers” (W: 11, 52).

⁴⁹⁶ “all works that may be supposed to have benefited too much or too indiscriminately by the superstition of a name” (W: 11, 53).

⁴⁹⁷ Sobre esta definición y este texto en el campo de la profesionalización de la crítica, cf. McDonagh (1994: 72-90).

afectos de placer y simpatía. Al margen de lo cual, hay una cosa más rara que la verdad, esto es, el poder o la profunda simpatía con la verdad.⁴⁹⁸

Estas funciones de la literatura se organizan en una jerarquía que obedece a los distintos tipos de verdad que suponen. La cima está ocupada por la función del poder, porque su efecto es la elevación moral, una suerte de purificación del sujeto por medio de la experiencia estética. Debemos recordar que, así como en “Letters”, De Quincey se apoyaba en su trabajo con *Confessions*, en este momento ya es autor de *Suspiria de Profundis*, un texto romántico-victoriano en el cual se plantea, entre otras cosas, que el dolor es un instrumento divino para la formación humana y que ciertos conocimientos se revelan a través de las “involutas”. Esta perspectiva de transfondo religioso resuena en la definición de la función del poder:

¿Qué aprendemos de *Paradise Lost*? Absolutamente nada. ¿Qué aprendemos de un libro de cocina? Algo nuevo, algo que no sabíamos antes, en cada párrafo. Pero ¿pondríamos por eso al miserable libro de cocina en un nivel más alto de valoración que ese divino poema? Lo que debemos a Milton no es un conocimiento, del cual un millón de elementos separados seguirá siendo un millón de pasos que avanzan en el mismo nivel terrenal; lo que le debemos es “poder”, es decir, la ejercitación y expansión de nuestra propia facultad latente de simpatía con lo infinito, donde cada estímulo y cada influencia separada es un paso hacia arriba, un escalón que asciende como por una escalera de Jacob desde la tierra hasta misteriosas altitudes sobre la tierra. *Todos* los pasos del saber, del primero hasta el último, nos conducen más allá en el mismo plano, pero no podrían nunca elevarnos ni un pie por sobre el antiguo nivel de la tierra; mientras que ya el primer paso en el poder es un vuelo, un movimiento ascendente hacia otro elemento, en el cual la tierra es olvidada.⁴⁹⁹

El “conocimiento” se vincula con la técnica y la ciencia, que provee al lector de información nueva, sea práctica o teórica, pero finalmente pasajera y terrenal. El “poder” no está ligado a la novedad, sino a una verdad preexistente, fuera del tiempo. La literatura de poder vive porque apela a las “grandes capacidades morales del hombre”.⁵⁰⁰ En esta función, la literatura, como en las sagradas escrituras, no se dirige meramente a la inteligencia, sino al “corazón que entiende” (“the understanding heart”), considerando al

⁴⁹⁸ “Men have so little reflected on the higher functions of literature as to find it a paradox if one should describe it as a mean or subordinate purpose of books to give information. But this is a paradox only in the sense which makes it honorable to be paradoxical. Whenever we talk in ordinary language of seeking knowledge, we understand the words as connected with something of absolute novelty. But it is the grandeur of all truth which *can* occupy a very high place in human interests that it is never absolutely novel to the meanest of minds: it exists eternally, by way of germ or latent principle, in the lowest as in the highest, needing to be developed but never to be planted. To be capable of transplantation is the immediate criterion of a truth that ranges on a lower scale. Besides which, there is a rarer thing than truth, namely, *power*, or deep sympathy with truth.”

⁴⁹⁹ “What do you learn from *Paradise Lost*? Nothing at all. What do you learn from a cookery book? Something new, something that you did not know before, in every paragraph. But would you therefore put the wretched cookery-book on a higher level of estimation than the divine poem? What you owe to Milton is not any knowledge, of which a million separate items are still but a million of advancing steps on the same earthly level; what you owe is *power*, that is, exercise and expansion to your own latent capacity of sympathy with the infinite, where every pulse and each separate influx is a step upwards, a step ascending as upon a Jacob's ladder from earth to mysterious altitudes above the earth. *All* the steps of knowledge, from first to last, carry you further on the same plane, but could never raise you one foot above your ancient level of earth; whereas the very *first* step in power is a flight, is an ascending movement into another element where earth is forgotten”.

⁵⁰⁰ “great moral capacities of man” (56).

corazón como “el gran órgano intuitivo (no discursivo)” que permite al hombre captar “el infinito” (56).

La literatura, en su variedad de géneros –la tragedia, la epopeya, el cuento de hadas, la novela incluso– mantiene vivos los ideales morales –esperanza, piedad, verdad– que, de otro modo, se adormecerían. Estos ideales no pueden ser enseñados como meras formas conceptuales sino que son experimentados a través del efecto estético y, así, “germinan en actividades vitales”.⁵⁰¹ Mientras que la “literatura de conocimiento” siempre transmite saberes “provisionales”, la “literatura de poder” sobrevive el paso del tiempo sin alteración. Las grandes obras de poder, como la *Ilíada* o *Hamlet*, sobreviven mientras existe la lengua en que han sido escritas, y no pueden “transmigrar en nuevas encarnaciones”. Reproducir las en otras formas sería “plagiarlas”. Cada obra, en este modo, es única, a diferencia de las máquinas, que se pueden replicar. La literatura de conocimiento, como las “formas de este mundo”,⁵⁰² pasa. El ejemplo de esta literatura pasajera está en las enciclopedias, que envejecen rápidamente. La literatura de poder produce “impresiones” (“impressions”) más profundas. Si bien esta definición conserva la base psicológica de la de 1823, en tanto apela a la categoría de efecto en el lector, es claramente más moderada y más conservadoramente romántica, y a la vez más profesionalmente crítica.

La definición se completa con una nota al pie, en la que De Quincey plantea que la distinción se invisibiliza porque una “vasta cantidad de libros” producen una forma mezclada de estas funciones:

La razón por la cual las amplias distinciones entre las dos literaturas, de poder y de conocimiento, llaman tan poco la atención, reside en que, de hecho, una vasta cantidad de libros –historia, biografía, viajes, ensayos misceláneos, etc.– que yace en una zona intermedia, confunde estas distinciones, mezclándolas. Todo lo que llamamos “entretenimiento” o “diversión” es una forma diluida del poder correspondiente a la pasión, y una forma mixta también; y donde los hilos de la instrucción se entrelazan en el tejido con estos hilos de poder, esta absorción de la dualidad en un único matiz neutraliza su percepción separada. Fundidos en un *tertium quid* o estado neutral, dejan de ser vistos para la mirada popular como las fuerzas opuestas que, de hecho, son.⁵⁰³

Esta observación invierte la lógica del razonamiento, para producir una percepción acentuada de su postulado. La definición de estas funciones en su pureza, como dos modos jerárquicamente relacionados, abajo el conocimiento, arriba el poder, es una operación retórica, sobre la variedad de textos, para transmitir e imponer una determinada ideología de la literatura. Como escribe Proctor, la idea de literatura que se pone en juego aquí “es una variante de la concepción básica que atraviesa las ideas de todos los críticos y filósofos románticos, y que puede ser llamada la teoría romántica del arte o la poesía” (139). Es una concepción que se corresponde con el papel otorgado al poeta como profeta y a la poesía como una fuerza religiosa secularizada en el siglo diecinueve (139). La experiencia estética

⁵⁰¹ “germinate into vital activities” (57).

⁵⁰² “fashions of this world” (59).

⁵⁰³ The reason why the broad distinctions between the two literatures of power and knowledge so little fix the attention lies in the fact that a vast proportion of books,–history, biography, travels, miscellaneous essays, &c.,–lying in a middle zone, confound these distinctions by interblending them. All that we call “amusement” or “entertainment” is a diluted form of the power belonging to passion, and also a mixed form; and were the threads of *instruction* intermingle in the texture with these threads of power, this absorption of the duality into one representative *nuance* neutralizes the separate perception of either. Fused into a *tertium quid*, or neutral state, they disappear to the popular eye as the repelling forces which, in fact, they are (W: 59).

queda asociada a una experiencia interior que dispone al sujeto a vivir la parte más noble de la naturaleza humana. No es una experiencia didáctica, no supone una transmisión directa de una doctrina moral; se trata de una afectación de la conciencia que la impulsa en “un vuelo, un movimiento ascendente hacia otro elemento, en el cual la tierra es olvidada”.

Una serie de otras categorías del vocabulario crítico de De Quincey, como el “sublime”, la “prosa apasionada”, la concepción “orgánica” del estilo, están tramadas con esta jerarquía valorativa que pone la poesía (no el verso) en la cima y la ficción y la información debajo.

Una tercera posición: retórica

A la concepción de la literatura como “poder”, Proctor le opuso, en su sistema, la literatura como “retórica”, en el particular sentido que De Quincey le dio a este término en uno de sus ensayos. La retórica representa una “tercera categoría de literatura”:

... una categoría cuyo fundamento es por completo diferente de aquellos principios que determinan las categorías de conocimiento y poder, ambas fundadas en un análisis de la literatura en términos de sus contenidos o sentido final (262).

La noción de retórica deriva de “Elements of Rhetoric”, que después sería renombrado, simplemente, “Rhetoric” y que terminaría, junto con las “Letters” en el tomo X de *Writings* (81-133). El artículo fue originariamente publicado en *Blackwood's*, en diciembre de 1828, como un análisis del concepto de retórica en discusión con el libro de Richard Whately, *Elements of Rhetoric* (Oxford, 1828), un manual reimpresso varias veces en el siglo y que funcionaría como texto de referencia recurrente sobre la temática. El ensayo de De Quincey, sin embargo, casi no comenta el libro de Whately. Sólo le dedica unas pocas observaciones al final, orientadas a dudar de su débil distinción entre verso y prosa. El resto del texto establece, por una serie de recursos variados, su propia visión sobre el tema.

Debemos recordar que, si la primera definición de literatura se montaba sobre *Confessions* y la segunda venía a la saga de *Suspiria*, el texto “Rhetoric” sigue a “On Murder”, que había sido publicado en *Blackwood's* menos de dos años antes. En cierto sentido, son texto muy próximos, si consideramos que “On Murder” es una parodia de las artes poéticas y las retóricas, a la vez que una *performance* retórica notable. “Rhetoric”, además, incluye una breve historia de la retórica antigua y moderna, así como “On Murder” incluía su breve historia del arte de matar. Si en “On Murder”, De Quincey había explotado de diversas formas las tensiones que surgen de leer una cosa como otra, el asesinato como un arte, aplicándole a la práctica los conceptos de la poética, en “Rethoric” es el mismo lenguaje literario el que quedará expuesto a la posibilidad de ser considerado sin vinculación con la moral, estéticamente. Esto es lo que Proctor ve colisionar con el concepto de literatura como poder, formando una “anomalía” teórica en el “sistema” de quinceano. La posibilidad de que el lenguaje sea materia de un juego orientado al placer intelectual, sin finalidad ennoblecedora, parece contrastar con la idea de “poder”.

El artículo parte de un diagnóstico negativo sobre la situación de la retórica en tiempos modernos: “no hay ningún otro arte cultivado por el hombre que haya sufrido más que el arte de la Retórica” (W: 10, 81). De haber sido la vía por la que el hombre se preparaba para ejercer la vida pública, la retórica había caído al mismo nivel que la astrología y otras ciencias desacreditadas. Se trataba de un saber que el surgimiento de las

disciplinas modernas y la especialización, con su impacto en el nuevo sistema de educación, habían vuelto anticuado, al igual que a la figura del “polyhistor”. La decadencia de la retórica se traducía en una sospecha sobre su práctica y en una cierta confusión sobre su naturaleza, por lo que exigía una reivindicación y un esclarecimiento de parte del “scholar”.

El agumento de De Quincey se estructuraba a partir del enfrentamiento de dos concepciones corrientes de retórica. Para algunos la retórica era la ornamentación consciente del lenguaje, con el objetivo de llamar la atención y cautivar el gusto, y para otros una suerte de “sofística”, orientada a persuadir. Los primeros la consideraban una práctica cuyo fin era, como el de las bellas artes, el “placer intelectual” (Wk: 6, 156); los segundos, un instrumento para el fraude. Los maestros de retórica, como Whately, solían designarla como “el arte de la persuasión”, pero no se ponían de acuerdo sobre qué significaba eso. Whately sostenía que, para persuadir, el usuario de la retórica debía estar convencido. Y George Campbell, otro importante teórico de la retórica,⁵⁰⁴ afirmaba que la pasión era un elemento fundamental de su ejercicio. De Quincey negaba estas definiciones, en el marco de la segunda concepción, adelantando una tercera. Para De Quincey, la retórica terminaba “donde empieza la convicción” y las pasiones pertenecían al terreno de la “elocuencia”, no de la retórica.

Una larga parte del artículo está destinada a explicar su forma de concebir el “entimema”, que es el silogismo retórico en Aristóteles y una de las dos formas de la demostración. Esta explicación tiene como fin demostrar cuál es el terreno que le corresponde a la retórica respecto de la convicción. Contra Whately, De Quincey dice que la convicción, la seguridad, la certeza, pertenecen al “silogismo”; en cambio, el “entimema” es solo probable y deriva de la “provincia de la opinión”.⁵⁰⁵ Todo lo que ha sido probado, lo que constituye conocimiento científico, no es materia de retórica. Por el contrario:

La provincia de la Retórica, ya sea entendida como una influencia sobre las acciones, o simplemente sobre la creencia, reside en el vasto campo de los casos en los que hay pro y contra, con las probabilidades del acierto o el error, lo verdadero y lo falso, distribuidas en variadas cantidades entre los términos. También hay un inmenso campo de verdades donde no hay probabilidad alguna involucrada, ya que la negación y la afirmación son ambas verdaderas; como, por ejemplo, la bondad de la naturaleza humana y su maldad; la felicidad de la vida y su miseria; los encantos del saber y su oquedad [...] En todos esos casos el retórico exhibe su arte dando impulso a una de estas dimensiones y retirando la mente con tanta firmeza de todos los pensamientos o imágenes que apoyan a la otra que la dejan prácticamente bajo la posesión de una estimación unidimensional.⁵⁰⁶

Esta es la corrección que dirige a Whately. Respecto del papel de las pasiones, las reserva al campo de la elocuencia, una categoría que define aludiendo a la idea de poesía en Wordsworth como “el desborde de sentimientos poderosos en ocasiones adecuadas

⁵⁰⁴ George Campbell, autor de *Philosophy of Rhetoric* (1776).

⁵⁰⁵ “province of opinion” (Wk: 6, 159).

⁵⁰⁶ “The province of Rhetoric, wether meant for an influence upon the actions, or simply upon the belief, lies amongst the vast field of cases where there is a *pro* and a *con*, with the chance of right and wrong, true and false, distributed in varying proportions between them. There is also an immense range of truths were there are no chances at all concerned, but the affirmative and the negative are both true: as, for example, the goodness of human nature and its wickedness; the happiness of human life and its misery; the charms of knowledge, and its hollowness [...] In all such cases the rhetorician exhibits his art by giving an impulse to one side, and by withdrawing the mind so steadily from all thoughts or images which support the other as to leave it practically under the possession of a one-sided estimate” (W: 10, 90-91).

para estimularlos”.⁵⁰⁷ En cambio, la parte ornamental de la retórica es definida como un instrumento “artificial” que tiene como fin “el arte de agrandar y poner fuertemente de relieve, a través de varios e impactantes pensamientos, algún aspecto de la verdad al que no sostienen sentimientos espontáneos”.⁵⁰⁸

Estas ideas están efectivamente alejadas la literatura como poder, tal como De Quincey la había definido en 1823, y prescinden de establecer toda relación entre el uso del lenguaje y la moral, o los valores absolutos, o la trascendencia. Si bien no postulan la práctica de la retórica como una práctica que se hace por sí misma, con fines estrictamente intelectuales, la utilidad que se le asigna al lenguaje no apela al corazón, a los sentimientos o al infinito. Asimismo, el material de trabajo de la retórica se define como un conocimiento no establecido, que puede ser balanceado y examinado, o que puede ser sometido arbitrariamente a la manipulación.

En lo que sigue el artículo cambia de registro y comienza su breve historia de la retórica. Es a través de esta historia que De Quincey introduce la posibilidad de concebir la práctica con estrictos fines de juego estético. Desmerece la retórica de Grecia, a quienes considera antes teóricos del arte que sus grandes cultores, exalta la retórica latina (Tito Livio, Ovidio) y, cuando arriba a la Edad Moderna, que cultivó la “retórica con éxito” en un primero momento, señala que acabó marginándola por la cantidad de distracciones que la época ofrece a la mente. En cambio, en circunstancias como la Edad Media, u otras en las cuales se producen condiciones propicias de soledad y retraimiento, el ejercicio de este arte consiste en:

Estar colgado de los propios pensamientos como un objeto de interés consciente, jugar con ellos, vigilarlos y perseguirlos a través de un laberinto de inversiones, evoluciones y cambios de arlequín...⁵⁰⁹

Esta es la idea que Proctor identifica con la retórica exaltada como arte bella, cuyo fin es el placer intelectual, sin referencia a la utilidad práctica o moral, y que ve como la concepción de literatura que entra en colisión más claramente con la literatura concebida como poder, en antítesis con el conocimiento.

Muy significativamente, la parte histórica que sigue a este punto contiene un repaso de los principales modelos de discurso de De Quincey, la mayoría de ellos barrocos, con excepción de Burke. La retórica, concebida como el “arte de la sutileza”, se une en ellos a la “elocuencia”, según la definición que dimos antes. Cada uno de los pasajes que dedica a estos autores, John Donne, Jeremy Taylor, Sir Thomas Browne y el propio Burke son potentes piezas retóricas, que ponen en práctica el concepto que están presentando. En Taylor y Browne, sobre todo, De Quincey encuentra reunidos en un “equilibrio exquisito” la pasión de la elocuencia y la fantasía de la retórica. Estas “fuerzas opuestas” se presentan en un “agradable fusión, que producen una especie intermedia de composición, más variada y estimulante a la inteligencia que la pura elocuencia, más placentera para los afectos que la retórica desnuda”. Es llamativo que, al revés de lo que ocurría con el *tertium quid* del poder mezclado con conocimiento en la figura del placer intelectual, la forma fusionada de elocuencia y retórica sea presentada como un modelo digno de elogio.

⁵⁰⁷ “the overflow of powerful feelings upon occasions fitted to excite them” (Wk: 6, 160).

⁵⁰⁸ “the art of aggrandizing and bringing out into strong relief, by means of various and striking thoughts, some aspect of truth which of itself is supported by no spontaneous feelings” (Wk: 6, 160).

⁵⁰⁹ “To hang upon one’s own thoughts as an object of conscious interest, to play with them, to watch and pursue them through a maze of inversions, evolutions, and harlequin changes...” (W: 96-97).

Transcribamos el elogio de Browne para que se comprenda lo que estamos señalando, ya que en él De Quincey ensaya este modo tercero de retórica y elocuencia entrelazadas:

¿Dónde sino en Sir T. B. podríamos esperar encontrar música tan miltónica, una entonación de acordes tan solemnes como los que suenan en el siguiente compás de apertura de un pasaje de *Urn-Burial*—“Now, since these bones have rested quietly in the grave under drums and trampling of three conquests, etc.”?⁵¹⁰ ¡Qué melodioso acento, como el de un prelude a un apasionado réquiem que respira desde las pompas de la tierra y las santidades de la tumba! ¡Qué *fluctus decumanus* de retórica! ¡El tiempo desplegado, no por generaciones o centurias, sino por los vastos períodos de conquistas y dinastías, por ciclos de faraones y ptolomeos, antíocos y arsácidas! ¡Y estas vastas sucesiones de tiempo distinguidas y delineadas por los tumultos que se revuelven en sus inauguraciones, por los tambores y pisadas que han rodado por encima de las cámaras de muertos olvidados: las trepidaciones del tiempo y la mortalidad vejando, a intervalos seculares, los perdurables *sabbats* de la tumba!⁵¹¹

Proctor, como dijimos, estaba interesado en estudiar lo que llamó la “Teoría de la Literatura” en De Quincey, concebida en términos filosóficos, como un sistema implícito en sus proposiciones generales. Weliek discutirá violentamente la revaloración de De Quincey en este plano, sosteniendo que, como teórico de la literatura, no tuvo importancia. E impugnará el método de Proctor, alegando que falseó la evidencia, al pretender ver un sistema donde no había más que fragmentos incoherentes, y tomando por proposiciones universales, una serie de enunciados de coyuntura, que repetían lo ya dicho por otros. Ahora bien, lo que el método de Proctor reveló como “anomalía”, y la importancia que le dio a la retórica, en su contraste con la famosa antítesis saber-poder, es sumamente esclarecedor, en varios sentidos. Lo advirtió al sugerir, al término de su trabajo, que De Quincey tenía una tendencia psicológica hacia la retórica y que su circunstancias históricas favorecieron que se desarrollara: “él era en parte un ‘gentlmenan-scholar’, en parte un periodista práctico en una época en que los lectores de revistas todavía recibían con interés y curiosidad los juegos del pensamiento sobre los tópicos más misceláneos”.⁵¹² Es decir, para Proctor, aunque no analiza la literatura en su historicidad, es la retórica, en la peculiar perspectiva de “Rhetoric”, la categoría más amplia para describir la práctica de la escritura de quinceana. En otro términos, la palabra “retórica” nombraría en De Quincey un paradigma de autocomprensión de la escritura más adecuado que “literatura de poder”.

⁵¹⁰ En nota al pie de este pasaje Masson aclara que pertenece al comienzo del capítulo 5 de *Hydriotaphia*, aunque la cita de memoria incluye algunos errores. Es el mismo capítulo que tradujero Borges y Bioy Casares en *Sur* 111 (1/1944). Reproducido en *Museo*: 147-161.

⁵¹¹ La traducción, desde “¡Qué melodioso acento...!”, es de Ramiro Vilar (2012, 20). “Where but in Sir T. B. shall one hope to find music so Miltonic, an intonation of such solemn chords as are struck in the following opening bar of a passage in the *Urn-Burial*—“Now, since these bones have rested quietly in the grave under the drums and trappings of three conquests,” &c. What a melodious ascent as of a prelude to some impassioned requiem breathing from the pomps of earth, and from the sanctities of the grave! What a *fluctus decumanus* of rhetoric! Time expounded, not by generations or centuries, but by the vast periods of conquests and dynasties; by cycles of Pharaohs and Ptolemies, Antiochi and Arsacides! And these vast successions of time distinguished and figured by the uproars which revolve at their inaugurations; by the drums and trappings rolling overhead upon the chambers of forgotten dead—the trepidations of time and mortality vexing, at secular intervals, the everlasting sabbaths of the grave!

⁵¹² “... he was half gentleman-scholar, half practical journalist in an age when magazine readers still took a curious interest in the play of thought upon the most miscellaneous topics” (261).

Proctor atribuye siete características formales centrales de la crítica de De Quincey al “carácter retórico de su mente” (260): 1) su tendencia a la percepción del matiz y al establecimiento de nítidas distinciones, ya que la retórica⁵¹³ trata de la sutileza dialéctica y de la distinción minuciosa; 2) las numerosas inconsistencias que alarman a quien estudia a De Quincey, y que producen maniobras retóricas en quienes quieren resolverlas, ya que la retórica trabaja con la elaboración de un solo aspecto de la verdad, y no con síntesis; 3) la digresión y la fragmentación, porque la retórica, como juego mental, siempre admite la fuga respecto de sus propias imposiciones; 4) el hecho de que nunca desarrolló un sistema de crítica, ya que el juego mental puede empezar en cualquier lado y cada movimiento considerarse completo en sí mismo; 5) la ausencia de desarrollo en su pensamiento, por ser la retórica una forma de pensar vuelta sobre sí misma; 6) las conclusiones disparatadas a la que llegaba, ya que la retórica sin un sentido de responsabilidad respecto de sus enunciados, puede arribar a conclusiones fantasiosas; 7) la aparición de ideas súbitas y brillantes.

Eso que asoma, escandalosamente, en el final del estudio de Proctor se ha transformado en una perspectiva más bien corriente en los estudios actuales de De Quincey. El caso más extremo en esta dirección es el de A. Clej en *A Genealogy of the Modern Self. Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*, que mencionamos al comienzo de este capítulo. Todo su estudio descansa sobre la posibilidad de reencuadrar las categorías “literatura de poder” y “prosa apasionada” en sentido retórico. No como en Proctor, adjudicándole a la retórica la finalidad sin fin del arte puro, sino considerándola como una técnica para la producción de efectos que trabaja sobre las creencias públicas y como una relación entre la forma y la subjetividad. El contexto burgués del mercado literario, la extensión de la forma romántica de valorar la literatura, son, en el lenguaje de Clej, condiciones propicias para el desarrollo retórico de la literatura y la subjetividad románticas de De Quincey. De este modo, Clej sostiene que:

... la “prosa apasionada” de De Quincey [...] es una fabricación, el producto de una “máquina retórica” en la cual el lenguaje ya no expresa una interioridad sino que crea un efecto de interioridad, una imagen de la subjetividad hecha a medida de acuerdo con las necesidades y fantasías del público burgués (152).

El trabajo de Clej procedió, al revés de Proctor, separando los valores que De Quincey reclamaba como propios del análisis de su práctica concebida como retórica y lo presentó como un escritor que utilizaba los materiales de su época para producir efectos ajustados a los valores imperantes. Más que discutir el trabajo de Clej, interesa advertir esta posibilidad de leer a De Quincey a partir de la anomalía que encontró Proctor en su pensamiento estético, a contrapelo de su propia especialización del término “literatura” como “literatura de poder”, reconociendo una suerte de doble valencia en su prosa.

Sin dudas, las dos definiciones de la antítesis, como intentamos mostrar arriba, están trabajadas con complejas operaciones, que combinan lo que De Quincey llamó “retórica” con lo que llamó “elocuencia”, en un dispositivo textual eficaz. La primera de las dos definiciones, en un contexto histórico de especialización intelectual, y en el debut de su carrera como escritor en la prensa, es una extensa teatralización de la ideología romántica, en disputa con Coleridge. No hay otro modo de ver el uso del sublime en esa definición que como una técnica de producción de efectos, sustentada en una teoría retórica de base

⁵¹³ Siempre que se dice “la retórica”, se hace referencia a la idea de retórica en De Quincey.

psicológica. Esos dos textos, indudablemente, valen más como *performances* retóricas de inteligibilidad, que como definiciones teórico-conceptuales en sentido estricto. Ambas definiciones trabajan con el lenguaje como “fine art” para instalar un sistema de valoración romántico de la literatura, no tanto para definirla filosóficamente. Y la segunda de las dos definiciones, imprime a la primera una inflexión claramente religiosa, moral, de acuerdo con su militancia cristiana de ese período.

En la definición de “literatura” de 1848, De Quincey incluyó una nota, que ya citamos, en la que sostuvo que la razón por la que la antítesis no se percibe con facilidad es que “una vasta cantidad de libros [...] yace en una zona intermedia” y ofrece, por ese motivo, una “forma diluida de poder que corresponde a la pasión”, junto con dosis de conocimiento. Llamó a esto “forma mixta” o “tertium quid” (W: 59). En esa nota De Quincey apelaba implícitamente a la metáfora de la química, a la posibilidad de pensar la materia como una combinatoria de sustancias, que pueden diluirse, mezclarse o aislarse. Las esencias de estas funciones que imagina para la literatura, dos modos retóricos diferentes, no se diluyen, sino que De Quincey las crea con su antítesis. El término “dilluted” para designar a la mayoría de los libros como una sustancia híbrida, recuerda a una operación similar en *Confessions*: si bien el English Opium-Eater establece allí una distinción categórica y valorativa entre el opio, que está deificado, como un poder, y el alcohol, que es un estimulante sin las cualidades del opio, lo cierto es que De Quincey es un bebedor de láudano, una forma mixta, un *tertium quid*, opio diluido en alcohol.

Para M. Russett (1997), en la anomalía de Proctor, está la clave conceptual del modo de construcción del autor menor y una forma de discurso literario que se representa como lectura. Russett lo define como una “identidad literaria bifurcada” (228). Por un lado, la escritura de quinceana, en tanto modo de producción, opera como el ‘tertium quid’ o ‘forma mixta’. Pero, por otro lado, esta misma escritura reproduce postulados de “ideología romántica” y, concebida como recepción o crítica del romanticismo, exalta “el poder implícito en la poesía mayor” (Russett 228), esto es, reproduce “valores y modelos del romanticismo” negando su propio carácter específico como “literatura”. Son modos de significación en “competencia”, incluso contradictorios, pero que conviven en “De Quincey” como “autor menor”, y que, según Russett, acabarían separándose en el discurso crítico universitario sobre la literatura romántica.⁵¹⁴

En anticipo de lo que veremos en la segunda sección de esta tesis, cabe decir que en la perspectiva de Borges sobre De Quincey se produce esta misma separación, sólo que en sentido inverso al caso universitario. El modo de producción de quinceano se transforma en posibles procedimientos del modo de producción borgeano, pero sin conservar sus posiciones críticas románticas.

⁵¹⁴ Russett relaciona la posición menor con la “cultura minoritaria” de la Universidad, siguiendo la expresión, “minority culture”, de F. R. Leavis. Este sería un estadio avanzado de una dialéctica generada en el romanticismo: “El crecimiento de los antagonismos dialécticos que deriva en las divisiones institucionales comienza, según creo, en la identificación del Romántico menor [...] con una versión purificada de la lectura que ocluye su propia escritura como prosa” (231). Es decir, la prosa es vista como producto de un lector o receptor, y no de un productor, para cuya comprensión deben aplicarse otras categorías.

CAPÍTULO 2: ENTRE MASSON Y BAUDELAIRE (1850-1900)

En el espacio de cuarenta años que separa la muerte de De Quincey (1859) del nacimiento de Borges (1899), “De Quincey” pasó a designar, por lo menos, a dos autores diferentes, que corresponden a dos tipos distintos de obra. Por un lado, se transformó en el nombre de autor de catorce volúmenes de *Writings*. Por el otro, devino el “Mangeur d’Opium”, el autor de un conjunto de textos sobre el opio, traducidos al francés. Mencionamos estos fenómenos con los nombres de los mediadores más importantes en cada caso, “Masson” y “Baudelaire”. “David Masson” alude a la tarea colectiva de la edición en volúmenes de la dispersa y heterogénea obra de quinceana, y “Charles Baudelaire” vale por la construcción francesa de una figura autobiográfica y patológica, paralela y contraria a la de Masson. Juntos, estos dos fenómenos, verdaderos acontecimientos en la recepción de De Quincey, marcaron la recepción borgeana a comienzos del siglo veinte. Por ello, dedicamos este capítulo a describirlos sintéticamente, en un recorrido que nos lleva hacia Borges. Cabe aclarar que, a pesar de la existencia de una amplia bibliografía sobre De Quincey, estos dos fenómenos no se han recortado como lo hacemos aquí en los trabajos existentes.

La recolección: 1851-1891

Camlot (2008) escribió: “Toda impresión de unidad de la obra de De Quincey surgió de forma retrospectiva y ha sido fabricada sobre todo por sus editores” (87). Esta afirmación deja ver la diferencia entre el De Quincey disperso en cuarenta años de contribuciones a *Magazines* y la edición de sus artículos en una serie de volúmenes. Asimismo, resalta el papel de los “editores” en la construcción de esta diferencia. Pero la afirmación es sólo parcialmente cierta.

Por una parte, como ya vimos, De Quincey adoptó, en su producción fragmentaria, estrategias discursivas de autoreferenciación que funcionaron como formas de unificación intertextual. En este sentido, la escritura de quinceana ya posee en su misma producción una dimensión “retrospectiva”, que supuso un trabajo de reenvío y reescritura. No hay que olvidar, en este mismo sentido, que De Quincey fue uno de sus más activos “editores”: *Selections Grave and Gay*, su trabajo de autoedición, fue una parte importante de su trabajo autoral y constituye un interesante caso de remediación a mediados del siglo diecinueve.⁵¹⁵

Por otra parte, la edición de los textos de De Quincey produjo algo diferente de una “impresión de unidad”. No hubo una única edición de sus textos y, con la unidad, se incluyó también la heterogeneidad: comentarios paratextuales, variaciones fechadas, revisiones, todo lo que proporciona la impresión de que los textos se relacionaban entre sí en el marco

⁵¹⁵ D. S. Roberts (2008), uno de los críticos que más ha pensado sobre qué significa historizar el texto de De Quincey, planteó estos temas con gran claridad en la conclusión de “Mix(ing) a Little with Alien Natures’. Biblical Orientalism in De Quincey”, retomando las conclusiones de su *Revisionary Gleam*. Allí propuso resistir la tentación de leer a De Quincey en “sus propios términos de unidad y coherencia” (37), estimulada por la impresión de que sus textos “reiteran interminablemente temas e imágenes” (36). Llamó a reparar en el carácter estratégico de la repetición en los medios periodísticos y las diferentes coyunturas, advirtiendo que la consistencia y la sincronidad de la repetición eran un efecto discursivo y que De Quincey había sido “un manipulador asiduo y astuto de sus propios textos, revisando y reescribiendo sus perspectivas en el contexto de cambiantes imperativos políticos y literarios” (37).

de una totalidad inconclusa y abierta. Esto queda bien graficado por el efecto que causó en uno de sus lectores argentinos. En *Ensayistas ingleses* (1946), Adolfo Bioy Casares, luego de alabar la riqueza de la obra, a la que define como "una vasta y deslumbrante miscelánea, que inagotablemente emociona, instruye y deleita", observó que "todavía hoy esa obra aumenta y no es ilógico esperar que siga aumentando" (Bioy Casares [1946] 1992, 22). La "obra" recolectada de De Quincey genera, efectivamente, la impresión de "unidad", postula su existencia como una obra de autor, pero también exhibe la heterogeneidad y la incompletud. Lo que los editores produjeron mediante las colecciones editoriales fue ese espectáculo de un tironeo permanente entre la unidad autoral y la fragmentación miscelánea.

Considerando que Borges no sólo se topó con ese espectáculo sino que lo puso en valor a su manera, ordenaremos a continuación información sobre las ediciones de De Quincey en lengua inglesa en la segunda mitad del siglo diecinueve. Es una historia difícil, mucho más que la de las enciclopedias en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", y bastante similar a ella, en ciertos aspectos. En todos los casos, la dificultad mayor que enfrentaron los editores, además de la muy evidente de reunir material de un "escritor de artículos, no de libros",⁵¹⁶ consistió en la ordenación de los textos reunidos. Sumado a esto, que se editara la obra de De Quincey a la vez en Estados Unidos y en Inglaterra, que se fueran haciendo nuevos descubrimientos de material sobre la marcha, que De Quincey estuviera vivo durante la configuración de las dos primeras ediciones y que liderara su propia edición en Inglaterra, fueron factores que imprimieron mayor inestabilidad a una empresa ya de por sí difícil y que perduraron como marcas de identidad autoral y operística.

La primera recolección de artículos de De Quincey en volúmenes no fue inglesa.⁵¹⁷ Como recordaron con orgullo nacional los editores estadounidenses de una edición posterior: "El impulso para rescatar los escritos fugitivos de De Quincey de la tumba de la literatura periódica inglesa vino de América" (Riverside 12, xx). La iniciativa de este "rescate" fue de la compañía estadounidense Ticknor & Fields, localizada en la ciudad de Boston, Massachusetts, y conocida por sus reimpresiones de autores británicos de moda. Ticknor & Fields era la editorial más importante de la preguerra y buena parte de su prestigio se había labrado mediante la construcción de un catálogo transatlántico de autores nuevos, tanto británicos como estadounidenses.⁵¹⁸ La firma había generado un veloz canal de información y contactos con Inglaterra para conocer las últimas novedades que se publicaban en la metrópoli y distribuir las o reimprimirlas en Boston, junto con novedades de fabricación nacional. Verdadera industria del libro, Ticknor & Fields contaba con los medios para importar y distribuir libros extranjeros a Estados Unidos, o reimprimirlos, y disponía de créditos bancarios constantes para financiar este tipo de negocios. La reimpresión de textos británicos era una actividad tan importante para la empresa como la importación de libros hechos en las islas. Ticknor & Fields, por ejemplo,

⁵¹⁶ "a writer of articles, and not of books" (W: 1, x).

⁵¹⁷ *De Quincey's Writings*. Boston, Massachusetts, Ticknor and Fields, 1851-1859. ¿22 vols.? 16mo.

⁵¹⁸ En el catálogo de Ticknor & Fields se incluyen los norteamericanos William Cullen Bryant, Richard Henry Dana, Ralph Waldo Emerson Nathaniel Hawthorne, Oliver Wendell Holmes, Henry Wadsworth Longfellow, James Russell Lowell, Harriet Beecher Stowe, Henry David Thoreau y John Greenleaf Whittier, y los británicos Robert Browning, Thomas De Quincey, Charles Dickens, Charles Kingsley, Mary Russell Mitford, Charles Reade, Walter Scott, Alfred Tennyson, and William Makepeace Thackeray. (Casper et al. 2007b, 157).

reimprimió y se aseguró la exclusividad en Estados Unidos de los *Poems* de Tennyson en 1842.⁵¹⁹ También recibió las hojas, para coser, encuadernar y distribuir en “América”, de las obras de Charles Dickens.⁵²⁰ En 1841, cuando la editorial se llamaba W. D. Ticknor, la firma puso en circulación una edición de *Confessions* 1822 (Wk: 1, xxii). Diez años más tarde, en 1851, la reedición de este texto junto con *Suspiria de Profundis* inició el ambicioso plan de publicar todos los “De Quincey's Writings” (ese fue el título general que asumió la serie). En correspondencia con De Quincey, el propio J. T. Fields se encargó durante esa década (1851-1859) de editar la pionera colección que hoy se conoce como “edición Boston” y que abarca entre 20 y 24 volúmenes.

La vacilación en el número de volúmenes de la edición Boston, entre 20 y 24 volúmenes, generalmente fijado en 22, obedece al hecho de que su estructura acabó siendo caótica. Como explica Grevel Lindop, a pesar de que se presenta organizada por “tópicos” (“Biographical Essays”, “Theological Essays”, “Memorials”, “Essays on the Poets”, etc.), la lógica de armado de volúmenes no respondió a un plan general: primero se reunían artículos, preferentemente por afinidad temática, y luego se buscaba un título para nombrar cada miscelánea. De hecho, términos como “miscellaneous” y “other papers” son habituales para nombrar lo que no corresponde al eje presunto de un determinado volumen. A su vez, los volúmenes no estaban numerados. Algunos eran reimpresos con modificaciones no sistemáticas en fecha posterior. Otros, por la aparición de nuevo material autorizado de De Quincey, eran directamente reemplazados (así, *Life and Manners* de 1851 fue reemplazado por *Autobiographic Sketches* de 1853). Esta práctica editorial complicó la posibilidad de saber cuántos tomos se habían editado en total finalmente. Como escribió Lindop: “... difícilmente haya dos juegos de la edición Fields que sean iguales; de hecho, apenas tiene sentido hablar de “juego” (“set”) en este contexto. La edición era un grupo fluido y *ad hoc* de volúmenes sin ninguna pretensión de sistema o completud” (Wk: 1, xxiii).

El éxito debe haber tenido influencia en su mutabilidad. La firma imprimió 1500 copias iniciales de cada volumen y pronto comenzaron las reediciones de los volúmenes agotados. William Davis Ticknor declaró que había superado sus expectativas y que estaba muy gratificado por “las amables palabras que nos llegan de todas partes respecto del verdadero valor de estos escritos” (Morrison 2010, 364). Para 1853, la firma ya había vendido más de 45.000 ejemplares de distintos tomos *De Quincey's Writings*. A mediados del siglo diecinueve De Quincey, como dijo Ticknor, “was in the rage”, es decir, “era furor” (Ibidem).

“De Quincey consolidó el cambio en su reputación de romántico bohemio a hombre de letras victoriano cuando, en 1853, comenzó la publicación de *Selections Grave and Gay*”, escribió Robert Morrison (2010, 372).⁵²¹ No deja de ser paradójico que ese tránsito a la respetabilidad victoriana fuera realizado mediante un prolongado confinamiento en el número 42 de la calle Lothian, en Edimburgo, con la asistencia constante del brandy y el láudano y en horas contrarias a las del trabajo común.⁵²² En algún momento, la idea de que una obra como *Selections Grave and Gay* existiera, le había parecido a De Quincey sencillamente imposible, sobre todo por el hecho de que no tenía copias ordenadas de sus

⁵¹⁹ Westover y Wierda Rowland (2016): 82-3.

⁵²⁰ Casper et al. (2007a): 156-157.

⁵²¹ De Quincey's Works. Selections Grave and Gay from Writings Published and Unpublished. Edinburgh, James Hogg, 1853-1860. 14 vols. 8vo.

⁵²² Cf. BQRM: 391.

publicaciones y porque los periódicos, en muchos casos, mantenían derechos editoriales sobre el material. Cuando George Gilfillan lo instó a recolectar sus textos, retrocedió con horror: “Señor, eso es absolutamente, insuperablemente y para siempre imposible. ¡Ni el arcángel Gabriel ni su multipotente adversario deben atreverse a cosa semejante!”⁵²³ Los primeros tomos de la “edición Boston”, sin embargo, le dieron el terreno que necesitaba para hacer pie en su propia obra y con el impulso y la constante supervisión de James Hogg y su hijo, James Hogg Jr., encaró esa empresa a la que dedicó los últimos seis años de su vida.

El resultado fue la colección en 14 volúmenes llamada *Selections Grave and Gay, from Writings Published and Unpublished by Thomas De Quincey*, publicada en Edinburgo entre 1853 y 1860 (el volumen 14 vio la luz póstumamente). En esta recolección, De Quincey incorporó nuevo material *ad hoc* y recuperó otros artículos, aunque también dejó fuera textos que consideraba demasiado coyunturales, como la mayor parte de sus textos políticos. Aprovechó la oportunidad para realizar numerosas correcciones y ampliaciones. También, para incorporar notas al pie y ofrecer interpretaciones de sus escritos. En las reediciones posteriores se agregaron, al menos, dos volúmenes más. Masson, como recuerda en el prefacio a su propia edición, escribió sobre *SGG* que era “el cambalache más provocativo”, porque ofrecía...

... tipos mixtos de contenidos en un mismo volumen, y una dispersión de contenidos del mismo tipo entre volúmenes muy alejados entre sí, y sin embargo todo con una pretensión de agrupamiento, y con tendenciosos subtítulos inventados sobre la marcha para cada volumen (W: 1, xxi).

Aumentando este “efecto cambalache”, el corpus que forman la edición original y las reediciones presentan una curiosa inestabilidad de volúmenes y textos, empezando por el cambio de título: a partir de la segunda edición, el título *Selections Grave and Gay* fue reemplazado por *De Quincey's Works*, un título más profesional que daba la idea de totalidad. El número de volúmenes, si bien no tan dramáticamente como en la edición Boston, fue un tema problemático. La segunda edición⁵²⁴ se anunció como “completa en 15 volúmenes”, pero se agregaron a ella volúmenes adicionales. Green cuenta en total 17, esto es, dos volúmenes más de los 15 anunciados, e indica modificaciones en los que fueron reimpresos (items 294-300, Green 1908: 30-31). La tercera edición, de 1871,⁵²⁵ fue, a grandes rasgos, una reimpresión de la segunda de 1862-1863, pero tiene un tomo más o uno menos, según se mire, porque suma, en total, 16 (este es el número que suele considerarse como el número final de *SGG*, puesto que así se anuncia en la edición). Acusa, a su vez, modificaciones en los tomos 12, 13 y 15. Los tomos reimpresos de la edición de 1871, para aumentar la confusión, llevan las fechas de 1862 y 1863. La cuarta edición, de 1878,⁵²⁶ es una reimpresión de 1871. El primer volumen tiene un título general y la fecha “1878”, pero los otros quince prescinden del título de la serie y llevan títulos propios, con las fechas anteriores de 1862-3. Ocasionalmente se insertan fechas del año de edición entre

⁵²³ “Sir, the thing is absolutely, insuperably, and for ever impossible. Not the archangel Gabriel, nor his multipotent adversary, durst attempt any such thing!” (Lindop: 371).

⁵²⁴ *De Quincey's Works*. Edinburgh, James Hogg, 1862-3. 15 vols. 8vo.

⁵²⁵ *De Quincey's Works*. Edinburgh, James Hogg, 1871. 16 vols. 8vo.

⁵²⁶ *De Quincey's Works*. Edinburgh, Adam & Charles Black, 1878. 16 vols. 8vo.

corchetes, por ejemplo “[reprinted in 1885]”.⁵²⁷ A las complejidades propias de la producción fragmentaria en los periódicos se agregan, de este modo, las de la edición en volúmenes.

Todos los relatos sobre el proceso de edición y corrección de *SGG*, que previsiblemente suelen constituir el capítulo final de las biografías de De Quincey, abundan en anécdotas sobre las dificultades enfrentadas, que ratifican el mito de su excentricidad. El desorden de papeles, una vida vivida huyendo de acreedores con la consecuente pérdida de materiales, el escrupuloso afán de precisión, el temor a ser malinterpretado, las dolencias físicas, las excentricidades personales, la postergación patológica, todos estos “factores” complicaron las tareas de edición. “Estuve constantemente esperando escuchar que el señor Hogg y su hijo, sus desafortunados editores, habían sido trasladados al asilo lunático como consecuencia de la procrastinación de papá” (BQRM: 384), se lamentó con preocupación una de las hijas de De Quincey. Pero lo cierto es que la composición de *Selections* fue, en estas condiciones, la última gran obra de De Quincey, y una importante cantidad de texto de quinceano debe ser entendido en ese contexto.

Veamos la secuencia de producción de *Selections* en un pantallazo. El trabajo se realizó, como dijimos, entre 1853 y 1859. De Quincey completó los primeros cuatro volúmenes entre 1853 y 1854. Esta primera etapa de trabajo incluyó desde la revisión de sus textos autobiográficos, el último de los cuales había sido publicado en la prensa en 1851, hasta la escritura del “Postscriptum” a *On murder*, una de las piezas más logradas del último De Quincey, que ingresó al “misceláneo” volumen cuatro y completó el famoso ensayo en tres partes que hoy integra el canon de sus obras.⁵²⁸

En 1854 hizo sus primeras anotaciones para corregir *Confessions* en un ejemplar de la edición Boston y tuvo la impresión de que necesitaba “infinitas alteraciones y correcciones”.⁵²⁹ A esto se sumaba la necesidad comercial de ampliar el texto con el objetivo de producir un volumen de grosor similar a los tres anteriores y hacer valer su precio.⁵³⁰ Entre abril de 1855 y mayo de 1856, ya septuagenario, De Quincey completó esa tarea, aunque no quedó plenamente conforme con sus resultados y sospechaba que algunos preferirían la primera edición. El volumen 5 de 1856 anunció, en cualquier caso, una versión “revisada por el autor y sumamente ampliada”⁵³¹ de *Confessions of an English Opium-Eater*.

En 1857 vieron la luz los volúmenes 6 y 7. Sus títulos, elaborados con complejas fórmulas denotativas, no describían adecuadamente su contenido, como señaló Masson: el volumen 6, por ejemplo, llamado “Sketches, Critical and Biographic”, contenía, en este orden, “Percy Bysshe Shelley”, “Oliver Goldsmith”, “On Wordsworth’s Poetry”, “Whiggism

⁵²⁷ En la Asociación Argentina de Cultura Inglesa hay una colección parcial de la cuarta edición de *Selections Grave and Gay*, que lleva, como dijimos, el título *De Quincey’s Works*.

⁵²⁸ El adjetivo “misceláneo” se corresponde con el título del volumen, “Miscellanies”, cuyo contenido era: “Revolt of the Tartars; or Flight of the Kalmuck Khan and his People from the Russian Territories to the Frontiers of China”, “On Murder considered as one of the Fine Arts”, “Dialogues of Three Templars on Political Economy, chiefly in relation to the Principles of Mr. Ricardo”, “On War”, “The English Mail Coach”. (W: 14, 383).

⁵²⁹ “endless alterations and corrections” (Morrison 2010, 384).

⁵³⁰ “Si no la revisaba, *Confessions* hubiera abarcado unas 120 páginas en el formato de *Selections*, mientras que los primeros cuatro volúmenes tenían un promedio de 340 páginas. ‘Siendo ese el caso’, explicó, ‘no había más remedio que atender al libro y expandirlo hasta darle una robustez que se correspondiera con su precio’” (Morrison 2010, 384–85).

⁵³¹ “revised by the Author, and greatly enlarged” (W: 14, 383)

in its Relations to Literature”, “John Keats”, “Homer and the Homeridae”. El término “sketches”, “bocetos”, que De Quincey había utilizado en sus textos autobiográficos para definir una composición deliberadamente incompleta,⁵³² era el verdadero factor común del conjunto, ya que la frase “críticos y biográficos”, habida cuenta de los artículos incluidos, no servía para distinguir entre unos y otros: había artículos que eran ambas cosas a la vez y otros que no eran ninguna de ellas.

A partir de ese momento aproximadamente, con excepción de un viaje a Irlanda para visitar a su hija Margaret y su familia, De Quincey pasó el tiempo confinado en el cuarto alquilado de la calle Lothian, trabajando en los seis volúmenes finales de su edición. El volumen 8, con el maravilloso título “Ensayos, escépticos y antiescéticos, o problemas descuidados o mal concebidos”,⁵³³ salió en abril de 1858 y el 9, “Líderes en la Literatura, con una Noticia sobre los Errores Tradicionales que los afectan”,⁵³⁴ en octubre. En 1859, con un ritmo de trabajo sorprendente, se ocupó de los volúmenes 10, 11, 12 y 13. Si bien llegó a trabajar en el volumen 14, el último de la serie en vida, no pudo verlo publicado, porque murió el 8 de diciembre.

Además de las revisiones autorizadas, lo que distingue a esta edición de otras es, como dijimos, la gran cantidad de material paratextual, en la forma de prólogos y notas del autor. De todos ellos, el principal es el “General Preface” del primer tomo. Pero son también relevantes las notas al pie y los comentarios de que fue rodeando sus textos, generalmente al comienzo de cada tomo, y que Masson incorporaría, de una forma o de otra, a su propia edición, en ese diálogo sostenido entre el autor y su editor que son los *Writings*. Así, por ejemplo, el tomo V, que mencionamos más arriba, incluye un “preface” en el que se explica la naturaleza de los “papers” (SGG: V, i), “reunidos aquí accidentalmente”⁵³⁵ y “escritos bajo la desventaja, y por ello bajo el privilegio, de la composición impremeditada”.⁵³⁶ Además de este tipo de comentarios recurrentes, generalmente exculpatorios por lo que De Quincey veía como defectos o particularidades de composición, hay otros en los que sintetiza sus planteos, explica sus propósitos o corrige los resultados. Así, por ejemplo, lamenta haberse excedido en el tono de sus críticas lingüísticas a Keats, aunque no en el enfoque de las críticas mismas, y no haber polemizado con Wordsworth y Coleridge respecto del concepto de la dicción poética (V: ii), que ninguno de ellos, aclara, pudo definir adecuadamente. En el prólogo al tomo IX, “Leaders in Literature”, se detiene a considerar la dificultad que supone poner títulos, la cual se ve...

... prodigiosamente agravada cuando las distintas partes que de pronto y de improviso son obligadas a unirse en un todo sistemático, han surgido en un principio por impulsos casuales y desconectados sin una perspectiva de convergencia final o referencia alguna a un principio central.⁵³⁷

⁵³² “Se sabe que un bosquejo, como indica la palabra, es algo fragmentario” (De Quincey 2006a, 88) “A sketch by its very name is understood to be a fragmentary thing” (Wk: 17, 100)

⁵³³ “Essays, Sceptical and Anti-Sceptical, or Problems Neglected or Misconceived”.

⁵³⁴ “Leaders in Literature, with a Notice of Traditional Errors Affecting them”.

⁵³⁵ “here accidentally brought together” (SGG: V, i).

⁵³⁶ “written under the disadvantage, but therefore under the privilege, of unpremeditated composition” (SGG: V, i)

⁵³⁷ “... prodigiously aggravated when the separate parts, that are suddenly and unexpectedly required to cohere into a systematic whole, arose originally upon casual and disconnected impulses, without any view to final convergence, or any reference whatever to a central principle” (SGG: 9, vii).

Todo este material paratextual le sirve a De Quincey, efectivamente, para poner a su yo periodístico en perspectiva, volverse crítico de sí mismo y transformarse en “autor”, según los parámetros de la época. Este discurso autometatextual pertenece también a su discurso autobiográfico, por supuesto. Algo parecido cabe decir de las notas al pie que fueron sumándose con la revisión de sus textos. Estas notas, que Masson repetiría en *Writings*, introdujeron una nueva dimensión discursiva en su obra. Si bien los textos en su publicación periodística ya incluían notas, como un desprendimiento de la lógica de la digresión y el afán de precisión, y muchas de ellas verdaderamente extensas, como comentamos en el capítulo anterior, en *Selections* las notas establecen un diálogo entre el texto rescatado y el autor, que se suma a la construcción de identidad literaria de De Quincey.

Como ejemplo, pueden confrontarse las variantes entre la primera edición de “Last Days” y la incorporada a SGG y *Writings*, que es la que figurará al frente de la antología de Borges *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. La mitad exacta de las notas de “Last Days”, 16 de 32, fueron incorporadas en la revisión. Son las notas numeradas en *Kant* de Borges como 1, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 24, 25, 31, 32. Mientras las notas originales eran pequeños diálogos con los traductores, o aclaraciones sobre alguna pequeña cuestión, estas otras notas, en su mayoría, toman el texto como pretexto para generar una serie de comentarios paralela y miscelánea. Así, en la primera página el lector se encuentra con una bifurcación de la voz autoral cuando a la afirmación de que una de las razones por las que el nombre de Kant era más conocido que su obra en Inglaterra por el idioma en que estaban escritas, se agrega una nota que aclara por qué Kant escribió en alemán y no en latín. La nota sopesa las consecuencias que tuvo en la difusión de Kant el hecho de que escribiera en alemán y fuera mal traducido e imagina los beneficios que podría haber traído aparajeada una buena traducción de Kant en Inglaterra.

En cuanto al “General Preface” del primer tomo, cumple dos funciones bien definidas. En primer lugar, ofrece argumentos que justifican la republicación de material ya publicado, en un contexto en que otros autores estaban reuniendo sus escritos con fines comerciales. En segundo, presenta una clasificación general de los escritos. Veamos aquí solo el primer punto, y reservemos el segundo para el apartado posterior “De Selections a Writings”.

La pregunta que intenta responder De Quincey, como no podría ser de otro modo, asume cierta construcción casuística: ¿cómo justificar la republicación de lo ya publicado? De Quincey señaló que su caso había sido interpretado bajo el paradigma de una práctica nueva: “en los últimos cuatro o cinco años ha surgido entre los escritores la práctica de reunir en volúmenes sus propias dispersas contribuciones a la literatura periódica”.⁵³⁸ Esta norma era enunciada para representarse a sí mismo como un caso de excepción. Para justificarse se explayaba sobre una serie de conceptos respecto de qué tipo de material se incluía en los volúmenes, qué significaba publicar y cómo se determinaba el valor de los textos. A los textos De Quincey los denominaba “escritos misceláneos”⁵³⁹ y “papeles”,⁵⁴⁰ y consideraba que se definían por el rasgo común de haber sido impresos como “contribuciones a publicaciones periódicas”.⁵⁴¹ Se detenía a considerar las dos desventajas

⁵³⁸ “within the last four or five years, a practice has arisen amongst authors of gathering together into volumes their own scattered contributions to periodical literature” (SGG: 1, viii).

⁵³⁹ “miscellaneous writings” (v)

⁵⁴⁰ “papers” (v)

⁵⁴¹ “contributions to journals” (vi)

que suponía esta condición respecto de publicaciones originariamente destinadas al libro, una desde el punto de vista de la producción, y otra de la recepción. Por una parte, toda producción del contexto periodístico llevaba las marcas de una escritura sometida a los plazos perentorios de los magazines y por ello debía ser leída como una escritura condicionada por una “invencible precipitación”.⁵⁴² Por la otra, desde el punto de vista de la recepción, jugaba en contra de la lectura independiente y la libre circulación del material el que las audiencias de los medios periodísticos se definieran por “principios políticos” o “religiosos” determinados y que vieran, por ello mismo, con suspicacia, lo que se publicaba en medios que se identificaban con otros principios políticos o religiosos. Así, lo que se publicaba en el periódico de un signo, como la progresista *Tait’s Magazine*, había sido condenado a ser no leído por los lectores de otros periódicos, como *Blackwood’s*, o a ser leído, en todo caso, con prejuicios y aprehensiones. Como señalamos en el capítulo anterior, De Quincey publicó tanto en *Blackwood’s* como en *Tait’s*, y esa doble filiación no sólo respondió a sus dificultades económicas sino que era parte misma de su estrategia autoral. Todo esto llevaba a De Quincey a sostener que sus textos estaban, en ese sentido y en su país, aún “inéditos”,⁵⁴³ y que el formato del libro les otorgaba nuevas condiciones de lectura. Finalmente, De Quincey realizaba una última maniobra en relación con los elementos que definían el valor de una publicación. Desplazaba el interés por sus escritos del autor a los lectores:

Ocurrió que, durante los últimos catorce años, recibí de numerosos lugares de Inglaterra, Irlanda, las colonias británicas y los Estados Unidos, una serie de cartas que expresaban un interés más profundo en textos escritos por mí que el que yo podría haberme sentido con derecho a desear. Por ello, si yo no hubiera tenido el objetivo de republicarlos, se volvió ahora un deber de gratitud y respeto para estos numerosos corresponsales que lo hiciera o que explicara por qué no lo hacía.⁵⁴⁴

Los sucesores comerciales de Ticknor and Fields en Estados Unidos, Houghton, Mifflin & Co.,⁵⁴⁵ reeditaron los “22” volúmenes de la edición Boston en 12 gruesos tomos en el año 1877.⁵⁴⁶ Tenían el objetivo de reordenar el material y reducir el número de volúmenes “aumentando la cantidad de páginas en cada uno” (Riverside: 12, xxii). Esta edición se difundió como una “edición popular” (“popular edition” es el subtítulo en algunos de sus tomos), tuvo diversas reediciones y se conoce hoy como “Edición Riverside”, la leyenda que figura en la portada. En la nota de presentación los editores aclaraban que habían incorporado “el nuevo material aparecido en la edición inglesa”⁵⁴⁷ y se jactaban también de una disposición de los textos “más sistemática y ordenada”⁵⁴⁸ que la de sus

⁵⁴² “overmasterly precipitation” (vii).

⁵⁴³ “unpublished” (viii).

⁵⁴⁴ “it happens that, during the fourteen last years, I have received from many quarters of England, in Ireland, in the British Colonies, and in the United States, a series of letters expressing a far profounder interest in papers written by myself than any which I could ever think myself entitled to look for. Had I, therefore, otherwise cherished no purposes of republication, it now became a duty of gratitude and respect to these numerous correspondents, that I should either republish the papers in question, or explain why I did not” (SGG: 1, ix).

⁵⁴⁵ Ver Ballou (1970).

⁵⁴⁶ *The Works of Thomas De Quincey. Popular edition.* Boston and New York, Riverside, 1877. 12 vols. 16mo.

⁵⁴⁷ “the new material which appeared in the English edition” (1, iii).

⁵⁴⁸ “more systematic and orderly” (1, iii).

predecesoras. Estos atributos ponían a la nueva edición por sobre las dos anteriores, incluyendo SGG.

En el último volumen, junto con un índice analítico de cincuenta páginas, la edición Riverside traía una breve “Introduction to the series” (12, xvii-xxiv), en la cual los editores se extendían sobre las tareas realizadas y los criterios empleados. Luego de una enumeración de los medios de donde procedían los artículos, consignaban las ventajas de sus decisiones. Explicaban que habían buscado ordenar los textos temáticamente, considerando que cada volumen no podía exceder las 600 páginas, y que habían agregado, por distintos mecanismos, lo que el propio De Quincey había modificado o ampliado en la edición inglesa. Para justificar los nuevos títulos empleados, ofrecían una breve explicación de la organización general. Describían los tres volúmenes autobiográficos, incluyendo el primero, dedicado a “las visiones que deben tanto al uso de Opio”,⁵⁴⁹ y luego sostenían que el resto derivaba del interés de De Quincey por la “Literatura”, escrito este término así, con ele mayúscula.

Para los editores de la edición Riverside, lo que justificaba la incursión de De Quincey en los campos de saber más heterogéneos, en las variadas “disciplinas” decimonónicas, era, llamativamente, una peculiar concepción de “Literatura”. La definición de este fenómeno amerita ser citada. “Literatura” era una forma cultural que implicaba otras:

Su interés iba en la dirección sobre todo de la Literatura, pero este interés era en parte por la filosofía de la literatura, en parte por su historia, en parte por su aspecto personal. La literatura, además, en cualquiera de sus aspectos, era para él una expresión de vida, y era sencillo pasar por ello desde la Literatura a la Historia, a la Filosofía y a la Biografía. Nuevamente, siendo su interés por la Historia un interés no meramente arqueológico, estaba asociado con un interés por la sociedad y la política, de modo que un conjunto de sus escritos ingresó con naturalidad en la Política y la Economía Política. Se ha intentado realizar una clasificación gruesa que debería reunir afinidades y al mismo tiempo indicar las líneas principales de su estudio y producción.⁵⁵⁰

El primer tomo presentaba un detalle, que, retrospectivamente, volvería atractiva esta edición respecto de *SGG* o, incluso, de *Writings* de Masson. El tomo incluía todos los textos del opio, *Confessions*, *Suspiria* y *The English Mail-Coach*, junto con “Coleridge and Opium-Eater”, y agregaba aparte lo que De Quincey había incorporado a *Confessions* en la versión extendida de 1856. Con esta decisión se conservó en la edición estadounidense la versión de 1822 y se restó legitimidad a la reescritura de 1856, de la que el propio De Quincey dudaba, pero, al mismo tiempo, sumaban sus autorizadas reescrituras, lo que agregaba valor a la edición. Asimismo, anticipando el criterio contemporáneo, que hoy prefiere la edición periodística de *Suspiria de Profundis* en *Blackwood's* a la que se incluyó en *SGG* con las modificaciones de De Quincey, Riverside eludió las problemáticas decisiones del autor y reprodujo la versión de 1845. En cambio, Masson, por respeto a De Quincey,

⁵⁴⁹ “the visions which owe so much to the use of Opium” (12, xxii).

⁵⁵⁰ “His interest was in the direction primarily of Literature, but this interest was partly in the philosophy of literature, partly in its history, partly in its personal aspect. Literature, moreover, in any of its aspects, was with him an expression of life, and the passage hence was easy from Literature to History, to Philosophy, and to Biography. Again, his interest in History being not merely archaeological, was associated with an interest in society and politics, so that one group of his writings fell naturally into Politics and Political Economy. It has been attempted to make a certain rough classification which should bring likes together and should at the same time indicate the leading lines of his study and work”. (Riverside: 12, xxiii)

mantendría sus decisiones autorizadas y complicaría aún más la edición del texto (véase la nota de Masson en W: 13, 331-333).

El crítico y profesor universitario David Masson, quien ya había publicado una biografía de De Quincey en 1881, emprendió en 1889 la “Edición Nueva y Ampliada” en 14 volúmenes, tomando como base las ediciones anteriores y una recopilación de artículos realizada por él mismo.⁵⁵¹ Se trataba, claramente, de una revancha contra la edición Riverside y de un movimiento de distinción respecto de *SGG*, a los que consideraba defectuosos desde el punto de vista académico. Después de todo, la edición Riverside había declarado su aspiración: “esta edición permanecerá como la edición estándar, en cuanto sobrepasa en este país por lo menos a la edición anterior”.⁵⁵²

La nueva edición inglesa tenía como fin que los “compatriotas de De Quincey” pudieran disponer de una edición “más completa” y “más conveniente” que la edición estadounidense (W: 1, xx). Publicada por Adam & Charles Black originariamente en Edimburgo, vio una reimpresión en Londres, por la misma firma, en 1897.⁵⁵³ De allí en más, Masson se convertiría en la edición “standard” de la obra de quinceana, hasta la aparición, al menos, de *The Collected Works of Thomas De Quincey*, en 2000-2003. Si bien el trabajo de Masson no goza de la admiración de Grevel Lindop, el director de la nueva edición de la obra de quinceana, debido a las fuertes intervenciones que realizó sobre el conjunto⁵⁵⁴ y ha recibido críticas de otros especialistas,⁵⁵⁵ *Writings* es poco menos que una obra maestra del arte editorial y un espécimen único de edición crítica. En estos catorce volúmenes las dimensiones de la edición y de la crítica literaria están tan íntimamente entrelazadas que no es posible desanudarlas. Las decisiones editoriales son también críticas, y numerosos comentarios críticos se corresponden con decisiones editoriales.

A su vez, se verá que la existencia de *Writings* es una de las condiciones de posibilidad para las funciones que De Quincey fue llamado a cumplir en el proyecto de Borges. La poca atención que se le ha dedicado a este acontecimiento editorial en la bibliografía de quinceana especializada, un acontecimiento único en los procesos de transmisión y recepción de De Quincey, es, a todas luces, sorprendente. La nueva edición crítica de Lindop y sus colaboradores, tan admirable y magnífica en todo sentido, casi suprime a Masson de los comentarios, priorizando el diálogo con *SGG*, por considerar a Masson una mediación distorsiva. En dos apartados posteriores dedicaremos, por lo tanto, consideraciones específicas a la descripción de *Writings* (“Masson, autor de De Quincey” y “De *Selections* a *Writings*”).

Después de las ediciones mencionadas, aparecieron otras que complementaban lo publicado, en tanto incluían textos no recolectados en ninguna de las ediciones existentes o textos no publicados por De Quincey en vida, es decir, póstumos.

⁵⁵¹ *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. New and enlarged edition by David Masson. Edinburgh, Adam & Charles Black, 1889-1890. 14 vols. 8vo.

⁵⁵² “that this edition will remain as the standard edition, as it supersedes in this country at least the earlier edition” (12: xxiv).

⁵⁵³ *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. New and enlarged edition by David Masson. London, Adam & Charles Black, 1897. 14 vols. 8vo.

⁵⁵⁴ Wk: 1, xiv-xvi.

⁵⁵⁵ Véase, por ejemplo, la “Introducción” de Baxter *De Quincey’s Art of Autobiography* (1990), en la que justifica su preferencia de *SGG* y cuestiona la decisión de tomar a Masson como “the standard text” (1).

James Hogg, Jr., coeditor de SGG, publicó en 1890 dos volúmenes con el título *The Uncollected Writings* que pueden ser considerados como un apéndice de esa edición.⁵⁵⁶ El carácter de “no recolectado” de los escritos que incluye se justifica, en efecto, por contraposición a los recolectados en SGG, que contaban con la autorización explícita de De Quincey. Los paratextos son pocos y breves. En el prefacio, Hogg se limita a señalar los medios de los cuales proceden los textos y sostiene que el mismo De Quincey habría incluido “una cantidad de ellos en su *Collected Works* junto con los *Suspiria de Profundis* si hubiera vivido para continuar su labor”⁵⁵⁷. Curiosamente, no hace mención alguna a la edición de Masson, que estaban apareciendo precisamente en ese momento, ni a las estadounidenses. Y anticipa una próxima colección de *De Quincey's Choice Works* que contendría cartas en poder del editor y una selección de artículos de las fuentes originales. Es el momento, evidentemente, en que los herederos y los editores entablan una de esas batallas habituales por el monopolio de la memoria del autor. En 1895 Hogg agregaría un maravilloso libro de testimonios y anécdotas sobre De Quincey que cumpliría el papel de llenar de sentido su fama de excéntrico.⁵⁵⁸

Al año siguiente de los escritos no recolectados de Hogg, Alexander Japp editó unos escritos póstumos en dos volúmenes.⁵⁵⁹ En la dedicatoria del primero, Alexander H. Japp, el autor de la primera vida de De Quincey,⁵⁶⁰ agradece a “Mrs. Baird Smith y Miss De Quincey” la “confianza” que han demostrado al “poner en sus manos los restos en manuscrito de su padre, con el objeto de que seleccionara y publicara de ellos lo que pudiera considerarse disponible para ese propósito” (v). Es evidente que con la aparición de este primer tomo de “escritos póstumos”, Japp no sabía cuántos iba a publicar, ya que en el prefacio señalaba que “los artículos del presente volumen han sido seleccionados con una voluntad mayor de ofrecer variedad y contraste que la que habrá en los siguientes” (vii). Finalmente, sólo se publicaron dos.

El primer volumen llevaba el título “*Suspiria de Profundis, with other Essays, Critical, Historical, Biographical, Philosophical, Imaginative, and Humorous*”, y contenía, además de una versión de *Suspiria* que no era la publicada en *Blackwood's*, pequeños grupos de textos fragmentarios que podían inscribirse bajo alguna de las categorías del título: un grupo de textos sobre el “paganismo”, otro sobre los judíos, otros sobre el asesinato como arte bella, otro sobre biografías y falsificadores, otro sobre características nacionales, otro sobre cuestiones teológicas (el mal, los milagros) y una serie final de “brevia” o “ensayos breves” que se encontraban “en conexión mutua” (x).

En su “General Introduction”, Japp invitaba a leer esta miscelánea como si nos permitiera dialogar con un De Quincey libre de toda formalidad, esto es, con un De Quincey que revelaba su modo de construir sus pensamientos. Por ello, esperaba que la lectura de notas tan “numerosas” y de temas tan variados permita obtener “una nueva idea de la

⁵⁵⁶ *The Uncollected writings of Thomas De Quincey*. With a preface and annotations by James Hogg. London, 1890. 8vo. 2 vols. Hubo una segunda edición en 1892.

⁵⁵⁷ “a number of them in his *Collected Works* alongside the *Suspiria de Profundis* (Sighs from the Depths) had he lived to continue his labors” (vi).

⁵⁵⁸ Hogg, James, ed. 1895. *De Quincey and his Friends: personal recollections, souvenirs, and anecdotes*. London: Sampson Low, Marston, and Company.

⁵⁵⁹ *The Posthumous Works of Thomas De Quincey*. Edited from the Original MSS. With Introduction and Notes by Alexander H. Japp. London, Heinemann, 1891. 2 vols.

⁵⁶⁰ Page, H. A. 1877. *Thomas De Quincey: His Life and Writings. With Unpublished Correspondence*. 2 vols. New York: Scribner, Armstrong and Company. El nombre “H. A. Page” es un seudónimo de Alexander Japp.

extrema cualidad eléctrica de su mente”,⁵⁶¹ según su propia definición. Japp resumía su método de trabajo en el volumen de esta forma:

... la primera parte del trabajo que encaré fue separar a grandes rasgos lo impreso de lo no impreso, habiendo primero copiado de lo impreso todas las notas de aspecto arácnido interpuestas allí [...] El siguiente paso fue ordenar las muchas hojas separadas y aparentes fragmentos en pilas por tema; y finalmente, examinar estas pilas cuidadosamente, y con una atención por las “conexiones” para colocarlas juntas.⁵⁶²

Masson, autor de De Quincey

La literatura en lengua nacional se convirtió en estudio legítimo de las aulas universitarias inglesas recién durante la segunda mitad del siglo diecinueve.⁵⁶³ El punto de llegada de este proceso de legitimación de la cultura propia fue la incorporación de “English Language and Literature” a las *curricula* de Oxford y Cambridge, las universidades más antiguas y prestigiosas de Inglaterra, entre 1880 y los primeros años del siglo veinte. Oxford creó un puesto de “Profesor” para dictar esa temática en 1881 (la “Merton Professorship”), pero fue recién en 1904 cuando el cargo se transformó en cátedra. Y, de hecho, la primera designación, como recuerda Goldie (2013, 46), fue para un profesor que tenía poco aprecio por la literatura moderna, A. S. Napier. Cambridge siguió un movimiento similar pero más lento: se creó también allí una cátedra universitaria con ese mismo nombre, pero recién en 1911.

El ingreso de la literatura nacional a las antiguas instituciones de educación superior, tradicionalmente orientadas a la formación clásica, participaba de un proceso general de nacionalización cultural en Inglaterra, que suponía el trabajo concertado entre distintas instituciones y proyectos, como el *Dictionary of National Biography*, el *Oxford English Dictionary* y el *National Trust*. La emergencia de literatura inglesa como disciplina académica a fin de siglo no puede separarse, en este sentido, de la voluntad histórica de dotar a la nación de un campo cultural propio, rigurosamente construido para desplegar el estudio de la identidad nacional, al tiempo que se la reconocía y afirmaba en la escena de la literatura mundial. Este proceso venía a satisfacer las necesidades identitarias coloniales: en la época del segundo imperialismo, era necesario proveer a las naciones que se encontraban bajo dominio directo del imperio británico de los dispositivos culturales adecuados para inscribirlos en la gran tradición del Reino. La proliferación de “Historias” y “Manuales” de “Literatura Inglesa” en el último cuarto del siglo diecinueve responden a esta demanda.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ “a new idea of the extreme electrical quality of his mind” (xiv).

⁵⁶² “... the first piece of work that I entered on was roughly to separate the printed from the unprinted, first having carefully copied out from the former any of the spidery-looking notes interjected there[...] The next process was to arrange the many separate pages and seeming fragments into heaps, by subjects-; and finally to examine these carefully, and, with a view to ‘connections’, to place them together” (xiii).

⁵⁶³ Cf. D. Goldie (2013).

⁵⁶⁴ George Lillie Craik, profesor de Literatura Inglesa e Historia en el Queen's College de Belfast entre 1849 y 1866, sacó distintas historias de la literatura que iban de la conquista normanda hasta el presente y que, al fin, desembocaron en el *A Manual of English Literature* en 1862 (Goldie 61). Otros: Thomas B. Shaw, y su *History of English Literature* (1864), que debía servir para la preparación de exámenes en el India Civil Service, en la Universidad de Londres y otras instituciones parecidas. William Spalding, Thomas Arnold, William Francis Collier (*History of English Literature*, 1862). En

Estos datos permiten situar la figura de David Masson (1822-1907) en el contexto específico de los procesos de incorporación de la literatura inglesa a los estudios académicos universitarios del siglo diecinueve. Masson perteneció, en efecto, a la primera generación de profesores que se dedicaron tiempo completo a enseñar e investigar esta temática en el momento más alto del victorianismo decimonónico, a partir de la década de 1850. Más aún, fue el primero de todos ellos y militó la causa con un empeño sistemático, como se ve en sus movimientos institucionales. Masson sucedió a Henry Morley como Profesor de Lengua y Literatura Inglesas en el University College de Londres a partir de 1852. Con su trabajo en ese cargo consiguió que la materia pasara a formar parte del *curriculum*. En 1865 dejó el cargo en Londres y asumió la cátedra de "Rethoric and Belles Lettres" en la Universidad de Edimburgo, ocupada previamente por Hugh Blair. Con su ingreso, la cátedra fue renombrada como "Retórica y Literatura Inglesas" (58). Así, mientras Oxford daba sus primeros tímidos pasos en la incorporación de estos estudios a sus planes, los estudiantes de la Universidad de Edimburgo, bajo la dirección de Masson, obtenían títulos que garantizaban conocimientos de una amplia cantidad de obras inglesas, de Chaucer a Tennyson.

El discurso crítico de profesores como Masson se modeló en el cruce de exigencias dispares, con las que debieron negociar. Necesitados, por una parte, de estimular el interés por estos temas en nuevos estudiantes, que pagarían sus salarios, recurrían a estrategias más propias del periodismo que de la tradición académica clásica. Pero con la intención de legitimar su trabajo en las instituciones universitarias a las que pertenecían, aplicaban a los nuevos objetos protocolos de procesamiento similares a los que regían en el tratamiento de los textos clásicos. Moviéndose entre estas dos "demandas en competencia" (Goldie 2013, 60), los nuevos críticos académicos buscaron configurar el valor literario de su objeto en las conferencias, artículos periodísticos e historias populares de la literatura, al tiempo que sometían los textos a un escrutinio técnico riguroso, que incluía la edición y reedición de las obras destinadas al estudio.

Buena parte de la crítica de Masson consistió en bosquejar grandes líneas de desarrollo histórico de la literatura inglesa y en generar clasificaciones tentativas de los *corpora* que la integraban. Masson hizo el trabajo del crítico y el biógrafo en obras como *Carlyle: Personally and in his Writings*. Pero también ensayó la categorización académica con fines descriptivos, como en *British Novelists and their Styles* (Cambridge, Macmillan, 1859). Su discurso crítico estaba indudablemente atravesado por esta búsqueda de equilibrio entre la información y el rigor académicos y la representación ensayística y evaluativa de la literatura en el contexto de institucionalización de los estudios de literatura en lengua inglesa.

Este ideal de compromiso simultáneo con las demandas del mercado y la universidad se vio plasmado más claramente que en ninguna otra obra en el monumental trabajo sobre Milton, que incluye dos obras: una edición crítica, *The Poetical Works of John Milton* (tres volúmenes en 1890), y una vida, *The Life of John Milton: Narrated in Connexion with the*

palabras de Goldie, "para el momento en que Morley estaba publicando su *First Sketch of English Literature* en 1873, las historias populares y baratas y las ediciones para estudiantes aparecían en cantidades significativas, y los académicos que se dedicaban a la literatura se encontraban compitiendo en un mercado populoso con directores de escuela, ministros y escritores profesionales" (62).

Political, the Ecclesiastical, and the Literary History of his Time (seis volúmenes, 1859-80).⁵⁶⁵ Pero, como sugirió Camlot, también podemos verlo reflejado en su propia publicación periódica, *Macmillan's Magazine*, que fue la primera en otorgar a la firma del crítico profesional un lugar destacado en la presentación de los artículos. La revista jugó un inequívoco papel de legitimación social no sólo para la crítica literaria sino también para otras disciplinas, como la historia, que se estaban redefiniendo en el ámbito científico victoriano.⁵⁶⁶

Al pasar de autores de reputación asegurada, como Milton, a la consideración sistemática de un autor como De Quincey, Masson realizó un movimiento audaz para su condición universitaria. No sólo disponía sus competencias de crítico académico para editar y presentar a un autor inglés reciente sino que decidía afrontar un caso plagado de dificultades prácticas, valorativas y conceptuales, tal vez porque veía en la superación de esas mismas dificultades una posible fuente de valor para su causa. La dificultad, sin duda, más importante correspondía al hecho que él mismo señaló en el “General Preface by the Editor” a su edición de De Quincey en 1889:

La peculiaridad de su vida literaria, debemos recordar, la que lo distingue de la mayoría de sus contemporáneos literarios de alguna importancia comparable, fue el que sus escritos hayan sido producidos, casi sin excepciones, en la forma fugitiva de contribuciones para *magazines* y otras publicaciones periódicas. Sus *Confessions of an English Opium-Eater*, es verdad, habían sido publicadas en Londres en un pequeño libro en 1822, luego de haberse vuelto famoso en su forma periodística original el año anterior, y el pequeño libro había sido varias veces reimpreso; su pequeño romance llamado *Klosterheim, or The Masque* había sido publicado por separado por los Señores Blackwood de Edimburgo; y los mismos editores habían publicado en 1844 su volumen titulado *Lógica de la Política Económica*. Sacando estas excepciones, la primera y la última más aparentes que reales, fue como escritor de artículos, no de libros, que De Quincey dejó su huella en la literatura de su generación.⁵⁶⁷

Para Masson, las condiciones generales de la escritura a mediados de siglo diecinueve, en particular el hecho de que buena parte de los escritores adaptaran sus textos al formato y las exigencias de las publicaciones periódicas, hacía que la “táctica”

⁵⁶⁵En esta misma línea de Masson podemos ubicar a Edward Dowden, quien tomó una cátedra en el Trinity College de Dublin en 1867 y satisfizo las expectativas de la academia con su obra sobre Shakespeare (*A Critical Study of his Mind and Art*, 1876) y las de un público más amplio con su volumen de la serie “English Men of Letters” dedicado a la vida de Shelley. F. J. Furnivall, que desempeñó un papel clave en la fundación de la Early English Text Society (1864), produjo durante la segunda mitad del siglo más de cien volúmenes con manuscritos de textos ingleses antiguos, antes inahallables. Edward Arber, profesor de University College y luego del Mason Science College, publicó numerosas y extensas obras con ediciones de textos de la tradición literaria inglesa. (Goldie, 60-61).

⁵⁶⁶ Camlot (2008): 96-98.

⁵⁶⁷ “The very peculiarity of his literary life, it has to be remembered, distinguishing him from most of his literary contemporaries of any comparable importance, was that his writings had been, with hardly an exception, in the one form of fugitive contributions to magazines and other periodicals. His *Confessions of an English Opium-Eater* had, indeed, been published in London in small book-form in 1822, after having become famous in their original magazine form in the previous year, and the small book had been five times reprinted; his little romance called *Klosterheim, or The Masque*, had been published by itself in 1839 by Messrs. Blackwood of Edinburgh; and the same publishers had issued in 1844 his volume entitled *Logic of Political Economy*. With these exceptions, however, the first and the last more apparent than real, it was as a writer of articles, and not of books, that De Quincey had made his mark in the literature of his generation” (W: 1, ix).

predominara sobre la “estrategia”, es decir, que el posicionamiento en un artículo se impusiera por sobre la concepción de un plan autoral más amplio. De este modo, en su perspectiva, se cancelaba la posibilidad de construir una obra unitaria y coherente, por responder a la dinámica incalculable de lo periodístico. Así lo planteó en “Genius and Discipline in Literature”, un artículo de 1862 publicado en Macmillan’s. Pero, justamente, en el caso de De Quincey, Masson había reconocido una excepción a esta tendencia del predominio de la táctica, en virtud del estratégico trabajo de De Quincey sobre la construcción de su estilo, de su “voz” personal, como marca de un autor inglés notable en un ámbito adverso a la autoría, como la prensa.

A pesar de la audacia del gesto de Masson para el campo universitario, es verdad que se entregó al trabajo sobre De Quincey en un clima de creciente reconocimiento del autor en el terreno editorial y crítico. No casualmente, la primera aproximación a su tema coincidió con la publicación de *SGG* en 1854.⁵⁶⁸ En ese texto que tomaba como pretexto los dos primeros tomos de la flamante edición,⁵⁶⁹ reconocía que “entre los nombres más notables de la historia de la Literatura Inglesa en mucho tiempo debe ser colocado el de Thomas De Quincey”.⁵⁷⁰ El ensayo, en rigor, despliega una larga consideración teórica sobre las relaciones entre la prosa y el verso, para ofrecer algunas consideraciones finales sobre este tema en De Quincey. North ubicó en este artículo el surgimiento de un interés sostenido por la “prosa apasionada” (“impassionate prose”) de De Quincey, que se desarrollaría más fuertemente tiempo después, a partir de la década de 1880.

El siguiente trabajo de Masson fue muy posterior: la biografía que publicó en 1881, como parte de la serie de divulgación llamada “English Men of Letters”. Es ciertamente notable para la perspectiva actual que la serie contara en sus primeros volúmenes con el nombre De Quincey. Esa colección de MacMillan & Co., dirigida por John Morley, recogía en tomos breves las vidas de los escritores ingleses más destacados, y combinaba nombres para ese momento indiscutidos de la tradición literaria, como Milton o Chaucer, con escritores decimonónicos más recientes (el caso de los románticos) e, incluso, contemporáneos (el caso de Trollope escribiendo sobre Thackeray).⁵⁷¹ Los colaboradores tenían distinta procedencia. Junto a un Profesor como Masson, podían encontrarse escritores como el mencionado Trollope o Henry James, autor de la biografía crítica de Hawthorne.

El *De Quincey* de Masson se apoyaba en las operaciones de consagración de las dos décadas previas. Venía precedido por las ediciones de Boston, Riverside y las cuatro de *Selections Grave and Gay*, llamada ahora *De Quincey’s Works*. Lo antecedía, asimismo, la biografía *Thomas De Quincey, His Life and Writings*, que incluía correspondencia inédita

⁵⁶⁸ David Masson, reseña de *Selections Grave and Gay*, en *The British Quarterly Review* 20 (1854): 163-88.

⁵⁶⁹ “Prose and verse: De Quincey”, luego recogido en *Essays, Biographical and Critical, Chiefly on English Poets*, Cambridge: Macmillan and Co., 1856, pp. 447-475.

⁵⁷⁰ “among the most remarkable names in the history of English Literature for many a day, must be ranked that of Thomas De Quincey” (448-9)

⁵⁷¹ Del siglo diecinueve, se incluyeron, además de la vida de De Quincey, las de Burke, Burns (el único irlandés), Byron, Carlyle, Coleridge, Dickens, Hawthorne (el único estadounidense), Keats, Lamb, Landor, Macauley, Scott, Shelley, Southey, Thackeray y Wordsworth. Ninguna mujer, de modo que el “men” de la serie es literal, en cuento excluye “women”. La primera de las vidas, en homenaje al escritor de vidas de poetas ingleses y al más importante biografiado, fue la de Samuel Johnson.

facilitada por la familia y testimonios de personas que lo habían conocido. Si bien Page reconocía el carácter multifacético del biografiado, también enfatizaba su capacidad visionaria. Masson, en cambio, optó por montar la imagen del intelectual excéntrico, definido como “polyhistor”, “scholar” y “estilista”.

Luego de diez capítulos cronológicos, de contenido estrictamente biográfico, incluyó dos capítulos finales, con el título común “De Quincey’s Writings”. Estos capítulos son, probablemente, lo más importante del libro, tanto porque constituyen el primer paso hacia la empresa de *Writings* como por la apuesta crítica que representan en su contexto. El capítulo XI “De Quincey’s Writings: General Characteristics” es un intento de describir los diversos aspectos de la compleja subjetividad textual plasmada en el heterogéneo “corpus” de su obra. En el segundo capítulo ensaya una “classification and review” (tal el subtítulo) de todos los textos, como respuesta a la pregunta: “¿Cómo se deben clasificar los textos de De Quincey?”

Las “características generales” de De Quincey están ancladas en la condición “intelectual” del autor, que es, en buena medida, lo que le permite a Masson explicar las peculiaridades de la escritura de quinceana en su variedad, su cualidad erudita y su trabajo estilístico. Masson recupera pasajes autobiográficos para subrayar y definir esta condición, y subraya y amplifica la palabra “intelectual” con plena conciencia de que no estaba destacada del mismo modo en De Quincey. Entre los pasajes que cita para respaldar su perspectiva, está este de *Confessions*, que podremos reconocer aludido en la contratapa de las *Obras completas* de Borges:⁵⁷²

Puedo afirmar que mi vida ha sido, en conjunto, la vida de un filósofo; desde mi nacimiento, fui convertido en una criatura intelectual; e intelectual en el sentido más alto han sido mis búsquedas y placeres, incluso desde mis días de escuela.⁵⁷³

Masson define el carácter “intelectual” como un rasgo solidario con la ausencia de “ímpetu o vehemencia moral” (136) -en este punto lo contraponen a Carlyle- y lo define como una “curiosidad universal, aguda tendencia inquisitiva y meditativa sobre todas las cosas” (136). Por esta característica, que se refleja en sus tempranos estudios de los más distintos temas, a los veinticinco años ya le valía, dice Masson, “el nombre de polyhistor” más que a “casi cualquiera de sus contemporáneos ingleses” (137). Para representar el capital simbólico con el que De Quincey llegó a la práctica de la “autoría de revista” (“magazine authorship”), pide que sumemos al rasgo de “criatura intelectual”, otros dos: la capacidad de observación de la “vida humana” (137) y una “memoria de tenacidad sobrenatural” (137). Estas características subjetivas son las que le habrían permitido impartir a su escritura para la prensa ese “carácter polimático, esa variedad de erudición fuera de lo común, que descubrimos en ella”.⁵⁷⁴

⁵⁷² “Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario”. Este texto apareció en la edición en un tomo de *Obras completas* de 1974, se reprodujo en las ediciones posteriores y se sigue publicando en el primer tomo de las ediciones actuales.

⁵⁷³ “I may affirm that my life has been, on the whole, the life of a philosopher; from my birth, I was made an intellectual creature; and intellectual in the highest sense my pursuits and pleasures have been, even from my schoolboy days” (BQDM: 136).

⁵⁷⁴ “polyhistoric character, that multifariousness of out-of-the-way learning, which we discern in them” (137).

El resto del capítulo, realmente notable, intenta caracterizar la subjetividad-escritura de quinceana en todos sus atributos. El principio al cual acude Masson para unir subjetividad y obra es la identidad pensamiento-lenguaje, que se plasma como “estilo”. En efecto, al final del texto sostiene, en un gesto que repetirán muchos otros críticos, incluido Hillis Miller, que “todas las características de la mente de De Quincey que hemos enumerado se reproducen, por ello, como características de su estilo, y pueden ser observadas y estudiadas de nuevo bajo ese nombre” (151). De modo que la descripción de las características subjetivas y la descripción del estilo en que están escritos los textos son dos formas de presentar el mismo fenómeno. En ambos casos se trata de la forma de una subjetividad.

Resumamos apretadamente estas “características”, de un lado (la mente) y del otro (el estilo), usando los mismos términos de Masson. Una primera clave de la mente de quinceana está dada por la “independencia” (140), que también ha sido llamada, según Masson, “amor por la paradoja”, y que significa que De Quincey no solía aceptar la “creencia”, la “opinión común” (“common opinion”) o la “tradicción” acerca de ningún tema, y que prefería formarse siempre una opinión propia, por medio de investigaciones propias. Esta clave se vincula con sus modos de investigar los temas de su interés, apelando a su sentido común o a su “conocimiento histórico”, y la “insinuación serpentina de sí mismo” por la que avanza en el proceso de investigación. En esto, dice Masson, se compara con Burke y se opone a Johnson, quien atacaba los temas desde el exterior. Esta contraposición entre el enfoque externo e interno, le permite señalar a Masson que De Quincey tenía el “hábito de adoptar un punto de ingreso y, desde allí, por sútiles e intrincados rodeos, alcanzar el centro, donde las líneas concurrentes debían unirse y esclarecerse” (141). Esta modalidad de investigación, que Masson llama “hábito laberíntico”, es lo que habría sido condenado como tendencia a las “digresiones caprichosas”. Pero Masson sostiene que, en general, De Quincey regresa de las digresiones y que ninguna de ellas, por su calidad de composición, es en vano.

En este punto, destaca también la “pasión por la exactitud científica” (142) que lo lleva a definir todo con claridad y que lo convierte en una combinación única de “intelecto puramente lógico con erudición académica” (142). Pero, el intelecto no solo es “analítico y exacto”, sino también “rico e inventivo”, lo cual significa que De Quincey pertenece a una clase de escritores que al presentar un tema “deben presentar también muchas otras cosas de las que se generaron en el acto mismo de pensar el tema y que, aun cuando estén orgánicamente relacionadas con él, pueden ser interesantes de forma independiente” (143).

La “memoria” y “aptitud eléctrica para captar analogías” (143) son las facultades centrales que hacen funcionar esa riqueza e inventiva. “En el acto de pensar cualquier cosa, metonimias, metáforas, anécdotas, ilustraciones históricas o fantásticas, se encienden en su mente, se incorporan en su pensamiento principal y son, de hecho, su lenguaje” (143). De aquí que, según Masson, el intelecto de De Quincey deba ser definido como “del orden literario” y que, en la exposición de problemas abstractos, De Quincey siempre esté incluyéndose en la escena, con “egotismos” y “confidencias a la Montaigne” (144). Esto es lo que imprime a sus disertaciones un carácter de individualidad o “de quinceynismo” (144), y que en ocasiones hace que “lo subsidiario engulla lo principal” (144), como en “Sir William Hamilton”.

A estas características de independencia intelectual, investigación serpentina de los problemas –con rigor analítico, erudición, riqueza, inventiva–, Masson agrega: una

"considerable vena de humor" (145) y un "talento para el pathos" (145). A lo primero, no dedica mucho espacio y lo despacha con referencias a "On murder", a pesar de ser un atributo muy general del discurso de quinceano. Otorga al "pathos" un espacio mucho mayor. En primer lugar, el pathos se liga con su interés por temas dolorosos y personajes marginales, que se resume en su fascinación por la palabra "paria" (146). Interessantemente, Masson renombra esto como "lo cristiano" y "lo lírico" (147). Pero "lo lírico", lo ve relacionado, sobre todo, con "lo misterioso" y "lo sublime" (147), un estado del ánimo que llama el "metaphysical mood", "la actitud más esencial y específicamente humana de todas" (147). Por esta vía introduce otros rasgos, como el "hábito de la soledad", propicio al pensamiento metafísico. También incluye una serie amplia de temas de interés que abarcan lo religioso, lo histórico y lo natural, y cierta fascinación por la "hechicería y la necromancia" (148), que en De Quincey se expresaría tanto por sus denuncias de los farsantes como por cierta creencia en la intervención de lo sobrehumano en la vida corriente.

El último atributo de la mente de quinceana es "la facultad especial de la imaginación poética" (149), que es "la facultad del sueño constructivo continuo", que permite convertir "significados y sentimientos" en "fantasías visuales y representativas" (150)

Pasemos al otro lado, el "estilo inglés". Vuelven a aparecer, pero en versión lingüística, algunos de estos atributos. Recordemos que, según Masson, el estilo es una figura del pensamiento, y que el estilo engendra pensamiento (151-152). Lo primero es "la versatilidad del estilo, cambios en la forma del léxico y la sintaxis desde lo simple y llano a lo más rico y rebuscado en respuesta a los cambios de tema, actitud o finalidad" (151). Pero es un estilo "predominantemente intelectual", en el cual nunca hay nada impetuoso o arrebatado; al contrario, se percibe siempre un "dominio artístico" ["artistic self-possession"] (152), que se orienta a conseguir el "efecto deseado" (152). Para definir el estilo de De Quincey desplegándose sobre un tema, apela Masson a esta imagen vegetal: "un fluir de enredadera o algún otro follaje, rico, espeso y brillante, pero no demasiado denso, que avanza tranquilamente sobre una superficie y la cubre parejamente, pero con la capacidad de brotar al instante hacia ciertos puntos o pináculos" (153). Masson señala que se suele recordar el estilo más "formal" o "imponente" ("stately") de De Quincey, con "largas evoluciones y armonías a nivel de la oración", y cita un pasaje en el cual el propio De Quincey define su estilo en las antípodas de Charles Lamb y William Hazlitt, estilos que no podían ser "elocuentes" porque eran "discontinuos". En el texto que cita Masson, De Quincey defiende la "pompa", como el único estilo adecuado para ciertos temas sublimes, y observa su falta en Lamb. Además de esto, y en reflejo de sus características mentales, elogia Masson del estilo "las perfectas articulaciones lógicas" (156) y la presencia del "artista técnico" en "la coherencia óptica minuciosa de las imágenes y la preocupación fastidiosa por el sonido" (156). No le bastaba la mera "pronunciabilidad", sino que buscaba, dice Masson, la "belleza musical", una característica que se asocia con sus "esfuerzos para eludir la cacofonía" (156). Pero también subraya que, contra este estilo elevado, era capaz de ser "demasiado familiar y coloquial, y entregarse al *slang* y la retórica de cocina" ["kitchen-rheteroic"] (157).

A esta caracterización densa de mente y estilo, sigue "De Quincey's Writings: Classification and Review". Pero conviene considerar este texto dentro de la operación más general de Masson para acomodar la producción de De Quincey en volúmenes, en diálogo con la propia operación del autor en el "Prefacio" de SGG.

De *Selections a Writings*

En la situación de querer profesionalizar, con criterios académicos pero a la vez accesibles y atractivos, la percepción de una obra como la de De Quincey, Masson debía ensayar respuestas a una pregunta al mismo tiempo crítica y editorial: “¿Cómo se deben clasificar los escritos de De Quincey?” (158) Esta misma pregunta es la que De Quincey había encarado en su “General Preface” de 1853. Retomemos su solución, para luego volver a Masson, que construye la suya a partir de la de De Quincey. Veremos surgir en el análisis una inesperada fusión entre criterios romántico-victorianos y una organización enciclopedista de la “literatura”.

Enfrentado a “los doce volúmenes de la edición estadounidense que ya habían sido publicados” (W: 1, 1) y con su propia edición por delante, De Quincey optó por dividir los “escritos misceláneos” en tres categorías, lo que le permitió no compartimentalizar excesivamente su producción, contrarrestando la segmentación por audiencias de sus contextos originales. Presentó esta operación con la fórmula humilde de una “rústica clasificación general”.⁵⁷⁵ Ciertamente, hay que tener en cuenta que al escribir el “General Preface”, el conjunto que compondría *SGG* todavía no estaba consolidado y sólo contaba con lo ya editado por la edición Boston y con “su propio conocimiento de la cantidad de nuevos materiales que aún faltaba incluir” (W: 1, 1). Sin embargo, más allá de esta circunstancia, que impedía a De Quincey ver el conjunto, es importante reparar en que la clasificación servía para montar una nueva estrategia autoral y, como dice al final del “General Preface”, “establecer los fundamentos para una valoración más elevada” de su trabajo.⁵⁷⁶

Las tres clases en que dividió sus textos, como se advierte enseguida, no poseían un carácter discreto, sino que fluían unas en otras. La primera clase era la de los escritos que tenían el fin de “entretener (o divertir) al lector”,⁵⁷⁷ aunque podían elevarse “a una clave más alta”;⁵⁷⁸ la segunda era la de los “ensayos”,⁵⁷⁹ textos que apelaban “puramente al entendimiento como una facultad aislada, o que lo hacen fundamentalmente”;⁵⁸⁰ la tercera

⁵⁷⁵ “rude general classification” (W: 1, 8)

⁵⁷⁶ En un gesto retórico, exclama en su último párrafo: “by what accident, so foreign to my nature, do I find myself laying foundations towards a higher valuation of my own workmanship?” (W: 1, 15).

⁵⁷⁷ “to amuse the reader” (W: 1, 9)

⁵⁷⁸ “to a higher key”

⁵⁷⁹ “Permítanme designarlos [a estos escritos] con el nombre general de ENSAYOS. El valor de estos, como en otros casos de la misma clase, debe ser medido a través de dos preguntas distintas. A. ¿Cuál es el problema que el ensayo aborda y de qué rango por su dignidad o su utilidad? Y luego, una vez decidido ese punto, B. ¿Cuál es el éxito obtenido? Y, como una pregunta adicional, ¿qué habilidad de ejecución se manifestó en la solución del problema? Esta última pregunta no es, naturalmente, una pregunta para el autor, porque supondría un veredicto sobre su propio mérito. Pero, en general, bastaría como respuesta a la pregunta A para el establecimiento del valor de un ensayo sobre el criterio más firme. *Prudens interrogatio est dimidium scientiae*. Configurar hábilmente el interrogante, es la mitad del camino para asegurar la respuesta correcta.” “Let me call them by the general name of ESSAYS. These, as in other cases of the same kind, must have their value measured by two separate questions. A. What is the problem, and of what rank in dignity or in use, which the essay undertakes? And next, that point being settled, B. What is the success obtained? and (as a separate question) what is the executive ability displayed in the solution of the problem? This latter question is naturally no question for myself, as the answer would involve a verdict upon my own merit. But, generally, there will be quite enough in the answer to question A for establishing the value of any essay on its soundest basis. *Prudens interrogatio est dimidium scientiae*. Skilfully to frame your question, is half way towards insuring the true answer.” (W: 1, 10).

⁵⁸⁰ “purely to the understanding as an insulated faculty; or do so primarily” (W: 1, 10)

clase era de difícil definición, la clase a la que atribuía mayor valor y que estaba compuesta por textos escritos en “modos de prosa apasionada que no tienen precedentes”.⁵⁸¹ Los juzgaba imperfectos, y sostenía que requerían reelaboración, pero, aún así, se sentía “autorizado a formular más elevadas pretensiones en virtud de su concepción”.⁵⁸² Los textos que incluía aquí era *Confessions* y *Suspiria*, y obviamente, aunque no lo mencionara, *The English Mail-Coach*, un texto que formaba parte del proyecto de *Suspiria*.

La clasificación proponía modelos ideales, definidos a partir de propiedades dominantes, en función de los “propósitos” u “objetivos” (“aims”) de los textos. No constituían identificaciones genéricas, de modo que, en rigor, no había textos que encajaran perfectamente en cada categoría o debieran hacerlo. Es evidente que De Quincey elaboraba de este modo, a partir del principio de clasificación, menos un dispositivo descriptivo que una jerarquía de valores. Y esta jerarquía estaba de acuerdo con las concepciones de la literatura romántica en el período victoriano, y que su propia especialización del término “literatura”, así como sus lecturas de los románticos, habían contribuido a fijar. Si, como ha estudiado Russett, De Quincey asumió la posición del autor que transmite la canonicidad de los grandes románticos, contribuyendo de esa forma a la instauración del “High Romanticism” en la tradición inglesa (eso que Russett resume en la función del “autor menor”), en este “General Preface” De Quincey se convierte en transmisor de su propia condición romántica, proyectando en el conjunto de sus escritos una estructura de valor ascensional que parte de la vida y llega al reino de lo trascendente, sea esto lo divino, lo poético o lo ideal. Si bien la distinción entre “literatura de conocimiento” y “literatura de poder” no era enunciada aquí en los términos de las definiciones contenidas en “Letters” o “The Poetry of Pope” que ya analizamos, ciertamente se reconocía en la clasificación tripartita de la obra. La oposición de “ensayos” y ese tercer modo “sin precedentes”, la “prosa apasionada”, así como en esa “clave más alta” a la que podían ascender los textos de entretenimiento, se correspondían con la distinción entre “saber” y “poder”. Notablemente, sin embargo, lo que los textos de De Quincey presentaban al público lector era un conjunto de formas mixtas, como en los textos que llama “de entretenimiento”. Del mismo modo que la distinción entre el alcohol y el opio se vuelve superflúa en la preparación del láudano, estas divisiones se diluyen en el corpus de textos de quinceanos. En esta clasificación, además, como parece evidente, no había lugar especial para la ficción ni para los textos estrictamente políticos, compuestos en función de su eficacia retórica y polémica en contexto.

En el capítulo XII de su biografía de De Quincey en 1881, Masson retomó la clasificación del autor y la dio por buena pero con una maniobra. La comparó con las “divisiones del saber” (“parts of learning”) de Francis Bacon señalando que ambas clasificaciones eran “prácticamente equivalentes” (159) y que, como la de Bacon era la más conocida, convenía adoptarla en lugar de la de De Quincey. Debe recordarse que parte de la difusión de este cuadro de conocimientos de Bacon se debe a que *L'Encyclopédie* adoptó una versión modificada para describir su propia organización (Anexo IV: imagen nº3). A las partes del saber de Bacon las consignó Masson en estos términos: 1) “Historia o la Literatura de la Memoria”,⁵⁸³ 2) “Filosofía o Literatura de la Razón”⁵⁸⁴ y 3) “Poesía o

⁵⁸¹ “modes of impassioned prose ranging under no precedents” (W: 1, 14)

⁵⁸² “authorised to make haughtier pretensions in right of their *conception*” (W: 1, 14)

⁵⁸³ “History or the Literature of Memory” (159).

⁵⁸⁴ “Philosophy or the Literature of Reason” (159).

Literatura de Imaginación”.⁵⁸⁵ Es de notar que la palabra “Literature” no es de Bacon sino de Masson y que, como se ve aquí, es utilizada en su sentido amplio de material impreso.

A cada una de estas tres divisiones, aplicadas a De Quincey, las renombró en estos términos: 1) “Escritos de reminiscencia, escritos descriptivos, biográficos e históricos”, 2) “Escritos especulativos, didácticos o críticos” y 3) “Escritos Imaginativos y Prosa poética”.⁵⁸⁶ Desde luego, esta división no coincide con el espíritu vago e ideal de la “rústica clasificación” de quinceana y pretende ser más descriptiva y abarcadora que ella, en sintonía con los objetivos profesionalizantes y legitimadores de Masson. De ahí que Masson advierta de inmediato que “es necesario, ante todo, explicar que en De Quincey los tres tipos de escritos se proyectan (“shade into”) continuamente en los otros” y que en ciertos casos un mismo texto cabe en dos categorías. No vamos a reproducir la colocación de los textos en sus respectivas categorías, pero conviene reparar en las subdivisiones que Masson agrega de cada categoría, para seguir su posterior transformación. Con esta operación, genera un cuadro de catorce categorías, que podemos representar así:

1. Escritos de reminiscencia, escritos descriptivos, biográficos e históricos	1. Autobiográficos
	2. Bosquejos biográficos o de personas conocidas por el autor
	3. Otros bosquejos biográficos
	4. Bosquejos y descripciones históricas
	5. Especulaciones e Investigaciones Históricas
2. Escritos especulativos, didácticos o críticos	1. Metafísicos, psicológicos y éticos
	2. Teológicos
	3. Política Inglesa
	4. Economía Política
	5. Teoría y Crítica Literarias
3. Escritos Imaginativos y Prosa poética	1. Extravaganzas humorísticas
	2. Incidentes de la vida real o pasajes de historia tratados imaginativamente
	3. Novelettes y Romances
	4. Fantasías o Lírica en Prosa

La cantidad de categorías es la misma cantidad de volúmenes que tendrá *The Collected Writings*, pero no debe creerse que los volúmenes se ajustan a ellas. La clasificación de 1881 es un borrador de la que aplicará en 1889. La clasificación definitiva se formula en el “General Preface by the Editor” del primer tomo de *The Collected Writings*, que también se propone fundada en el esquema de De Quincey en 1853:

Vols. I, II, III: Autobiography and Literary Reminiscences, including the Confessions of An Opium-Eater, in their last and much enlarged form.
 Vols. IV, V: Biographies and Biographic Sketches.
 Vols. VI, VII: Historical Essays and Researches.
 Vol. VIII: Speculative and Theological Essays.
 Vol. IX: Essays in Political Economy and Politics.
 Vol. X, XI: Literary Theory and Criticism.
 Vol. XII, XIII: Tales, Romances, and Prose Phantasies, including *Suspiria de Profundis*.
 Vol XIV: Miscellanea; with Index to the whole Edition.

⁵⁸⁵ “Poetry or the Literature of Imagination” (159).

⁵⁸⁶ “(I) Writings of Reminiscence, or Descriptive, Biographical, and Historical Writings; (II) Speculative, Didactic, and Critical Writing; (III) Imaginative Writings and Prose-Poetry” (160).

(W: 1, xxii)

El conjunto de volúmenes, finalmente, quedó configurado en 1890 en estos términos:

- Vol. I: Autobiography From 1785 to 1803. 416 pags.
- Vol. II: Autobiography and Literary Reminiscences. 545 pags.
- Vol. III: London Reminiscences and Confessions of An Opium-Eater. 472 pags.
- Vol. IV: Biographies and Biographic Sketches. 449 pags.
- Vol. V: Biographies and Biographic Sketches. 416 pags.
- Vol. VI: Historical Essays and Researches. 447 pags.
- Vol. VII: Historical Essays and Researches. 456 pags,
- Vol. VIII: Speculative and Theological Essays. 451 pags.
- Vol. IX: Political Economy and Politics. 444 pags.
- Vol. X : Literary Theory and Criticism. 455 pags.
- Vol. XI: Literary Theory and Criticism. 474 pags.
- Vol. XII: Tales and Romances. 467 pags.
- Vol.XIII: Tales and Prose Phantasies. 448 pags.
- Vol XIV: Miscellanea and Index. 447 pags.

Si retomamos las tres partes del saber, derivadas de Bacon y adaptadas a los escritos de De Quincey por Masson, obtenemos un cuadro de este tipo:

1. Escritos de reminiscencia, escritos descriptivos, biográficos e históricos (3201 págs., 50% aprox.)	Vol. I: Autobiography From 1785 to 1803. 416 pags. Vol. II: Autobiography and Literary Reminiscences. 545 pags. Vol. III: London Reminiscences and Confessions of An Opium-Eater. 472 pags.
	Vol. IV: Biographies and Biographic Sketches. 449 pags. Vol. V: Biographies and Biographic Sketches. 416 pags.
	Vol. VI: Historical Essays and Researches. 447 pags. Vol. VII: Historical Essays and Researches. 456 pags.
2. Escritos especulativos, didácticos o críticos (1824 págs. 30% apróx.)	Vol. VIII: Speculative and Theological Essays. 451 pags.
	Vol. IX: Political Economy and Politics. 444 pags.
	Vol. X : Literary Theory and Criticism. 455 pags. Vol. XI: Literary Theory and Criticism. 474 pags.
3. Escritos Imaginativos y Prosa poética (1287 págs. 20% apróx.)	Vol. XII: Tales and Romances. 467 pags.
	Vol.XIII: Tales and Prose Phantasies. 448 pags.
	Vol XIV: Miscellanea. 372 págs.

De acuerdo con este cuadro y el conteo que incluye, el material de los volúmenes se corresponde en un 80% a las primeras dos categorías (Memoria y Razón), y en un 20% a la tercera (Imaginación). Pero en el cuadro hay algunas imprecisiones, porque no separamos el material paratextual del conteo de páginas, salvo en lo que respecta al volumen XIV, del cual excluimos el “epílogo”, los “apéndices” y el “index”. Además, la “Miscelánea” de ese volumen no contiene “escritos imaginativos y prosa poética” sino textos que deberían ser ubicados en las otras categorías. También habría que descontar de esa categoría 3, dos textos de “Miscelánea” que se agregaron allí para completar el volumen. Si restamos todo el material misceláneo (todo el volumen XIV y lo que hay de “miscelánea” en el XIII), que ameritaría ser redistribuido en las otras categorías, la tercera categoría se reduce a un magro 15% del total. Y más aún, en tanto el tomo XII está compuesto por ficciones propias,

como la novela *Klosterheim* o el extraño relato *Household Wreck*, y traducidas (buena parte de los textos publicados como parte de su acción germanista en *London Magazine*), formando la parte menos leída de De Quincey, y concentrándose lo más leído en el tomo XIII, diremos que ese sector forma, aproximadamente, un 5% de la obra de quinceana.

Es importante advertir –y por eso incluimos estos cuadros– que esta estructuración resultante de Masson es una negociación entre la jerarquía de valores vinculados con el romanticismo en la época victoriana (la estructura ascensional, que se va estrechando, desde el placer y el entretenimiento, pasando por el conocimiento –histórico, teórico, didáctico y crítico–, hasta llegar al bien espiritual de la cultura, representado por lo imaginativo, lo “onírico” y lo “poético” en prosa, una literatura “sin precedentes”) y la organización moderna de los saberes en el momento inicial de la especialización de las ciencias (el esquema del conocimiento de Bacon y la *Encyclopédie*). Es esta estructuración, ante todo, la que imprime al conjunto de la “obra” en catorce volúmenes, el aspecto de una extraña y excéntrica enciclopedia.

La organización temática de la edición de Masson contrasta con la edición cronológica actual, pero es necesario subrayar que la preferencia de la organización temática por sobre la cronológica fue producto de una decisión explícita de Masson, apoyada en De Quincey. En el “General Preface by the Editor”, Masson explica que De Quincey enfrentó, al iniciar la empresa de recolección para SGG, la cuestión de si la organización debía ser “cronológica” o si sería mejor intentar alguna “clasificación de los papeles según sus temas y tipos” (W: 1, xii). Para Masson era “pretty obvious” que De Quincey tenía que adoptar el segundo plan, a diferencia de lo que había hecho Carlyle con sus propios “Miscellaneous Essays”, porque “el plan meramente cronológico [...] no le sentaría bien a un conjunto de material tan extenso y de carácter tan variado” (W: 1, xii). De modo que Masson se autorrepresenta continuando y perfeccionando ese criterio autoral. Pero como la “cronología” y la “fechación” no eran indiferentes a su voluntad de establecer criterios académicos para la literatura inglesa y, como el mismo recuerda, De Quincey estaba interesado en el establecimiento de cronologías precisas, consideró como un “defecto” de la edición de quinceana “la ausencia de información respecto de los datos y lugares de aparición original de cada escrito individual” (W: 1, xii). Esta exigencia había sido satisfecha en otras ediciones de autores recientes o contemporáneos, como las colecciones de ensayos de Carlyle y de Macaulay. La solución a este problema, como complemento de la organización temática, fue agregar las debidas aclaraciones en paratextos:

A cada volumen de la presente edición, se fijará una noticia editorial que explique de dónde extrajo De Quincey los materiales contenidos en el volumen; y al comienzo de cada sección individual de un volumen se adjuntará una nota al pie editorial con información más precisa del mismo tipo referida a la sección, con aclaraciones sobre la medida de modificaciones a las que fue sometida el material original por De Quincey en el proceso de sus revisiones finales. (W: 1, xxiii)

Con este tipo de medidas, que daban prioridad al autor, organizándolo y situándolo, Masson también contribuía a legitimar su propia práctica como académico que producía para el mercado literario y como uno de los actores clave en las tareas de patrimonialización de la cultura nacional. Con este gesto crítico-editorial, que venía reforzado por la expresión de diferencias y correcciones que el propio Masson incluía en nota, y por un sistema de apéndices y un índice general al final de la obra, Masson sumó al

espectáculo de quinceano ya existente una nueva perspectiva: la enciclopedia de quinceana civilizada por el trabajo académico en la época del alto modernismo.

Es de notar, finalmente, el modo en que Masson concluyó su “General Preface by the Editor” con notas referidas a la identidad literaria y la imagen de autor “Thomas De Quincey” como parte de su acto de incorporación de su trabajo editorial al canon inglés. Para definir a este escritor, “uno de los príncipes de la literatura inglesa en prosa” y “una personalidad casi única en toda la historia de la Literatura Inglesa, ya sea en prosa o en verso” (W: 1, xxiii), retomó la principal de las “características generales” de su biografía, el carácter “intelectual” de la mente de quinceana, en una formulación que acerca más aún esta idea a la contratapa de las *Obras completas* de Borges.

Escribió:

Aquí, nacido en Machester en 1785, existió uno de esos raros seres que, por alguna peculiaridad de su conformación constitutiva, están destinados a ser ‘criaturas intelectuales’, interesándose sobre todo por los placeres y búsquedas intelectuales, y que tienen la certeza de desembocar en la especie literaria de la industria (W: 1, xxiii).

En un raro pasaje de retórica médica que sigue a esta definición, Masson representa el “cerebro” de De Quincey como un enfrentamiento entre el fósforo y el opio, en tanto que si el “fósforo”, en dosis mayor a la habitual, podía explicar el carácter genial de una persona, el opio podía explicar su debilitamiento y decadencia. Pero que eso no hubiera ocurrido, que el opio no hubiera vencido al fósforo en De Quincey, es lo que resalta Masson. En este sentido, sostiene que puede ser “imposible” desalojar el recuerdo de De Quincey con el nombre que el mismo se puso, “English Opium-Eater”, pero augura que “será cada vez más conveniente intentar recordarlo simplemente como Thomas De Quincey” (W: 1, xxiv).

La parte final de su introducción, justamente, agrega, a través de testimonios ajenos, imágenes que buscan reemplazar al comedor de opio y poner en su lugar al intelectual excéntrico y al “bardo” del “Castle of Indolence” de Thomsom, ese “little druid wight” o “pequeña criatura druida” (W: 1, xxvi) que en el poema acompaña al Caballero para redimir a la isla.⁵⁸⁷

De Quincey *fin-de-siècle*: la imagen del “Mangeur d’ Opium”

En primer lugar, le agradezco por haberme hecho conocer a un tipo tan encantador como el señor De Quincey. ¡Cómo se lo ama a ése!

Flaubert a Baudelaire, 18 o 25/6/1860⁵⁸⁸

“Baudelaire” nombra, como dijimos, el ingreso de De Quincey a Francia y, por esa vía, al decadentismo, la crítica psicopatológica y, eventualmente, al modernismo latinoamericano y hasta la vanguardia mundial. Si bien la lectura que hizo Baudelaire de una parte del corpus intoxicado, *Confessions* (1822) y *Suspiria de Profundis* (1846) en *Revue*

⁵⁸⁷ Sobre este poema, véase el capítulo “Thomson and Akenside” en Butler (2015): 56-87. Masson toma la comparación con el personaje de Thomson, que suele ser identificado con Alexander Pope, del ensayo de Shadworth Hodson “The Genius of De Quincey”.

⁵⁸⁸ “... il faut d'abord que je vous remercie pour m'avoir fait connaître un aussi charmant homme que le sieur de Quincey ! Comme on l'aime celui-là !” (Flaubert 2017).

Contemporaine, luego recogido como una de las dos partes de *Les paradis artificiels*, merece un detallado estudio en sí mismo, lo que aquí nos interesa es otra cosa: el tipo de mediación que supuso la emergencia de este De Quincey “a la francesa” (Porée 2007), en especial por la imagen que contribuyó a difundir del autor y su literatura.

En torno de esta traducción del “English Opium-Eater” en “Mangeur d’ Opium” se produjo un movimiento que puede ser considerado como paralelo y potencialmente contrario al que realizó Masson para convertirlo en “Thomas De Quincey”, el autor de *Writings*. Mientras que Masson buscó rescatar de la fragmentación y la identificación con el opio la obra del autor “inglés” y utilizó para eso una política de profesionalismo nacionalista, guardando con el objeto las distancias propias de la disciplina literaria en formación pero adoptando una valoración positiva y canonizante, Baudelaire, en cambio, produjo una asimilación de la escritura intoxicada de De Quincey, resumida en *Confessions* y *Suspiria de Profundis* a su propio proyecto crítico-literario, interviniéndola y modificándola drásticamente. Hay algo en común entre ambos movimientos, sin embargo: ambos son intervenciones críticas sobre los textos de De Quincey y ambos tuvieron un efecto canonizante. Pero la imagen de autor en De Quincey, por esta operación de Baudelaire y sus consecuencias, quedó concentrada en la de “el autor de *Confessions*”, el “Mangeur d’Opium”, y a la vez se cargó con interpretaciones vinculadas a la literatura baudelaireana y decadentista.

El ingreso de De Quincey a Francia, sin embargo, no se produjo por Baudelaire sino por Alfred de Musset, un autor que escribiría sus propias confesiones.⁵⁸⁹ Este primer movimiento de importación de quinceana, en 1828, hizo posibles posteriores apropiaciones, incluyendo la de Baudelaire.⁵⁹⁰ La traducción libre y parcial de *Confessions* fue el primer trabajo literario de un de Musset que no había cumplido aún los dieciocho años, consumidor de opio y participante de la *Jeune France*. La obra se publicó anónimamente en París con el título *L’Anglais mangeur d’opium, traduit de l’anglais et augmenté par A.D.M* y se divulgó entre los escritores de la bohemia en ese período tumultuoso. En cierto sentido, el trabajo de De Musset cumple con las indicaciones de De Quincey de que los traductores deben adaptar los textos extranjeros al gusto nacional. El “augmenté” del título no es exacto, ya que De Musset eliminó un veinte por ciento del original; refería a que, además de traducir libremente, omitiendo y condensando, de Musset le había incorporado episodios propios, calibrados con sus primeros tanteos estéticos y el gusto de su medio.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ *Confession d’un enfant du siècle* (1836).

⁵⁹⁰ La traducción de de Musset sirvió de inspiración a Berlioz en su *Episode de la vie d’un artiste, symphonie fantastique* de 1830. Sobre esto, cf. Prod’homme y Loft (1946). Balzac se habría inspirado en la traducción para crear el personaje de Vendramin en “Massimila Doni” (1837). Cf. Astre (1935). La traducción de Musset inició a Théophile Gautier en el conocimiento de De Quincey. Gautier escribiría al menos un relato sobre el consumo de opio (“La pipe d’opium”, 1838), y sería uno de los promotores de las jornadas en el Hôtel Pimodan, a las que asistirían diversos escritores e intelectuales con el objetivo de consumir haschisch y experimentar con sus efectos. Entre otros, frecuentaron las jornadas Jacques-Joseph Moreau, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Eugène Delacroix y Alexandre Dumas. Sobre estas jornadas, Gautier escribió “Les club des haschischins” (*Revue des Deux Mondes*, 1/2/1846).

⁵⁹¹ Sobre la traducción, véase Sawyer (1969). Escribió un crítico de *The New York Times*, a propósito del texto en la reedición de Soto de 1897: [De Musset] deja de entender el mensaje del inglés cuando abandona el original y se precipita en un estilo melodramático digno de Gaboriau o Fortuné du Boisgobey, aniquilando totalmente la singularidad de un personaje muypreciado por los amantes de De Quincey: la paria santa, la pobre Ann de Oxford Street. En “De Musset and De Quincey;

La amplia difusión de De Quincey en Francia pertenece a la segunda mitad del siglo XIX. La versión de Baudelaire apareció al año siguiente de la muerte de De Quincey –enero y febrero de 1860–, en la *Revue contemporaine*, con el título “Enchantements et tortures d’un mangeur d’opium”. Complementaba un artículo previo, “De l’Idéal artificiel, le Haschisch”, publicado en el mismo medio en octubre de 1858. Estos dos textos serían reunidos como las dos partes de *Les paradis artificiels* (1860), uno como “Le poème du haschisch” (primera parte) y el otro como “Un mangeur d’opium” (segunda parte).⁵⁹²

La presencia de De Quincey en Baudelaire no está limitada a este texto tardío. Si bien el grueso de los trabajos existentes sobre la apropiación baudelaireana se concentra en la traducción,⁵⁹³ algunos indagaron también otras zonas de contacto y permiten antedatar el interés de Baudelaire por el escritor inglés. Clapton (1931), que fue el primero en comparar traducción y original,⁵⁹⁴ sugiere que Baudelaire leyó a De Quincey antes de 1845, y que esa experiencia puede haber servido de mediación para la interpretación de Poe y De Maistre (121). Además, aporta rastros posibles de De Quincey en *Les Fleurs du Mal* vinculados con las menciones del opio y el láudano. En el mismo sentido cabe mencionar los trabajos recientes de Gale (1977) y Wilner (2000), que postulan relaciones entre De Quincey y algunos poemas de Baudelaire, como el “Le cygne” y “La soupe et les nuages”, y el Metzidakis y Clemente (2010), que lee la figura del “tirso”,⁵⁹⁵ símbolo estilístico de *Suspiria*, como una figura general de la poética baudelaireana. Ciertos temas presentes en De Quincey, como la consideración estética del crimen, la figura del paseante urbano, el “baño de multitud” y la cuestión del poema en prosa pueden ser analizados provechosamente en relación con Baudelaire. Asimismo, la forma doble, por la cual la ensoñación por efecto de la droga en contexto urbano es seguida por una caída de la ilusión, tal como aparece en “Rêve Parisien” y en “La chambre double”, pasan por reelaboraciones de la dialéctica de quinceana de la intoxicación en el marco de la crítica baudelaireana de las ilusiones.

Cuando en 1860 se publicó *Les paradis artificiels*, Baudelaire ya era el autor de *Les fleurs du mal* (1857). En *Les paradis* retomó algunas de sus temas recurrentes como la naturaleza moral de la imaginación y las ilusiones del hombre moderno.⁵⁹⁶ La hipótesis general de *Les paradis* es que el hombre siempre experimentó momentos de expansión, felicidad y plenitud, que cabe llamar “paradisiacos”.⁵⁹⁷ Son estados de gracia, que vienen sin que los llamen, como “aparecidos”.⁵⁹⁸ La intensidad y la rareza de estos estados de

publication of “The Opium Eater” in Paris as De Musset’s Work”, *The New York Times*, Section “Saturday Review of Books and Art”, June 12, 1897, Wednesday.

⁵⁹² *Les paradis artificiels. Opium et Haschisch*. 1. ed. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860.

⁵⁹³ Entre ellos: Clapton (1931), Stauble-Lipman Wulf (1976), Clej (1988), Locas, Porée(2007), Metzidakis y Clemente (2010).

⁵⁹⁴ La edición de Stauble-Lipman Wulf (1976) incluye un análisis crítico de las operaciones de Baudelaire.

⁵⁹⁵ Baudelaire escribe un poema en prosa, dedicado a Franz List, con el título “Le Thyrses” (1862), en el que extiende la idea de *Suspiria* sobre la condición doble del estilo.

⁵⁹⁶ Es allí, en esos tópicos, y no en el campo del conocimiento sobre las drogas, donde reside la originalidad baudelaireana. La información y algunas hipótesis generales sobre el efecto de los psicofármacos proceden del pionero libro de Jacques Moreau de Tours, *Du hachisch et l’alienation mentale. Etudes psychologiques* (Librerie de Fortin, Masson et Cie, Paris, 1845), además del propio De Quincey. Los aspectos médicos e históricos del ensayo no valen por sí mismos sino por el sentido que adquieren en el esquema interpretativo de Baudelaire.

⁵⁹⁷ “paradisiaque” (Baudelaire 1860, 4). Utilizamos la traducción José Antonio Millán Alba en Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid: Cátedra, 1998. Al pie el texto original en francés de acuerdo con la primera edición.

⁵⁹⁸ “revenants” (Baudelaire 1860, 6).

“gracia”,⁵⁹⁹ así como su contraste con la enfermiza mediocridad de la vida común, estimulan el deseo de alcanzarla, y por ello el hombre se esfuerza por producirla de manera artificial. Los vicios, las drogas, al igual que la política y el arte, son pruebas de esta inclinación humana hacia la recuperación del paraíso perdido, a la cual Baudelaire denomina “gusto del infinito”,⁶⁰⁰ porque se orienta al reino trascendente de lo inhumano. La experiencia de la belleza y la poesía tendría pues un problemático parentesco con la intoxicación cerebral, como Baudelaire señala repetidamente.

No se sigue de aquí una apología de las drogas, ni tampoco la mera denuncia ilustrada o moralizante de la ilusión como mentira. Baudelaire ensaya, más bien, una crítica moral de las ilusiones. Los paraísos artificiales dan a conocer la forma humana fundamental bajo una lente de aumento: la condición doble del hombre (alma y cuerpo, eternidad y temporalidad, idea y materia, ideal y *spleen*) asume en la experiencia ficticia ocasionada por la droga un dramatismo mayor. La droga hacer creer que el “paraíso” está al alcance de la mano, brindando la ilusión de su presencia, pero la pérdida de la voluntad, la caída en la dependencia y el dolor, hacen más perceptible y profunda la brecha que separa al hombre de aquello que su imaginación le permite experimentar artificialmente.

Analizar esto que Baudelaire llama “inmoralidad del falso ideal”⁶⁰¹ o “ideal artificial” en las experiencias de intoxicación con el haschisch y el opio es un objetivo explícito del libro. Los otros dos son el análisis de “los misteriosos efectos y de los morbosos placeres que estas drogas pueden engendrar” y de “los inevitables castigos que se derivan de un uso prolongado de ellas”.⁶⁰² La palabra “análisis”⁶⁰³ resulta engañosa si no se la entiende unida, como en Poe, a la palabra “imaginación”.⁶⁰⁴ *Les paradis* es literatura imaginativa sobre esos “misteriosos efectos” y “morbosos placeres” del haschisch, que Baudelaire había conocido muchos años antes,⁶⁰⁵ y tal vez por eso la primera parte lleve en el título la palabra “poème”. Asimismo, en tanto *Les paradis* es contemporáneo de los experimentos de Baudelaire con la prosificación de la poesía, el “poema del haschisch” admite ser leído en esa clave.

La forma doble del libro, y el hecho que la traducción de De Quincey venga después del texto original de Baudelaire, convierte a De Quincey en co-autor de Baudelaire. Esta forma de composición doble, que se origina en la forma de publicación periódica, viene justificada por una división estratégica del trabajo intelectual. Si las drogas elegidas son el opio y el haschisch, “las dos sustancias más energéticas” y “aquellas cuyo empleo es más cómodo y accesible”, el opio puede considerarse ya analizado por De Quincey. Y a juicio de Baudelaire, analizado de manera insuperable:

El trabajo sobre el opio ya ha sido hecho, y de un modo tan brillante, médico y poético a la vez, que no me atrevo a añadir nada. Me limitaré, por lo tanto, a hacer en otro estudio el análisis de ese libro incomparable que en Francia nunca ha sido traducido en su totalidad.⁶⁰⁶

⁵⁹⁹ “grâce” (Baudelaire 1860, 5).

⁶⁰⁰ “goût de l’infini” (Baudelaire 1860, 7)

⁶⁰¹ “l’immoralité [...] d’un faux idéal” (Baudelaire 1860, 9)

⁶⁰² “des effets mystérieux et des jouissances morbides que pouvant engendrer ces drogues” y “des châtiments inévitables qui résultent de leur usage prolongé” (Baudelaire 1860, 9-10).

⁶⁰³ “analyse” (Baudelaire 1860, 9).

⁶⁰⁴ Nos referimos al comienzo de “Murder in the rue Morgue”.

⁶⁰⁵ Claude Pichois y Jean Ziegler, *Baudelaire*, Valencia, Ivei, 1989, pp. 244-246.

⁶⁰⁶ “Le travail sur l’opium a été fait, et d’une manière si éclatante, médicale et poétique à la fois, que je n’oserais rien y ajouter. Je me contenterai donc, dans une autre étude, de donner l’analyse de ce

De este modo, Baudelaire dejaba el opio en manos de De Quincey, convertido en su intérprete, y se hacía cargo por cuenta propia del haschisch. Es evidente que al convertir *Confessions* en un libro que trata de una droga, y al introducir afirmaciones del tipo “Todo cuanto he dicho del empequeñecimiento de la voluntad en mi estudio sobre el haschisch es aplicable al opio” (230),⁶⁰⁷ Baudelaire invertía la relación de prioridad con el texto fuente. *Confessions* no sólo está presente como traducción, sino como hipotexto de “Le poème du haschisch”, aunque el orden inverso de la disposición en el libro lo disimule.

El texto sobre el haschisch –droga “mucho más vehemente que el opio, mucho más enemiga de la vida regular”– posee una estructura precisa, bien elaborada: primero, la caracterización enciclopédica (origen, modos de elaboración y consumo de la droga); luego, una suma de anécdotas que pintan los efectos de la intoxicación en sus primeras fases; la descripción, en tercer lugar, de los efectos del haschisch en el hombre moderno a través de un personaje ficticio, el hombre-dios; y finalmente, la conclusión “moral” del “poema”.

La parte central del “Poema del haschisch” es la llamada “El hombre-dios” (“L’Homme Dieu”). En esa sección Baudelaire *politiza* su crítica, dirigiéndola contra el progresismo ilustrado y bienpensante. Repetición acaso de Emilio, el educando ficticio de Rousseau,⁶⁰⁸ Baudelaire elige para su experimento a una personificación de:

... algo análogo a lo que el siglo XVIII llamaba el *hombre sensible*, a lo que la escuela romántica denominaba el hombre *incomprendido*, y a lo que las familias y la masa burguesa hacen marchitar generalmente con el epíteto *original*.⁶⁰⁹

Dota a esta “alma” con los atributos de sensibilidad artística, cultura, nerviosismo, ternura de corazón, tendencia al remordimiento, gusto por la metafísica y, sobre todo, “ese amor por la virtud, por una virtud abstracta, estoica o mística, que aparece en todos los libros de los que se nutre la infancia moderna, como la más alta cumbre a la que un alma

livre incomparable, qui n’a jamais été traduit en France dans sa totalité” (Baudelaire 1860, 10)”. Baudelaire omite mencionar la traducción de de Musset. Se justifica esto interpretando el “nunca fue traducido en su totalidad” como si diera por supuesto que “fue traducido parcialmente”. Sería extraño que Baudelaire no conociera la traducción; más verosímil, aunque no existen pruebas concluyentes, es que la conociera pero que no la apreciara, como no apreciaba nada que viniera de de Musset. En carta al crítico Armand Fraisse de 18-2-1860 : « ... tuve alguna sorpresa al ver su admiración por De Musset. Salvo en la edad de la primera comunión, es decir la edad en que todo lo que se relaciona con las muchachas de la calle y con las escalas de seda, parece religión, nunca pude soportar a ese mentor de los tarambanas, su impudicia de niño mimado que invoca el cielo y el infierno para tener aventuras en pensiones baratas, su torrente embrollado de faltas de gramática y prosodia, en fin, su impotencia total para comprender el trabajo por el cual una ensoñación se convierte en un objeto de arte” (Baudelaire 2005, 100).

⁶⁰⁷ “Tout ce que j’ai dit sur le haschisch est applicable à l’opium” (Baudelaire 1860, 206).

⁶⁰⁸ “He tomado, por lo tanto, el partido de adjudicarme un alumno imaginario, de suponerme la edad, la salud, los conocimientos y todos los talentos convenientes para trabajar en su educación, y guiarla desde el momento de su nacimiento hasta aquel en que, convertido en hombre hecho, ya no tenga necesidad de otro guía que sí mismo. Este método me parece útil para impedir extraviarse en sus visiones a un autor que desconfía de sí; porque, en el momento en que se aparta de la práctica ordinaria, no tiene más que probar la suya con su alumno; pronto se dará cuenta, o el lector se la dará por él, de si sigue el progreso de la infancia y la marcha natural del corazón humano” (Rousseau 2011, 67-68).

⁶⁰⁹ “quelque chose d’analogue à ce que le XVIIIe siècle appelait l’*homme sensible*, à ce que l’école romantique nommait l’*homme incompris*, et à ce que les familles et la masse bourgeoise flétrissent généralement de l’épithète d’*original*” (Baudelaire 1860, 76).

distinguida pueda elevarse”.⁶¹⁰ Y así caracterizado el personaje, lo sigue luego Baudelaire en su experiencia de intoxicación.

Varios principios tomados de De Quincey fundamentan la sátira, pero uno más que los otros, a saber: que la droga, sea opio o haschisch, potencia lo que el individuo ya es, conservando su tonalidad propia sin agregar nada externo.⁶¹¹ Esta es una versión del principio de quinceano tomado del *Eclesiástico* de que “un hombre que habla de bueyes soñará bueyes”. Este principio es una hipótesis médica sobre los efectos psíquicos de la sustancia pero también un método de representación artística: aplicado al hombre *sensible*, produce un efecto cómico, ya que los rasgos potenciados producen una figuración caricaturesca del personaje. Baudelaire lo explicita cuando nos invita a ver:

... aquello en lo que se convertirá esta individualidad impulsada al extremo por el haschisch. Sigamos esta procesión de la imaginación humana hasta descender a su última y más espléndida estación, hasta la creencia del individuo en su propia divinidad.⁶¹²

En el ascenso del alma hasta su divinización, que Baudelaire designa irónicamente como un “descenso”, el soñador pasa por varias etapas: identificación con los objetos circundantes, benevolencia y sentimiento estético, remordimiento, análisis del remordimiento, sentimiento de superioridad en la virtud, narcisismo agudo, creencia en que toda la creación le está destinada, autodivinación... “¿No les hace esto pensar en Jean-Jacques?”,⁶¹³ pregunta maliciosamente Baudelaire. Rousseau, a cuyo discurso cabe atribuir las mismas etapas que las del intoxicado, nos dice, “se había embriagado sin haschisch” (184).⁶¹⁴

Este solo capítulo desmiente las lecturas de *Les paradis* como prefiguración de Des Esseintes o como sujeto atormentado por la angustia, que derivan más bien de la interpretación finisecular de Baudelaire. La famosa cuestión de las correspondencias, una de las bases de la inclusión de Baudelaire en el movimiento simbolista,⁶¹⁵ está tratada aquí en relación con los primeros efectos del haschisch. El intoxicado pierde los límites de su individualidad, tiende a identificarse con los objetos de su entorno y siente que las cosas le hablan, como símbolos parlantes. Lo que postulan las “analogías” de Fourier y las “correspondencias” de Swedenborg –que la naturaleza ha de leerse como un lenguaje simbólico y que el lenguaje contiene significados universales–, acontece en el cerebro intoxicado de este sujeto experimental como un hecho fisiológico, porque siente que todo se anima para él, hasta el lenguaje:

⁶¹⁰ “cet amour de la vertu, de la vertu abstraite, stoïcienne ou mystique, qui est posé dans tous les livres dont l'enfance moderne fait sa nourriture, comme le plus haut sommet où une âme distinguée puisse monter”

⁶¹¹ Varias veces recuerda Baudelaire este principio. La primera: “El ocioso se las ha ingeniado para introducir artificialmente lo sobrenatural en su vida y en su pensamiento; pero después de todo, y pese a la energía accidental de sus sensaciones, sigue siendo el mismo hombre aumentado, el mismo número elevado a una altísima potencia...”. “L'oisif s'est ingénié pour introduire artificiellement le surnaturel dans sa vie et dans sa pensée ; mais il n'est, après tout et malgré l'énergie accidentelle de ses sensations, que le même homme augmenté, le même nombre élevé à une très-haute puissance” (Baudelaire 1860, 26)

⁶¹² “Voyons maintenant ce que deviendra cette individualité poussée à outrance par le haschisch. Suivons cette procession de l'imagination humaine jusque sous son dernier et plus splendide reposoir, jusqu'à la croyance de l'individu en sa propre divinité” (77).

⁶¹³ “Cela ne vous fait-il pas souvenir de Jean-Jacques” (Baudelaire 1860, 92-3)

⁶¹⁴ “s'était enivré sans haschisch” (Baudelaire 1860, 93).

⁶¹⁵ Cf. Balakian (1969): 45-72.

... la gramática, incluso la árida gramática, resulta algo así como un hechizo evocador; las palabras resucitan revestidas de carne y hueso; el sustantivo, en su majestad sustancial; el adjetivo, vestimenta transparente que lo viste y pinta como un vegetal; y el verbo, ángel del movimiento, que da a la frase la oscilación.⁶¹⁶

Podría creerse que esto abona la idea de Baudelaire como simbolista swedenborgiano, pero vista la secuencia en su totalidad, la orgía analógica, aunque produce la experiencia armonizante de lo bello, es también el principio de un trabajo de autoengaño. Por efecto del psicofármaco, el hombre sensible moderno alcanza...

... ese grado de gozo y serenidad en el que está *obligado* a admirarse a sí mismo. Toda contradicción desaparece, todos los problemas filosóficos se vuelven transparentes o, al menos, lo parecen. Todo es materia de gozo. La plenitud de su vida actual le inspira un desmesurado orgullo.⁶¹⁷

De aquí falta poco para que, por la vía de ese orgullo, el hombre imaginario sienta que todo lo que existe se rinde a sus pies, que todo, absolutamente –museos, mujeres, libros, ciudades–, ha sido creado para su regocijo emocional, y para que:

... un grito salvaje, ardiente, salga de su pecho con tal energía, tal poder de proyección, que si las voluntades y creencias de un hombre ebrio tuvieran una virtud efectiva, este grito derribaría a los ángeles diseminados por los caminos del cielo: “¡Soy un Dios!”⁶¹⁸

La autodivinización alcanzada por el intoxicado se contrapone a la caída del día siguiente, resaca de la intoxicación, cuando el hombre ve su voluntad en ruinas y “la horrible naturaleza, despojada de su iluminación de la víspera, se parece a los melancólicos restos de una fiesta”.⁶¹⁹ Sobre eso trata Baudelaire, precisamente, en su conclusión “moral” al poema, que fue erróneamente acusada de insincera.⁶²⁰

⁶¹⁶ “La grammaire, l’aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d’os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l’adjectif, vêtement transparent qui l’habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase” (Baudelaire 1860, 80).

⁶¹⁷ “ce degré de joie et de sérénité où il est contraint de s’admirer lui-même. Toute contradiction s’efface, tous les problèmes philosophiques deviennent limpides, ou du moins paraissent tels. Tout est matière à jouissance. La plénitude de sa vie actuelle lui inspire un orgueil démesuré” (Baudelaire 1860, 89).

⁶¹⁸ “un cri sauvage, ardent, s’élance de sa poitrine avec une énergie telle, une telle puissance de projection, que, si les volontés et les croyances d’un homme ivre avaient une vertu efficace, ce cri culbuterait les anges disséminés dans les chemins du ciel : « Je suis un Dieu ! »” (Baudelaire 1860, 95).

⁶¹⁹ “La hideuse nature, dépouillée de son illumination de la veille, ressemble aux mélancoliques débris d’une fête” (Baudelaire 1860, 97).

⁶²⁰ “Deschanel en *Débats*, publica que la moral del libro no es sincera. Nuevo modo de crítica”. (Baudelaire 2005: 115). En carta a Barbey D’ Aurevilly, Baudelaire aclara el sentido de este comentario: “*Les Débats* y la *Revue Européenne* dicen que es dudoso que mi *salud moral* haya mejorado, a pesar de las afectaciones de moral severa que despliego sobre el papel. Querer entrar en la conciencia es un papel que el crítico todavía no se había atribuido. Pero nada me asombra en tiempos en que un ministro declara que la novela está hecha para perfeccionar la *conciencia de las masas*, y la policía (que se toma por *la Moral*) echa de los cafés a las muchachas muy bien vestidas.” En el año mismo de 1860: “Los excitantes terminaron por horrorizarme a causa de la amplificación del tiempo y del carácter de enormidad que esa sustancia intrascendente le da a todas las cosas. No sólo es imposible ser hombre de negocios, tampoco se puede ser hombre de letras en medio de una orgía espiritual ininterrumpida” (Baudelaire 2005: 124).

Si el texto se pone en serie con las opiniones de Baudelaire acerca de los modernos, especialmente los modernos “sensibles”, no quedan dudas de su orientación. En este sentido, mucho más relevante que la teoría de las correspondencias o el presunto himno a la droga es el contrapunto de esas ideas alquímicas con la idea, que lleva en dirección contraria, del pecado original. En el desarrollo de las ideas estéticas de Baudelaire, inseparable de sus consideraciones morales, esa tensión, constitutiva de lo humano, se ve amplificada por obra de las “herejías” de la vida moderna.⁶²¹ La teoría histórica y racional de lo bello, tal como es formulada en *El pintor de la vida moderna*, incorpora esta línea de reflexión al campo estético.

“Le Mangeur d’Opium” es una intervención no disimulada de dos textos de De Quincey, *Confessions* y *Suspiria*, a los que Baudelaire considera dos partes de una misma obra. Las traducciones siguen el texto de cerca, y delatan un gran esfuerzo por trasladar al francés el estilo de De Quincey (hay varias exclamaciones de Baudelaire respecto de las dificultades que debe enfrentar en este terreno), pero con una salvedad. En tanto la estrategia de presentación de Baudelaire consiste en combinar traducción con resumen, respetando el texto original, también debe cortarlo y fragmentarlo. Esto es representado por Baudelaire como una necesidad de limitar el carácter digresivo en De Quincey. Pero no se trata solo o principalmente de un desacuerdo estilístico sino, más bien, de una estrategia de presentación del material, que le permite a Baudelaire cumplir con las exigencias periodísticas y a la vez tomar el control sobre el texto de De Quincey. Los comentarios de Baudelaire, entre críticos y descriptivos, se introducen en los hiatos que generan los cortes del texto. Las constantes reflexiones metaliterarias de De Quincey se transforman en base de los análisis de Baudelaire, que suele incorporar observaciones críticas adicionales y desdibujar lo que es originariamente de De Quincey de lo que es propio. Así, antes de comenzar con las “Confesiones preliminares”, señala que ellas “tienen un objetivo fácilmente adivinable. Hace falta que el personaje sea conocido, que se haga querer, apreciar por el lector”.⁶²² Esto, aunque sea “fácilmente adivinable”, había sido declarado por el propio De Quincey. En cualquier caso, la actividad de resumen, con esta complementaria forma de introducir la crítica en los huecos que quedan entre las partes traducidas, coloca a la voz baudelaireana en un lugar aparentemente subordinado, el del crítico que ve y explica, por distintos medios, la composición del texto, y esa clarividencia lo inviste de autoridad y legitima sus manipulaciones.⁶²³ A su vez, los comentarios, en cuanto tales, se presentan como textos sólo limitados por la relación con la fuente, lo cual

⁶²¹ En carta de 1856 a Alphonse Toussenel, como devolución del libro que el “amigo” fourierista le enviaba, escribió Baudelaire, con claridad y desprecio: “¿Qué es el progreso indefinido? [...] ¿Qué es eso de que el hombre es bueno por naturaleza? [...] En fin, usted podrá adivinar qué tipo de ideas me escandalizan [...] Puro *quijotismo* de un alma bella.” Y más adelante, con un léxico que resuena en *Les paradis* y esclarece su sentido crítico: “Después de todo, las herejías a las que siempre hice alusión no sino la consecuencia de la gran herejía moderna, la doctrina *artificial* que sustituye la doctrina *natural*, quiero decir la supresión de la idea del pecado original” (50).

⁶²² “un but facile à deviner. Il faut que le personnage soit connu, qu’il se fasse aimer, apprécier du lecteur” (Baudelaire 1860, 118)

⁶²³ La más notable está el inicio mismo del texto. Baudelaire pone al principio la oda al opio con que De Quincey cierra “Pleasures of Opium”, “oh justo, sutil y poderoso opio” (191), y reconoce y condena las estrategias de mediación que había utilizado para llegar gradualmente hasta este punto, a las que llama “precauciones oratorias”. Con eso, elimina toda moderación en la presentación del tema, como respondiendo al movimiento de separación de los franceses en el original, que Baudelaire suprime de su texto: si estos tenían la costumbre de consumir confesiones escandalosas, de dudosa moral, las precauciones oratorias no eran necesarias al cruzar el canal de la mancha.

proporciona a Baudelaire una flexibilidad considerable respecto de cómo construir cada comentario y en qué direcciones hacerlo crecer. Puede reproducir un comentario de De Quincey, introducir uno propio o elaborar una mezcla.

La autoridad de Baudelaire como intérprete de De Quincey, a quien llama “nuestro héroe”,⁶²⁴ “nuestro penitente”,⁶²⁵ si bien de esa “clase de penitentes siempre prestos a caer en su pecado”,⁶²⁶ “nuestro desgraciado”,⁶²⁷ se genera, pues, por la solvencia con la que describe desde el interior los distintos rasgos del texto y de su personaje textual, incluso las maniobras más sospechosas. Los fragmentos traducidos, elogiados por su belleza, son estratégicamente presentados tanto en sus funciones, como en sus significados expresivos e, incluso, patológicos (así, el paso de los sueños arquitectónicos a los sueños acuáticos se explica por “esa asombrosa predilección del cerebro por el líquido elemento y por sus misteriosas seducciones”).⁶²⁸ Todo esto imprime a Baudelaire una autoridad hecha, a la vez, de empatía (por compartir las experiencias y los valores estéticos de la fuente) y distancia, en tanto es él quien comenta al otro y se posiciona en un lugar de crítico respecto de él. El “Mangeur d’Opium”, como objeto comentado, gana en sinceridad y en espontaneidad, pero a costa de perder el control de su texto. Como hará luego con las virtudes de Constantin Guy, Baudelaire se autorrepresenta como el autor de un discurso segundo de la conciencia artística que surge de la lectura, traducción e imitación de estos casos. No casualmente, el tratamiento de estos dos artistas coincide en la definición de “genio”, que Baudelaire hace derivar del tratamiento de la infancia en *Suspiria de Profundis*:

¿no sería fácil probar, mediante una comparación filosófica entre las obras de un artista maduro y el estado de su alma siendo niño, que el genio no es más que la infancia netamente formulada, dotada ahora, para expresarse de órganos viriles y potentes?⁶²⁹

Esta combinación de la mirada del niño y la potencia del adulto es retomada, en efecto, con modificaciones, en la sección III de “Le peintre de la vie moderne” (1863), sin mención de De Quincey y agregándole como ilustración la figura del convalesciente de “The man in the crowd” de Poe.⁶³⁰

Como señaló Pierrot (1977), “después de la publicación de *Les paradis artificiels* en 1860 la reputación literaria de De Quincey en Francia, como en el caso de Poe, estuvo fuertemente ligada a la de Baudelaire” (133). North, por su parte, sostuvo que: “Un Mangeur d’opium’ suscitó en Francia un persistente interés crítico en De Quincey como estilista decadente y degenerado” (33). Pierrot y Julian North han relevado las vías por las que se fue gestando esta reputación, que se relaciona, evidentemente, con las interpretaciones de los textos del opio. En esta historia, De Quincey y su autobiografía del opio pasan a ser una única figura, el “Mangeur d’Opium”, el autor de un texto intoxicado que traslada a la literatura los vicios del cuerpo. La reputación francesa de este personaje

⁶²⁴ “notre héros” (Baudelaire 1860, 188).

⁶²⁵ “notre pénitent” (Baudelaire 1860, 199).

⁶²⁶ “une classe de pénitents toujours prêts à retomber dans leur péché” (226).

⁶²⁷ “notre malheureux” (Baudelaire 1860, 206).

⁶²⁸ “cette étonnante prédilection du cerveau pour l’élément liquide et pour ses mystérieuses séductions” (Baudelaire 1860, 214).

⁶²⁹ “ne serait-il pas facile de prouver, par une comparaison philosophique entre les ouvrages d’un artiste mûr et l’état de son âme quand il était enfant, que le génie n’est que l’enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s’exprimer, d’organes virils et puissants ?” (Baudelaire 1860, 252)

⁶³⁰ Cf. Baudelaire (2009): 31-38.

tendrá menos que ver con la lectura textual de Baudelaire, con la interpretación de su lectura en *Les paradis*, que con la reutilización de su “traducción” en nuevos contextos.

Teóphile Gautier es quizás la excepción, pues su lectura de *Les paradis* sí atiende a los propósitos declarados de Baudelaire, aunque llevando agua para el molino de la legitimación social del artista. Gautier escribió un ensayo sobre Baudelaire que fue primero incluido en el libro IV de *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'oeuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours* (1863) y luego, siguiendo la voluntad de Baudelaire, antes del “Preface” en la edición de *Les Fleurs du Mal* de 1868. En el ensayo, se detiene en *Les paradis artificiels* y dedica varias páginas a De Quincey (64-69). Es un texto importante para la asociación entre De Quincey y Baudelaire en Francia, quizás tanto como *Les paradis artificiels*. Además de comentar los poemas de *Les fleurs du mal*, Gautier caracteriza al autor como moderno, decadente, satánico y practicante del arte por el arte, realizando un esfuerzo crítico por definir adecuadamente estos aspectos controversiales de la posición baudelariana.

Luego de su comentario de *Les fleurs du mal*, Gautier analiza *Les Paradis artificiels, opium et haschich*. Su comentario está orientado a despejar dos grandes malentendidos: que la obra es una apología de la droga y que el uso de drogas fue importante para la escritura de Baudelaire. Efectivamente, para Gautier, esta “obra singular”⁶³¹ habría contribuido a instalar en el público la opinión de que “el autor de *Fleurs du mal* tenía el hábito de buscar su inspiración en los excitantes”⁶³² y este mismo público, “siempre feliz de aceptar como verdades las noticias negativas de los literatos”,⁶³³ habría tomado su enfermedad y su muerte como consecuencia del “exceso” de “drogas funestas”⁶³⁴ inherente a un modo de vida ajeno al “trabajo regular”.⁶³⁵

Para Gautier, sin embargo, Baudelaire fue un escritor “sobrio”, como todos los “trabajadores” de la literatura (57). Y el hecho de que admitiera la existencia en la humanidad de “un gusto de crearse un paraíso artificial por medio de un excitante cualquiera”,⁶³⁶ no debe ser separado de que considerara este “gusto” como una prueba de su condición pecaminosa. En cuanto al consumo efectivo, reconoce que Baudelaire debe haber tomado droga pero sólo ocasionalmente. De hecho, lo desliga del grupo experimental del hotel Pimodan. A esas sesiones habría asistido Baudelaire sólo como mero observador. El propio Gautier se desmarca, finalmente, de las sesiones, con el objetivo de rehabilitar al poeta como productor voluntario y consciente, afirmando que “el verdadero literato no tiene necesidad más que de sus sueños naturales y que no desea que su pensamiento sufra la influencia de ningún agente”.⁶³⁷

Su lectura de la “monografía del haschisch” (“monographie du haschich”) atiende a la duplicidad que Baudelaire atribuye a la droga. Gautier explica que así como puede simular el éxtasis, también puede generar pesadillas, y que sus fantasmagorías siempre se producen en función del sujeto que experimenta con ella y de las condiciones en las que se realiza el consumo. Recuerda, en este mismo sentido, que con cada relato de las “alucinaciones” o

⁶³¹ “ouvrage singulier”

⁶³² “l'auteur des *Fleurs du mal* avait l'habitude de chercher l'inspiration dans les excitants” (57)

⁶³³ “toujours heureux d'accepter comme vrais les bruits défavorables aux littérateurs” (57)

⁶³⁴ “les drogues funestes” (57).

⁶³⁵ “travail régulier” (57)

⁶³⁶ “goût de se créer un *paradis artificiel* au moyen d'un excitant quelconque” (58).

⁶³⁷ “le vrai littérateur n'a besoin que de ses rêves naturels, et il n'aime pas que sa pensée subisse l'influence d'un agent quelconque” (59).

“visiones”, Baudelaire incluye “un comentario analítico y moral, que manifiesta su repugnancia invencible respecto de todo placer obtenido por medios falsos”⁶³⁸ y que destruye la suposición de que “el genio puede obtener un servicio de las ideas sugeridas por la embriaguez de haschich”.⁶³⁹ Para Gautier la “profesión de fe” de Baudelaire respecto de este tema se concentra en el siguiente pasaje de *Les paradis artificiels*:

Pero el hombre no está tan despojado de medios honestos para ganar el cielo, que se vea obligado a invocar la farmacia y la hechicería; no tiene necesidad de vender su alma para pagar las caricias embriagadoras y la amistad de las huríes. ¿Qué es un paraíso que se compra al precio de la salvación eterna?⁶⁴⁰

En este contexto Gautier comenta el estudio sobre el opio en *Les paradis*, que tiene por guía “un libro singular muy célebre en Inglaterra, *Confessions of English opium eater*”.⁶⁴¹ De Quincey es, en la perspectiva de Gautier,

...helenista distinguido, escritor superior, hombre de una respetabilidad completa, que ha osado, con un candor trágico, en el país más agarrotado por el *cant* del mundo, admitir su pasión por el opio, describir esa pasión, representar sus fases, las intermitencias, las recaídas, los combates, los entusiasmos, los abatimientos, los éxtasis y las fantasmagorías a las que que siguen angustias inexprésables.⁶⁴²

La larga vida De Quincey es enfatizada en contra de la idea de que el consumo de drogas equivale a una muerte prematura, y la publicación de “una multitud de obras de literatura y erudición en las que nada anuncia la fatal influencia de ese que él mismo llama “el ídolo oscuro”,⁶⁴³ es invocada en contra de la acusación de infertilidad, como haría Borges casi cincuenta años después (cf. infra, en Cap. 4, “Una polémica con Francia: desnarcotización de De Quincey”).

Gautier repara en el trabajo de edición que realizó Baudelaire sobre De Quincey⁶⁴⁴ y resume, mediante el resumen de *Les paradis*, los contenidos de *Confessions* en un párrafo apretado. Es de notar que se detenga, como harían tantos otros, incluso Borges,⁶⁴⁵ en la escena del sueño militar del *Consul Romanus*. Para Gautier esta escena está directamente

⁶³⁸ “un commentaire analytique et moral, où perçoit sa répugnance invincible à l’endroit de tout bonheur obtenu par des moyens factices”.

⁶³⁹ “cette considération du secours que pourrait tirer le génie des idées que suggère l’ivresse du haschich” (62)

⁶⁴⁰ “Mais l’homme n’est pas si abandonné de moyens honnêtes pour gagner le ciel, qu’il soit obligé d’invoquer la pharmacie et la sorcellerie ; il n’a pas besoin de vendre son âme pour payer les caresses enivrantes et l’amitié des houris. Qu’est-ce qu’un paradis qu’on achète au prix de son salut éternel?” (63) (Trad. Jorge Caputo).

⁶⁴¹ “un livre singulier très-célèbre en Angleterre *Confessions of English opium eater*” (65).

⁶⁴² “... helléniste distingué, écrivain supérieur, homme d’une respectabilité complète, qui a osé, avec une candeur tragique, faire, dans le pays du monde le plus roidi par le *cant*, l’aveu de sa passion pour l’opium, décrire cette passion, en représenter les phases, les intermittences, les rechutes, les combats, les enthousiasmes, les abatements, les extases et les fantasmagories suivies d’inexprimables angoisses” (65).

⁶⁴³ “... une foule d’ouvrages de littérature et d’érudition où rien n’annonce la fatale influence de ce qu’il appelle lui-même « la noire idole. »” (64, 65).

⁶⁴⁴ “Il en détache les morceaux les plus saillants, qu’il relie par une analyse entremêlée de digressions et de réflexions philosophiques, de manière à former un abrégé qui représente l’œuvre entière” (65-66).

⁶⁴⁵ Esta escena es referida por Borges en la primera referencia a De Quincey que registramos. Véase infra, en cap. 3, “Referencias en el joven Borges: 1919-1929”.

vinculada con la formación erudita y humanista de De Quincey.⁶⁴⁶ También vuelve a contar la escena del malayo y los sueños orientales en que se reelabora su visita (67-68). Como conclusión, Gautier se detiene en *Suspiria de Profundis* y en la mitología del dolor que presenta con “Levana and our Ladies of Sorrow”. Ese final, en el que se afirma “las verdades antiguas, las verdades tristes, las verdades grandes y terribles”,⁶⁴⁷ le permite reafirmar la perspectiva crítica de Baudelaire respecto de las drogas, cargando las tintas, sin embargo, en su posición moralizante:

Se supone correctamente que Baudelaire no escatima a De Quincey los reproches que dirige a todos aquellos que quieren elevarse a lo sobrenatural a través de medios materiales; pero, en favor de la *belleza* de los cuadros que pinta el ilustre y poético soñador, le muestra mucha benevolencia.⁶⁴⁸

Pero la lectura de Gautier, a pesar de avanzar en la asociación entre los escritores, no fue la línea dominante de lectura en la literatura francesa posterior, que tendió a preferir la imagen del vicioso y el inmoralista que, desde el desarreglo de los sentidos, comunica sus visiones en prosa intoxicada.

A partir de 1880, a la par de un aumento de la reputación de Baudelaire entre los artistas finiseculares, se reavivó el interés por la figura de De Quincey. Pierrot (1977, 48) se refiere a una especie de “redescubrimiento” en el período, iniciado por la publicación de *La Faustin* de Edmond Goncourt en 1881 y 1882. La Faustin, actriz que protagoniza la novela de Goncourt, lee *Confessions* bajo la consideración de que no hay nada mejor que leer un libro “de imaginación desbocada, loca y delirante” (Pierrot 1977, 48) para escapar a las horas de hastío. El pasaje es elocuente porque entrelaza referencias a la segunda parte de *Confessions* con una representación de los efectos que produce la lectura del “pequeño libro”, realizada en la cama. El libro opera él mismo como un medio intoxicante que permite evadirse de la realidad temporal:

⁶⁴⁶ “De Quincey, que era un humanista de los más distinguidos y de los más precoces – a los diez años ya sabía el griego y el latín -, siempre había obtenido placer de la lectura de Tito Livio, y esas palabras *consul romanus* resonaban en su oído como una fórmula mágica y perentoriamente irresistible. Esas cinco sílabas estallaban en su oído con vibraciones de trompetas tocando fanfarrias triunfales, y cuando, en su sueño, multitudes enemigas luchaban en un campo de batalla iluminado con un fulgor lívido, con estertores y sordos pisoteos, parecidos al ruido lejando de aguas tumultuosas, de pronto una voz misteriosa gritaba esas palabras que dominaban todo: *Consul romanus*. Se hacía un gran silencio, oprimido por una espera ansiosa, y el cónsul aparecía montado sobre un caballo blanco, en medio del inmenso hormiguero, como el Mario de la Batalla de los Cimbros, de Decamps, y, con un fatídico *aeste*, decidía la victoria”. “De Quincey, qui était un humaniste des plus distingués et des plus précoces, — il savait le grec et le latin à dix ans, — avait toujours pris beaucoup de plaisir à la lecture de Tite-Live, et ces mots consul romanus résonnaient à son oreille comme une formule magique et péremptoirement irrésistible. Ces cinq syllabes éclataient à son oreille avec des vibrations de trompettes sonnantes des fanfares triomphales, et, lorsque, dans son rêve, des multitudes ennemies luttèrent sur un champ de bataille éclairé d’une lueur livide avec des râles et des piétinements sourds, pareils au bruit lointain des grandes eaux, tout à coup une voix mystérieuse criait ces mots qui dominaient tout : Consul romanus. Un grand silence se faisait, oppressé d’une attente anxieuse, et le consul apparaissait monté sur un cheval blanc, au milieu de l’immense fourmilière, comme le Marius de la Bataille des Cimbres, par Decamps, et, d’un *aeste* fatidique, décidait la victoire.” (67).

⁶⁴⁷ “les antiques vérités, les tristes vérités, les grandes et terribles vérités”.

⁶⁴⁸ “On pense bien que Baudelaire ne ménage pas à De Quincey les reproches qu’il adresse à tous ceux qui veulent l’élever au surnaturel par des moyens matériels ; mais, en faveur de la *beauté* des tableaux que peint l’illustre et poétique rêveur, il lui montre beaucoup de bienveillance” (69).

Las páginas del pequeño libro transportaban el espíritu de la mujer a un mundo extraño, a un mundo con paisajes de inmensidad terrorífica, con profundidades de espacios inconmensurables, con extensiones infinitas de aguas fugitivas, con esplendores de planetas incendiados, con arquitecturas de sueño de un Piranesi, con un desfile incesante de miríadas de seres humanos en eterna procesión, con interminables perspectivas de mujeres con vestidos de Oriente recostadas en los divanes del azul.

Y en ese recogimiento del cuarto cerrado y oscurecido, y en el tibio adormecimiento de la humedad, y entre la vaga vida del lecho, la Faustin tenía, por así decir, como una perspectiva de las cosas leídas, tal como se tiene en una visión.

Y en esos paisajes sobrenaturales, todo el pasado reviviendo sin orden y al azar, toda la historia de la humanidad, mezclada y como sacudida en un caleidoscopio, caía a su alrededor en bruscos y mágicos cuadros, continuamente transformados por cambios e inversiones de decorados y tiempos. Se hallaba en el medio de la corte de Carlos I, y de pronto el baile, la música, las damas ataviadas se desvanecían con un chasquido en dos manos, dos manos que no pertenecían a nadie, ante la llegada del cónsul Paulo Emilio, rodeado de una cohorte de centuriones romanos que llevaban la túnica escarlata en el extremo de una lanza, y vitoreado a la distancia con el hurra de las legiones romanas. Vagaba por el pánico de una desbandada de ejército moderno, rodeada por el pisoteo de millares de fugitivos invisibles, y veía siluetas de esbeltas damas trágicas que se decían, tomándose de las manos: “Adiós para siempre”, y desaparecían con un suspiro sollozante a la palabra: Muerte, salida de los labios de una pálida Proserpina que dominaba en una apoteosis lívida. Y el eco repetía por largo tiempo “Adiós para siempre, adiós para siempre” [...] Y, a medida que la Faustin leía *Le Mangeur d’Opium*, las ebriedades de imaginación de De Quincey la dominaban, la sustraían, en una cadena de intensas sensaciones cerebrales, a la realidad de la vida, al *ennui* del día, a la distensión mórbida de sus nervios.⁶⁴⁹

Por esa misma época, Paul Bourget, otra figura mediadora de importancia, se interesó por la obra y la persona de “ce bizarre Quincey” (Pierrot 1977, 47–48). Luego de su visita a Inglaterra en 1882, publicó el artículo “Les Lacs Anglais” en *La Nouvelle Revue* (vol. 18, 1882, pp. 857-99), un texto que se incorporaría más tarde a *Etudes anglaises* (1906), parte IV de *Etudes et Portraits*. Tres apartados (X, XI, XII) de “les Lacs Anglais” están dedicados a

⁶⁴⁹ “Les pages du petit livre transportaient l’esprit de la femme dans un monde étrange, un monde aux paysages d’une grandeur terrifiante, aux profondeurs d’espaces incommensurables, aux étendues infinies d’eaux fuyantes, aux clartés de planètes incendiées, aux architectures de rêve d’un Piranèse, au défilé incessant de myriades d’humains éternellement processionnant, aux perspectives interminables de femmes dans des robes d’Orient, assises sur des divans d’azur.

Et dans ce recueillement de la chambre close et faite nocturne, et dans le tiède engourdissement de la moiteur, et parmi la vague vie du lit, la Faustin avait, pour ainsi dire, l’approche des choses lues, ainsi qu’en une vision.

Et dans ces paysages surnaturels, tout le passé revenant sans ordre et au hasard, toute l’histoire de l’humanité bouleversée et comme secouée dans un kaléidoscope, tombait autour d’elle en brusques et magiques tableaux, à tout moment bouleversés par des changements et des interventions de décors et de temps. Elle se trouvait au milieu de la cour de Charles Ier, et soudainement le bal, la musique, les dames parées s’évanouissaient, après un claquement dans deux mains, deux mains qui n’appartenaient à personne, devant l’entrée du consul Paul-Emile, entouré d’une cohorte de centurions romains portant la tunique écarlate au bout d’une lance, et acclamé dans le lointain du hurra des légions romaines. Elle vaguait dans la panique d’une déroute d’armée moderne, entourée du piétinement de milliers de fuyards invisibles, et elle voyait des silhouettes de longues femmes trágiques, qui se disaient, en se pressant les mains: “Adieu pour jamais” et disparaissaient avec un soupir sanglotant, au mot: La Mort, tombé des lèvres d’une pâle Proserpine, trônant dans une apothéose livide. Et l’écho répétait longtemps “Adieu pour jamais, adieu pour jamais.” [...] Et à mesure que la Faustin lisait *Le Mangeur d’Opium* les ivresses d’imagination de Quincey la gagnaient, l’enlevaient, par une suite d’intenses sensations cérébrales, à la réalité de la vie, à l’ennui du jour, à la détente malade de ses nerfs” (175-177). Traducción de Jorge Caputo.

caracterizar a De Quincey, evocar y traducir pasajes célebres de *Confessions* y elogiar el carácter visionario e idealista del autor.

Como en *La Faustin*, Bourget incluye una escena de lectura, sólo que ahora se trata de él mismo leyendo *Confessions* como si fueran *Las mil y una noches* en un hotel del distrito de los Lagos:

En la aburrida soledad del hotel vacío de sus ocupantes, pasé una tarde tomando té muy negro y leyendo, como un cuento de *Las mil y una noches*, el libro singular del cual he sacado este fragmento: *Confessions d'un mangeur d'opium*, que Quincey escribió, después de haber logrado la gran obra de su “triumfo”, como decía él mismo. Había vencido finalmente –aunque, ay, sólo por un tiempo– al demonio que lo había esclavizado por demasiado tiempo. Nada más explicable, por otro lado, que esta posesión, si consideramos que Quincey debía encontrar en los sueños del opio, un placer en armonía con la tendencia habitual de su espíritu. Era un hombre por naturaleza visionario, convencido, como Shakespeare, de que estamos hechos de la misma materia que los sueños y, como Carlyle, de que en el ser de cada hombre y cada cosa se oculta un inefable, divino misterio de esplendor, de asombro y de terror. De Quincey decía asimismo que no podía vivir sin misterio, y su existencia excéntrica y solitaria había exagerado en él ese impulso interior de percibir, detrás de los fenómenos visibles del mundo, las causas secretas y formidables de las que los fenómenos no son más que la eflorescencia. El hombre común se inquieta poco ante ese abismo de oscuridad que baña la raíz de la realidad. El filósofo de tipo místico se zambulle en él con el corazón palpitante, sobre todo porque las amarguras de su propia miseria redoblan la necesidad de responder a la pregunta inevitable: ¿por qué existe este universo y no otro?⁶⁵⁰

Bourget acepta la posibilidad de que la concepción idealista del mundo como un juego de apariencias, de ideas o de fantasmas cerebrales, se combine, potenciándose, con el uso de drogas. No habiendo una realidad real a la que debamos aferrarnos, aceptando que la realidad es incognoscible y que todos nos movemos “aprisionados en un círculo personal de fantasmas y siempre separados de la elusiva realidad por los abismos que el demonio del Tiempo y el del Espacio implacablemente cavan entre nuestro deseo y los objetos de nuestro deseo”,⁶⁵¹ nuestra libertad puede ser recuperada modificando esos simulacros por propia decisión:

⁶⁵⁰ Dans la solitude morne de l'hôtel vidé de ses voyageurs, je passe un après-midi à boire du thé trop noir et à lire! comme un conte des Mille et une Nuits, le livre singulier d'où ce fragment est tiré, ces a: confessions d'un mangeur d'opium D, que Quincey écrivit, après avoir accompli le grand œuvre de son “triumphe”, come il disait lui-même. Il avait enfin, - pour un' tèmps, hélas! - terrassé le démon qui l'avait tenu si longtemps dans son esclavage. Rien de plus explicable d'ailleurs que cette possession, si l'on considère que Quincey devait trouver dans les rêves de l'opium un plaisir en harmonie avec la tendance hâbituelle de son espt"it. C'était un homme naturellement visionnaire, convaincu, comme Shakespeare, que a: nous sommes faits de la même étoffe que nos song,. et, comme Carlyle, que dans l'être de chaque homme et de chaque chose se dérobe un ineffable, un divin mystère de splendeur, d'étonnement et d'épouvante. D Quincey disait encore qu'il ne pouvait vivre sans mystère, et son existence excentrique et solitaire avait exagéré en lui cette puissance innée de percevoir, derrière les phénomènes visibles du monde, les causes secrètes et redoutables dont ces phénomènes sont seulement l'efflorescence. L'homme ordinaire s'inquiète peu de ce gouffre d'obscurité où baigne la racine de toute réalité. Le philosophe de l'ordre mystique s'y plonge avec un battement inquiet du cœur, surtout lorsque les amertumes de sa propre misère redoublent en lui le besoin d'une réponse à l'inévitable question: pourquoi cet univers et non pas un autre?

⁶⁵¹ “emprisonné dans un cercle personnel de fantomes, et toujours séparés de la réalité insaisissable par les abîmes que le démon du Temps et celui de l'Espace creusent implacablement entre notre désir et les objets de notre désir” (150).

Cuando se tiene la cabeza modelada de una cierta manera metafísica, ¿cómo evitar preguntarse si no sería mejor, puesto que este universo no es más que ilusión invencible e inverificable, apariencia, tomar su partido de una vez por todas y, con coraje, exagerar en sí el poder de alimentarse de ilusión y de vivir de apariencia? [...] El opio, el haschis y, en un grado menor, el alcohol, son la manera de procurarse la clave de un sueño más intenso – clave mágica y consoladora que las bellas artes y el desenfreno, la ciencia y el juego, prestan por algunos instantes a sus devotos. Los sueños son mentiras, dice el proverbio. Pero cuando llega la última hora y de nuestro pasado quedan, durante unos raros minutos, solamente obscuras claridades ante los ojos que la sombra gana, ¿quién podría decir el signo que los distingue, oh recuerdos de la vida vivida, oh espejismos de la vida soñada?⁶⁵²

Además de estos textos, Pierrot destaca otras numerosas referencias a De Quincey en Bourget, a punto tal que, según el crítico, su anglofilia parece indisociable de su admiración por De Quincey. También es de notar que Bourget recurre a De Quincey para interpretar a sus contemporáneos, como Villiers de l'Isle-Adam y Barbey d'Aurevilly. Podemos mencionar, en este sentido, la notable observación en el “Preface” a *Memoranda* del propio d'Aurevilly, donde Bourget homologa la intoxicación con opio a una ebriedad de la literatura, estableciendo un plano continuo entre ambas experiencias:

Cité hace un momento el nombre de Quincey, el comedor de opio. Este singular y muy perspicaz analista de su propio vicio, reconoció que sus visiones, las más aterradoras y las más fascinantes, las más desmesuradas y sobrehumanas, derivaban todas de sensaciones circundantes, que la embriaguez transformaba amplificándolas e interpretándolas de una manera grandiosa. Una verdad que hoy ha descubierto la ciencia de los venenos de la inteligencia. La literatura también tiene su embriaguez que no hace sino interpretar y amplificar las sensaciones que el escritor ha padecido. Pero a esta transformación se la llama “talento”.⁶⁵³

Joris-Karl Huysmans, en esta misma época, introdujo a De Quincey en *A Rebours* (1884) comparando las alucinaciones católicas de Des Esseintes con la escena de *Confessions* del “consul romanus”.⁶⁵⁴ Esta incorporación de De Quincey a la novela de Huysmans tiene importancia por diversos motivos, el primero de los cuales es la asociación entre la literatura drogada de De Quincey y el programa del decadentismo finisecular. Si la Faustin y Bourget eran lectores afectados por el texto, aquí el excéntrico Des Esseintes imita

⁶⁵² Quand on a la tête façonnée d'une certaine manière métaphysique, comment ne passe demander s'il ne vaudrait pas mieux, puisque, cet univers n'est qu'illusion invincible et invérifiable, apparence, en prendre son parti une fois pour toutes, et courageusement exagérer en soi le pouvoir de se repaître d'illusion et de vivre d'apparence? [...] L'opium, le haschisch, et, à un degré moindre, l'alcool, sont une manière de se procurer cette clef d'un songe plus intense, - clef magique et consolatrice que les beaux-arts et la débauche, la science et le jeu, prêtent pour quelques instants à leurs dévots. Les songes sont des mensonges, dit le proverbe. Mais lorsque la dernière heure arrive et qu'il reste seulement, pour de trop rares minutes, de notre passé, d'obscuras clartés devant les yeux que l'ombre gagne, qui dira le signe qui vous distingue, ô souvenirs de la vie vécue, ô mirages de la vie rêvée? (150-151).

⁶⁵³ “Je citais tout à l'heure le nom de Quincey. le mangeur d'opium. Ce singulier analyste de son propre vice, et si perspicace, avait reconnu que ses visions les plus effrayantes et les plus ravissantes, les plus démesurées et les plus surhumaines dérivait toutes des sensations environnantes, que l'ivresse transformait en les amplifiant et les interprétant d'une manière grandiose. Vérité acquise aujourd'hui à la science des poisons de l'intelligence. La littérature a son ivresse aussi qui ne fait qu'interpréter et amplifier les sensations que l'écrivain a subies. Mais cette transformation-là s'appelle le talent” (Barbey d'Aurevilly 1883)

⁶⁵⁴ Sobre este tema Clej (2010).

con su propia psiquis, con el ritmo mismo de sus ensoñaciones, la forma de quinceana de soñar. El otro motivo que da importancia a este pasaje es el hecho de que catolifique a De Quincey. Por un lado, De Quincey era, como ya sabemos, un militante del anglicanismo, por lo que la operación de Husymans supone una sutil conversión al catolicismo, pero, por otro, De Quincey era un admirador del poder de la cristiandad y de su “pompa” sublime, lo que traza un puente entre ambos universos mentales. Husymans lo reconoce y explota este hecho en su texto. La escena del “consul romanus” en *Confessions* es la irrupción de un poder sobrehumano, equiparable con el cristianismo y el latín, sobre la epistemología racional e ilustrada del “scholar” helenista. Y luego de la procesión romana, en *Confessions*, viene el sueño gótico de Piranesi, como variación de estilo cristiano de la materia clásica. El pasaje de *A Rebours* en cuestión es el siguiente:

Hubo, durante varios días, en su cerebro, un bullicio de paradojas, de sutilezas, un vol de poils fendus en quatre, una madeja de reglas tan complicadas como los artículos de un código, que se prestaban a todos los sentidos, a todos los juegos de palabras, que desembocaban en una jurisprudencia celestial de las más sutiles, de las más barrocas; después el aspecto abstracto se borra, por su parte, y todo un aspecto plástico le sigue bajo la acción de los Gustave Moreaus colgados de las paredes.⁶⁵⁵

Vio desfilar toda una procesión de prelados: de archimandritas, de patriarcas, que levantaban, para bendecir a la multitud arrodillada, los brazos de oro, agitando sus barbas blancas mientras leían y oraban. Vio introducirse en oscuras criptas hileras silenciosas de penitentes, vio elevarse catedrales inmensas en las que atronaban desde sus púlpitos monjes blancos. Así como, después de un toque de opio, De Quincey, ante la sola palabra “Consul Romanus”, evocaba páginas enteras de Tito Livio, presenciaba el solemne desfile de los cónsules, admiraba las pomposas maniobras de las legiones romanas; del mismo modo, él, ante ciertas expresiones teológicas, quedaba sin aliento y observaba el fluir del pueblo, apariciones episcopales desprendiéndose de las bóvedas iluminadas de las basílicas...⁶⁵⁶

Otras huellas de la celebridad creciente de De Quincey en Francia, todas vinculadas con *Confessions*, indican que en la década de 1880 estaba definitivamente de moda entre los intelectuales. En 1886, el versátil Paul Bonnetain, autor de la novela naturalista *Charlot s’amuse*, publicó *L’Opium*, la historia de un poeta atormentado en Hanoi, basada en sus experiencias autobiográficas con el opio en Indochina. La novela tenía un epígrafe externo de De Quincey y un epígrafe de Baudelaire en el primer capítulo. En 1888, la voga de quinceana fue reconocida por Teodor de Wyzewa, el crítico polaco radicado en Francia, en una serie de artículos publicados en la *Révue indépendante*, que luego fueron incluidos en la sección “Quelques figures de poètes anglais” del libro *Écrivains étrangers* (1896). Wyzewa consideraba que la sociedad inglesa de fin de siglo diecinueve otorgaba a las

⁶⁵⁵ “Ce fut, durant quelques jours, dans sa cervelle, un grouillement de paradoxes, de subtilités, un vol de poils fendus en quatre, un écheveau de règles aussi compliquées que des articles de codes, prêtant à tous les sens, à tous les jeux de mots, aboutissant à une jurisprudence céleste des plus ténues, des plus baroques; puis le côté abstrait s’effaçait, à son tour, et tout un côté plastique lui succédait, sous l’action des Gustave Moreau pendus aux murs”

⁶⁵⁶ “Il vit défiler toute une procession de prélats: des archimandrites, des patriarches, levant, pour bénir la foule agenouillée, des bras d’or, agitant leurs barbes blanches dans la lecture et la prière; il vit s’enfoncer dans des cryptes obscures des files silencieuses de pénitents, il vit s’élever des cathédrales immenses où tonitruaient des moines blancs en chaire. De même, qu’après une touche d’opium, de Quincey, au seul mot de «Consul Romanus», évoquait des pages entières de Tite-Live, regardait s’avancer la marche solennelle des consuls, s’ébranler la pompeuse ordonnance des armées romaines; lui, sur une expression théologique, demeurait haletant, considérait des reflux de peuple, des apparitions épiscopales se détachant sur les fonds embrasés des basiliques.”

convenciones sociales el mismo valor que los franceses del siglo XVII, que por ese motivo “la mayoría de los espíritus grandes se rebelaban resueltamente contra ellas”⁶⁵⁷ y citaba, en demostración, los casos de Shelley, Newman, Byron, Swinburne, Morris y Barlas. Naturalmente, el interés por la figura de De Quincey se encuadraba bien en esta perspectiva. Su artículo, a su vez, comenzaba sintetizando la situación de De Quincey en Francia con esta económica frase: “Por un destino singular, Thomas De Quincey es hoy, en Francia, a la vez célèbre y desconocido”.⁶⁵⁸

Durante la década de 1890 y los primeros años del siglo veinte se amplió, aunque no mucho, el panorama de quinceano en Francia por medio de nuevas traducciones. Por un lado, se publicó una traducción completa de *Confessions*.⁶⁵⁹ Luego, se publicaron traducciones de obras que no eran *Confessions*. En 1891, Comte Gérard de Contades, publicó la traducción *Jeanne d'Arc* con un ensayo crítico.⁶⁶⁰ En 1899, Marcel Schwob tradujo “Last Days”.⁶⁶¹ En 1901 se publicó *De l'Assassinat considéré comme un des Beux-Arts* (trad. André Fontainas, Paris, Mercure de France, 1901).⁶⁶² En 1903 se publicó una versión de los *Autobiographical Sketches* con el título *Souvenirs autobiographiques du Mangeur d'opium*.⁶⁶³ Este último confirma “el interés” que había despertado De Quincey en los años precedentes a su edición. La marca de quinceana también se percibía en obras ficcionales que se hacían eco de *Confessions*, como *Livre de Monelle* (1894) de Schwob, que recupera como modelo la figura de Ann de Oxford Street, y *Les Jours et les Nuits* de A. Jarry.

Se ve que la cuestión del “paraíso artificial”, relacionada con el tema de la droga como medio para su construcción, y la forma de escritura onírica de los sueños drogados, fueron los puntos centrales de la difusión de De Quincey a fin de siglo diecinueve en Francia. Hubo otros motivos de diálogo con las poéticas finiseculares, como la ciudad moderna convertida en fantasmagoría. Pero la idea de un texto que escenifica la intoxicación del sujeto y que, a la vez, intoxica por su lectura, abriendo a la imaginación y la experiencia de los lectores otro mundo en este mundo, un paraíso artificial, fue la idea dominante y casi la síntesis del significado atribuido al nombre propio “De Quincey” como “Mangeur d'Opium”.

Esta línea de la recepción fue la que marcó la imagen de De Quincey en el mundo hispanoparlante, aunque no pueda decirse que fue una imagen definida con gran nitidez. En cierto sentido la predominancia del “Mangeur d'Opium” no hizo sino ratificar el lugar excéntrico y menor de De Quincey en el canon, pero como estereotipo o caricatura que se sumaba al repertorio de raros y decadentes finiseculares. En América Latina, en el contexto del modernismo, la figura de De Quincey, ligada a Baudelaire y representada por su faceta drogada, ingresó exactamente de ese modo. A lo sumo, la imagen de “Mangeur d'Opium” se agrega la imagen del esteticista que se interesa por el crimen en tanto obra de arte. Entre los autores de fin de siglo que desarrollaron esta perspectiva sobre De Quincey,

⁶⁵⁷ “les pluparts des grandes sprits se soiant mis résolument en révolte contre elles” (55)

⁶⁵⁸ “Par un destinée singulière, Thomas de Quincey est aujourd'hui, en France, à la fois célèbre et inconnu” (61)

⁶⁵⁹ *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium*, trad. Victor Descreux, Paris, Savine, 1890.

⁶⁶⁰ Paris, Champion, 1891.

⁶⁶¹ *La Vogue*, n° 4, abril 1899, pp. 12-26; n° 5, mayo de 1899, pp. 88-102; n° 6, junio de 1899, pp. 161-174

⁶⁶² *De l'Assassinat considéré comme un des Beux-Arts*, trad. André Fontainas, Paris, Mercure de France, 1901.

⁶⁶³ *Souvenirs autobiographiques du Mangeur d'opium*, trad. Albert Savine, Paris, Stock, 1903.

encontramos a Lucio V. Mansilla, José Asunción Silva, Enrique Gómez Carillo, Federico Gamboa⁶⁶⁴ y Ruben Darío.⁶⁶⁵

Esta perspectiva que pone en valor los aspectos decadentistas de De Quincey se complementa con otra línea de la recepción francesa, que tiene un enorme peso en el paso del siglo diecinueve al veinte y que remarca los mismos aspectos pero connotándolos negativamente. Nos referimos a la crítica psicopatológica de tradición moreliano-lombrosiana. Si bien esta tradición discursiva denuncia los aspectos morbosos de la cultura, en la configuración de la figura del autor a fin de siglo, comparte una serie de supuestos con los autores modernistas. Como ha indicado Caresani (2013), el estudio de Darío sobre los escritores, los sueños y los psicofármacos está mediado por los tratados médicos. Debido a la importancia que esta línea tiene, en términos negativos, para la definición de la imagen borgeana de De Quincey, cerramos este recorrido con un comentario sobre la crítica psicopatológica a partir del ejemplo de *Nevroses* (1898), de Arvède Barine.

Psicopatología de quinceana (A. Barine)

¿Qué es un genio que no produce más que migajas de pensamiento, migajas de ideas y razonamientos, donde nada se sostiene y de donde nada se sigue? (...) Vean cuál ha sido la obra del opio.

A. Barine, *Névrosés* (1936): 156

La crítica psicopatológica de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte trató el “caso” de Thomas De Quincey como parte del repertorio de “degenerados superiores” en cuyos cuerpos se materializaban los males de la modernidad. Esta corriente crítica se había originado en trabajos de psiquiatría, criminología e higiene social del siglo diecinueve que recategorizaron al “genio” como una forma patológica de la mente humana. La literatura no fue más que uno de los objetos del análisis de la cultura como degeneración, pero fue uno,

⁶⁶⁴ En *Mi Diario, primera serie* (Guadalajara, Imprenta de “La Gaceta de Guadalajara”, 1907), el mexicano que pertenece a la legación en Buenos Aires, lee sobre De Quincey en Bourget, rumbo a Tandil: “13 de Febrero. Más camino de hierro, rumbo al Tandil, á conocer su célebre piedra movediza. A fin de amenizar las nueve horas que dura el viaje, apelo á un buen compañero: los “Etudes et Portraits” de Paul Bourget. Y caigo precisamente en uno de los viajes á Inglaterra, en el que se ocupa, á propósito de los lagos, de De Quincey, el artista británico comedor de opio, y heredero del ‘cottage’ que en famoso se tornó por haberlo vivido también el bardo Wordsworth ¡Cuánto sufrió De Quincey y cuánto amó! Hay un pasaje en que una tal Annie, querida suya, —una mujerzuela de lo último,— lo salva de una muerte por inanición con unas cuantas gotas de vino de Porto que en la boca le vierte con delicadeza de hermana de la caridad... (¡Qué diferencia entre estas mujerzuelas y tantas señoras que perpetran adulterios diz que por pasión, pero sin comprometerse!)... Años después, De Quincey se casa, tiene ya de qué vivir, y se echa en busca de Annie, para premiarla. Pero hallar á una mujer en las calles de Londres no es fácil empresa; no la encuentra nunca, y entonces, bendice la tos de tísica de su querida, anhela que la haya muerto, —contrariamente á los tiempos de antaño en que se aterraba de oírse la,— y libertándola para siempre de rufianes y souteneurs...”

⁶⁶⁵ Darío menciona a De Quincey en *El mundo de los sueños* (recopilación en libro de artículos salidos en *La Nación* entre 1911 y 1913, reeditados por Caresani), alude a él en “El sueño de Honorio” y en un artículo llamado “En París” (*Peregrinaciones*). También lo menciona, a raíz de Poe, en un artículo de *Parisiense* llamado “Divagaciones sobre el crimen” (en respuesta a Gómez del Carrillo, que había comentado y emulado *On Murder*).

ciertamente, privilegiado, que se articuló diversamente con las representaciones del artista en las poéticas de entresiglos.⁶⁶⁶

La corriente piscopatológica aplicada al arte y la literatura encontró su expresión más controversial en el libro *Ertartung (Degeneración)* de Max Nordeau, obra publicada en alemán en 1892 y traducida a diversos idiomas en poco tiempo.⁶⁶⁷ Pero tanto la teoría de la degeneración como la indagación del genio como forma de neurosis, el doble marco conceptual en el que se inscribía Nordeau, llevaba para entonces varias décadas de desarrollo.

El año 1859, año de la muerte de De Quincey, J. J. Moreau de Tours había retomado el topos romántico de la irritabilidad del hombre de genio en *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*. Ese trabajo ofrecía una genealogía de la condición “mórbida” asignando a la imbecilidad y la genialidad la misma raíz.⁶⁶⁸ En 1860, Bénédict Morel publicó la segunda edición de *Traité des maladies mentales*,⁶⁶⁹ y señaló que la raíz común de la locura y el genio era la degeneración.⁶⁷⁰ Morel, sin embargo, no estaba tan interesado en estudiar los vínculos entre degeneración y arte, como Moreau de Tours. Lombroso, por su parte, apoyado en Moreau, publicó su ensayo *Genio e folia* en 1864, que se transformaría, en 1888, muy revisado, en *L'uomo di genio*. Este trabajo de Lombroso construyó una teoría sobre la naturaleza de la creación artística y la psicología de los creadores a partir del análisis de corpora estratégicos de textos, una selección de opiniones críticas y una variada y poco confiable información biográfica. *L'uomo di genio* sentó las bases para el género de la patobiografía, en el cual la producción literaria se utilizaba como documento para la interpretación psicopatológica.

En la ya mencionada *Entartung*, Nordeau incluyó una dedicatoria a Lombroso como su “maestro” y representó su trabajo como extensión y aplicación de los principios lombrosianos. Desde el punto de vista metodológico, Nordeau reclamaba el estatuto de crítica “científica” positiva para *Entartung*, pero consideraba la publicación como un acto de crítica social, en cuanto se proponía demostrar que la sociedad contemporánea estaban siendo producida y, en consecuencia, gobernada por enfermos mentales.⁶⁷¹ No sin ironía, afirmaba que el peligro que había en atacar a la Iglesia o a los Gobiernos era insignificante en relación con el que asumía aquel con la audacia suficiente para dirigir sus críticas contra los escritores. En vistas de la perspectiva con la que se suele leer ese texto, la

⁶⁶⁶ Sobre la articulación entre la teoría de la degeneración y los textos literarios, véase Pick (1993) y Sverdloff (2012, 117–26).

⁶⁶⁷ *Dégénérescence*, Éditeur: Félix Alcan, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine» 1894 - deux tomes : T.1, Fin de siècle-de mysticisme (529 pages) et T.2, L'égotisme-Le réalisme-Le vingtième siècle (575 pages)), en inglés en 1895 (Degeneration, trad. de la segunda edición en alemán, London: William Heinemann, 1895; New York: D. Appleton & co., 1895).

⁶⁶⁸ En *Les paradis* Baudelaire se apoyó en los escritos de Moreau de Tours en lo relativo a la información sobre los efectos del haschisch.

⁶⁶⁹ *Traité des maladies mentales*. 2 volúmenes; Paris, 1860. De la formation des types dans les variétés dégénérées es de 1864.

⁶⁷⁰ On observe chez les malades de cette catégorie (les fous héréditaires) des spéciales, surtout pour les actes d'imagination, la predominance de telle ou telle disposition artistique, ou de telle ou telle faculté intellectuelle au milieu du désordre general des idées et des sentiments, est un phenomene remarquable que l'on retrouve jusque les variétés les plus dégénérées des folies hereditaires: dans l'imbécillité par exemple. (Morel 1860: 520)

⁶⁷¹ Bernard Shaw fue implicable con el libro, sobre el cual revirtió algunos de sus mismos argumentos. Sobre esto, Whitehead (2017): 173-174.

autorrepresentación del crítico como potencial víctima de los escritores no deja de ser sugerente.

Los textos de crítica médica que se inscriben en esta tendencia presentan algunas características generales. Todos ellos asumen concepciones solidarias de sujeto, cultura y discurso. El sujeto, por obra de estos análisis, queda convertido en la modulación histórica de un caso, por lo que su nombre propio se equipara a una unidad psicológica. En distintas combinaciones, el discurso es visto en relación con la psicopatología, como un producto de ella, pero también a veces como su causa o como su compensatorio remedio. La cultura es presentada como un sistema cuya salud encarna en una serie de valores y principios normativos, y cuya enfermedad es representada por el apartamiento de esas normas. Esos desvíos enfermos constituyen en sí mismos la "degeneración" social y el principio de corrupción y destrucción del sistema de la cultura.⁶⁷²

La crítica psicopatológica se unió con las agendas específicas de salud pública, higiene social y control biopolítico de la época, como las vinculadas con el control de la producción y el consumo de drogas. El interés que despertó el caso del “English Opium-Eater” en este contexto queda en evidencia por la cantidad de autores que lo abordaron como “degenerado superior”. J. North incluyó en una lista que abarca los primeros treinta años del siglo veinte a George M. Gould, *Biographic Clinics: The Origin of the Ill-Health of De Quincey, Carlyle, Darwin, Huxley, and Browning* (London, Rebman, 1903), Paul Guerrier, *Etude médico-psychologique sur Thomas De Quincey* (Lyons, A. Rey, 1907), Roger Dupuy, *Les Opomanes. Mangeurs, buveurs et fumeurs d'opium. Etude clinique et médico-littéraire* (Paris: Libraire Félix Alcan, 1912), Jeannette Marks, *Genius and Disaster: Studies in Drugs and Genius* (London, John Hamilton, 1928) y A. Cabanés, *Gran névropathes, malades immortels* (Paris, Albin Michel, 1930).

En esta serie, North incluyó, también, *Poètes et Nevroses* (Paris, Hachette, 1908), de Arvède Barine. Pero el tratamiento de De Quincey por parte de esta escritora fue, en rigor, de fecha anterior a todos los mencionados. La primera edición del libro, con el título *Névrosés. Hoffmann–Quincey–Edgar Poe–G. de Nerval*, es de 1898. Un detalle relevante es que tanto en la primera edición como en la reedición de 1908, a cada autor le correspondía un desarreglo particular: a Hoffmann el vino, a De Quincey el opio, a Poe el alcohol y a Nerval la locura. En 1936 salió una edición parcial, con los ensayos de Hoffmann y De Quincey, con el título *Névrosés*, que fue leída y reseñada por Borges (véase infra “Borges sobre De Quincey” y “Una polémica con Francia: la desnarcotización de De Quincey”).

“Arvède Barine” era el seudónimo de Louise-Cécile Bouffie (1840-1908), mujer de letras, políglota, de formación autodidacta, autora de numerosos ensayos, artículos críticos, traducciones y textos históricos.⁶⁷³ Su ensayo sobre De Quincey se presentaba menos como un tratado médico que como un ensayo moral. Recurría a especialistas en toxicomanía – cosa que ella no era– para realizar sus interpretaciones de los datos biográficos y textuales. Su propósito declarado era advertir sobre el peligro de la droga, que reconocía ya en 1898 como un problema social general. En una breve sección referida al opio, Barine recordaba que a fines del siglo dieciocho su consumo era un “mal singular” que aquejaba a Inglaterra por sus “asiduas relaciones con la India” (61) pero que en 1898 se había expandido hasta alcanzar a “todo el universo civilizado” (64). En este sentido, invitaba a leer a De Quincey no como un caso pintoresco de la historia de las letras sino como un sujeto representativo

⁶⁷² Sobre la configuración del genio como enfermo mental, cf. Whitehead (2017).

⁶⁷³ Sobre Barine, consultar Ernot

de la "larga línea de adictos al opio y luego a la morfina" (64). Esta representatividad, y no las cualidades estéticas de su obra, invitaban a leer y estudiar "la historia de Quincey, profeta impenitente de los paraísos artificiales" (64).

Si bien con fines diferentes que los de la crítica específicamente de quinceana, el texto de Barine resuelve la tensión entre identidad subjetiva y heterogeneidad de la obra recolectada. La figura del escritor como "degenerado superior" (89), declinada en la clave de la opiomanía, proporciona a la producción heterogénea una unidad psicológica. En la medida en que el texto es un documento de la enfermedad mental, todos sus atributos funcionan como testimonios de ella, desde las marcas estilísticas a las formas de publicación pasando por los diferentes temas elegidos. Para cada escena que recupera, generalmente a través del propio corpus autobiográfico de De Quincey, Barine encuentra una explicación en las teorías de los doctores Ball o Pichon. Así, por ejemplo, si De Quincey no escribió versos fue porque el opio afectó su capacidad imaginativa. De Quincey se habría visto forzado a "elegir un género de literatura que pueda prescindir de la imaginación" y su obra estaba, por ello, "en armonía con las condiciones fisiológicas y morales que acabamos de describir" (117).

En el centro de la interpretación de Barine está la representación del intelectual postrado de *Confessions* en "The Pains of Opium" –un intelectual adicto y privado de voluntad– combinada con autoridades médicas que le permiten decodificar esa representación como un cuadro sintomático. El comportamiento del autobiógrafo es explicado con la categoría de "inercia moral" (104), un aniquilamiento de la voluntad que expresa la destrucción del organismo. Con este esquema, luego de *Confessions*, toda la producción de De Quincey queda comprometida. Las formas de trabajo que desarrolle el opiómano serán inevitablemente fragmentarias, porque ya no será capaz de esfuerzos mentales sostenidos, y deberá apoyarse en lo escrito por otros, incapaz de agrupar las ideas por sí mismo o de comprender las relaciones entre ellas. Barine compara la inteligencia de De Quincey con "un colador lleno de agujeros a través de los cuales se cuelan las ideas sin que pueda retenerlas" (120 y 121). Como ilustración de este "carácter versátil", menciona a "Sir William Hamilton", un texto en que De Quincey escribe de todo menos sobre el personaje a tratar. Hasta la distinción de "literatura de poder" y "literatura de saber" es vista como síntoma. En este caso, el síntoma es una malsana tendencia a la generalización y la distribución binaria de conceptos.

El resultado de este enfoque es la transferencia de valor desde el campo estético al del ejemplo moral. La heterogeneidad de la escritura de quinceana, su dependencia en los textos previos, su tendencia a la digresión, son entendidos como producto del organismo enfermo del "degenerado superior". Por ello, el "cas Quincey" se constituye a costa de retirarle su valor autoral a la obra. Esta es un conjunto de "destellos", unas "migajas", como se lee en la cita del epígrafe. "Thomas de Quincey" no es el autor de una obra, sino el nombre de la obra "del opio" (127).

Tesis de Doctorado
Área "Literatura"
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

X. Y. Z.

**LA LITERATURA ENTRE
DE QUINCEY Y BORGES**

Volumen II: De Quincey-Borges

Tesista:

Jerónimo Ledesma

Directores:

Américo Cristófalo y Annick Louis

2019

SECCIÓN II: DE QUINCEY-BORGES

CAPÍTULO 3. DE QUINCEY-WRITINGS

El culto de Borges a Thomas De Quincey

(La falta de) ensayos sobre De Quincey

En un escena clásica de los estudios comparatistas, lo primero que busca el investigador de “A en B”, siendo A y B autores que se sucedieron en el tiempo, es un ensayo entero de B sobre A, en el cual B declare su opinión sobre A. En ese texto ideal, B circunscribiría sus preferencias de la obra de A, lo interpretaría de cierto modo y aportaría datos sobre la historia de sus lecturas y sobre el modo en que su obra se liga con la del “precursor”.

Rodríguez Monegal buscó algo semejante para trazar las coordenadas de la relación de Borges con De Quincey y consignó los decepcionantes resultados de su búsqueda en estas dos frases: “Borges ha destacado a De Quincey como la influencia más importante sobre su obra [...] Sin embargo, sería inútil buscar entre los artículos de Borges alguno dedicado explícitamente al ensayista inglés” (BBRM: 113).⁶⁷⁴ Esta situación, que se repite en otros casos,⁶⁷⁵ es la primera marca de lo que llamamos el objeto De Quincey-Borges. La imagen de Borges sobre De Quincey no está directamente registrada en ningún texto particular, sino inscrita de diferentes maneras en su obra.

Hay, sin embargo, cuatro textos, de distintos momentos de la carrera de Borges, que tratan específicamente sobre De Quincey, aunque no representen el ensayo que el investigador de “A en B” esperaría.⁶⁷⁶ Son cuatro páginas apretadas que ofrecen un conjunto de opiniones, juicios de valor y perspectivas sobre De Quincey en un período de cincuenta años, entre 1936 y 1986. Si bien son textos muy diferentes, es posible leer en ellos la inscripción de una preferencia exaltada por la figura y la obra de De Quincey, así como una militancia del elogio y el agradecimiento. Son:

1) una reseña del libro *Névrosés* (1936) de Arvède Barine publicada en *El Hogar* el 30 de octubre de 1936 (OC: 4, 217);

2) una nota o pasaje en la *Introducción a la literatura inglesa* (1965) dedicada a De Quincey (OCC: 832-833);

3) el poema “A cierta sombra, 1940”, incluido en *Elogio de la sombra* de 1969, que tiene a De Quincey como figura central (OC: 2, 369);

4) el “Prólogo” a la antología *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, el número 50 de la colección “Biblioteca Personal” de Borges, publicado en 1986 (OC: 4, 502).

⁶⁷⁴ Antes que Rodríguez Monegal, Christ había escrito, como conclusión a su cotejo entre los autores, algo similar: “Borges encuentra en De Quincey (¿toma de él? ¿comparte con él? ¿confirma en él?) una mente tan próxima a la suya en su concepción del mundo y el modo en que expresa dicha concepción que, como me dijo de Nietzsche, quien no elogiaría a Emerson porque sería como estar alabándose a sí mismo, Borges nunca dice cuánto de él hay en De Quincey” (NA, 189).

⁶⁷⁵ En su estudio sobre el vínculo con Stevenson, Balderston también notó la falta de ensayos dedicados a Stevenson (Balderston 1985, 178).

⁶⁷⁶ Uno de ellos, ciertamente, fue escrito después de *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* y no podía ser citado por el crítico uruguayo. En todo caso, podría haber ocurrido al revés. Y en su favor cabe decir que los otros tres textos no valen *sensu strictu* como artículos “dedicados exclusivamente” a De Quincey, aunque no dejan de tener importancia como testimonio de Borges.

Retomaremos estos textos en distintos momentos de nuestro trabajo, por lo que conviene registrar aquí sus características principales. En “Anexo I: Corpus de Referencias”, se transcriben estos textos completos.

1) La reseña de *El Hogar* en 1936 polemiza con el libro reseñado, *Névrosés*, de Arvède Barine, una reedición parcial de *Névrosés: Hoffman, Quincey, Edgar Poe, G. de Nerval*, de 1898, que comentamos en el capítulo dos de esta tesis (“Piscopatología de quinceana (A. Barine”).⁶⁷⁷ Ese mismo año de 1936 vio la aparición de, al menos, cuatro trabajos importantes en la bibliografía de quinceana: las biografías de Eaton y Sackville-West, la edición de un conjunto de cartas con el título *De Quincey at Work* (Bonner 1936) y el estudio en alemán sobre el pensamiento histórico y religioso de De Quincey de E. T. Sehart.⁶⁷⁸ En este sentido, se puede considerar que la reedición del estudio psicopatológico de Barine, próximo a trabajos posteriores de Jeanette (1928) y Cabanès (1930) y proveniente de la época de auge de la crítica psicopatológica, no tenía especial valor para los estudios específicos sobre De Quincey, que cobraron nuevo impulso en esa época. Su fuerza, y acaso el motivo de la reedición, estaba suministrada por el contexto de la creciente lucha internacional contra las drogas durante la década de 1930.⁶⁷⁹ Esta circunstancia pone de relieve el hecho de que Borges elija un texto adverso para escribir sobre De Quincey. En la Argentina, ese año se publica una traducción popular de *Confessions* por editorial Tor, con el curioso título *Las confidencias de un fumador de opio*.⁶⁸⁰

En contra de Barine, Borges asumió una defensa del autor con el propósito de desvincular el juicio de su obra de los juicios de valor sobre sus hábitos personales. Realizó al “gran escritor”⁶⁸¹ alejando la imagen del adicto sin voluntad. Por sobre las pesadillas del opio, colocó la “espléndida prosa en que las evocó o inventó”; subrayó la variedad de los “catorce volúmenes”, los cuales componen una amplia obra “literaria, crítica, histórica, autobiográfica, humorística, estética y económica” y sumó las valoraciones, también positivas, de Baudelaire, Chesterton y Joyce, quienes no habrían “leído en vano” a De Quincey; finalmente, demostró la actualidad de sus textos con la hipótesis provocativa y distorsiva de que “The Glory of Motion” (título de la primera entrega/parte de “The English-Mail Coach”)⁶⁸² podía ser visto como un antecedente del futurismo.

Como sostendremos más adelante (“Una polémica con Francia: desnarcotización de De Quincey”), esta reivindicación de De Quincey es importante para entender el modo en

⁶⁷⁷ Barine, Arvède. *Névrosés*. La Vivante Historie. Paris: Librairie Hachette, 1936.

⁶⁷⁸ Poco antes de esto, habían visto la luz los trabajos de Clapton (1931) sobre la relación entre De Quincey y Baudelaire, de Wellek (1931) sobre Kant en Inglaterra y de M. H. Abrams (1934) sobre los escritores románticos y las drogas.

⁶⁷⁹ Sobre este contexto, el panorama general en Federico y Ramírez (Federico y Ramírez 2015, 109–11)). Sobre las cambiantes actitudes respecto del opio en el período, véase el trabajo de Acker (2011) sobre la corporación médica en Estados Unidos entre 1890 y 1940.

⁶⁸⁰ Tomás De Quincey. *Confidencias de un fumador de opio*. Traducción de J. B. Thomas. Buenos Aires, Editorial Tor, 1936. El texto traduce la edición corregida y aumentada de *Confessions*. Llamativamente, el título reemplaza “confesiones” por “confidencias” y traduce “Opium-Eater” por “fumador de opio”. Desaparece el “English” y el subtítulo “Being an Extract from the Life of a Scholar”. Cabe señalar que De Quincey nunca fuma opio; siempre lo consume diluido en láudano. La fórmula “come-opio” o la más correcta “opiófago” es un rasgo exotista de su invención y remite al hábito de comer el opio crudo de los *teriakis* de Turquía.

⁶⁸¹ Todas las referencias corresponden al lugar indicado más arriba. El texto completo puede leerse, asimismo, en el “Corpus de Referencias” que figura como Anexo. Lo mismo vale para los otros tres textos que mencionamos.

⁶⁸² “The English Mail-Coach, or the Glory of Motion”, *Blackwood's* 66 (10/1849). En *Wk*: 16, 401-428. Luego, “The English mail-Coach. I. The Glory of Motion” (*W*: 13, 270-299).

que Borges construyó su imagen del autor a contrapelo de la perspectiva francesa del “Mangeur d’Opium”, que había sido adoptada por el modernismo latinoamericano.

2) El siguiente documento es la nota en *La introducción a la literatura inglesa* (1965),⁶⁸³ casi treinta años posterior a la reseña de Barine y vinculada con las actividades de Borges en el campo de la docencia.⁶⁸⁴ No contiene nada que no esté en otros textos introductorios o voces enciclopédicas sobre De Quincey. Al contrario, de acuerdo con la norma del volumen, falta información relevante para un texto de estas características. No cuenta, además, con la menor indicación bibliográfica.⁶⁸⁵

Borges define a De Quincey como “discípulo de Coleridge y Wordsworth” y sostiene que su “imagen” (la de un hombre “pequeño, frágil y singularmente cortés”) perdura en la memoria como la de un “personaje de ficción, no de la realidad”, lo cual envía al frondoso anecdótico de quinceano, verdadero subgénero en la bibliografía sobre De Quincey, que labró su fama de excéntrico.⁶⁸⁶ Menciona la “obra” en “catorce volúmenes”, sin especificar ni título ni editor, aunque parece tratarse de una alusión a Masson: indica solamente que, si bien sus textos son “artículos”, en “aquella época” los artículos equivalían “a lo que hoy llamaríamos libros”,⁶⁸⁷ alejando, con esa observación inexacta, el fantasma del periodismo. Destaca el trabajo del estilo en la clave esteticista-modernista que va de Leslie Stephen a Virginia Woolf, pero que se habría iniciado con el propio Masson:⁶⁸⁸ subraya el aspecto poético de ciertos pasajes de su prosa⁶⁸⁹ y representa sus “delicados e intrincados párrafos” con la imagen “catedrales de música”, que alude posiblemente a la sección “Dream-Fugue” de *The English Mail-Coach*,⁶⁹⁰ y que refiere a una imagen corriente de la importancia del estilo en De Quincey.⁶⁹¹

⁶⁸³ Es un pasaje de la sección “El movimiento romántico” (OCC: 832-833).

⁶⁸⁴ Luego del golpe de estado 1955 llamado “Revolución Libertadora”, Borges se transformó, por su creciente prestigio intelectual y su oposición intransigente contra el gobierno peronista, en una figura codiciada por la cultura oficial. En octubre fue designado Profesor de Literatura Alemana en la Universidad de Buenos Aires. En diciembre fue elegido miembro de la Academia Argentina de Letras. En mayo de 1956 fue designado profesor de “Literatura Inglesa y Norteamericana” en la Universidad de Buenos Aires. Cf. BBAV: 523-39), Borges (2000) y Ledesma (2009, 23-25).

⁶⁸⁵ Desde el punto de vista informativo, este es un gran defecto del libro en general. En el caso de De Quincey, repararemos que solamente entre la reseña del libro de Barine y la nota de la *Introducción*, aparecieron importantes trabajos sobre De Quincey, algunos de los cuales nos consta que Borges conocía: Proctor (1943), Jordan (1973) y Miller (1963), por mencionar a los tres más conocidos. El mismo año en que se publica la *Introducción*, además, se publica *The Mine and the Mint*, la polémica monografía de Albert Goldman (1965) sobre el manejo fraudulento de las fuentes en De Quincey.

⁶⁸⁶ El mayor ejemplo de este subgénero, es Hogg (1895). La bibliografía de Green (1908) incluye una sección completa llamada “Biographical, critical, and anecdotal” (59-76). Hicimos referencia a esto en el Cap. 1, “Inclasificable, desfasado, excéntrico”.

⁶⁸⁷ “... su obra entera, que abarca catorce volúmenes, está hecha de artículos, que en aquel tiempo equivalían, en extensión y profundidad, a lo que hoy llamaríamos libros” (OCC: 833).

⁶⁸⁸ Cf. North (1997, 42-44).

⁶⁸⁹ “Intentó, y muchas veces logró, como Sir Thomas Browne, una prosa tan poética como el verso” (OCC: 833)

⁶⁹⁰ La imagen alude a la tercera parte de “The English Mail-Coach”, llamada “A Dream-Fugue” (W: 13, 318-327).

⁶⁹¹ La cuestión del estilo de De Quincey cobró una importancia mayor entre fin del siglo diecinueve y comienzos del veinte. Walter Pater analizó el estilo de De Quincey en “Style”. Mallarmé escribió un comentario muy elogioso sobre De Quincey como “un des plus magnifiques prosateurs qui aient écrit dans aucune langue” (C. S. Brown 1964, 69). James Joyce incluyó el estilo de De Quincey en su capítulo “Oxen of the Sun” del *Ulysses* parodiando *The English Mail-Coach*. Virginia Woolf analizó el estilo de De Quincey en “Autobiography” y “The English Mail-Coach”. Chesterton ([1913] 2012) refirió “esas oraciones que se extienden como corredores de pesadilla, o que se elevan más y más

El único texto comentado en esta nota⁶⁹² es *Confessions of an English Opium-Eater*, traducido como “*Confesiones de un opiófago inglés*” e identificado como la “obra capital” de De Quincey. Se dice que allí el autor “refiere las vicisitudes de sus andanzas, de sus visiones y de sus pesadillas”. Pero nada más. El comentario que sigue a esta cita, aunque está construido sobre *Confessions*, disuelve su condición textual, en tanto pasa, sin decirlo, como mero documento de la experiencia del opio y las pesadillas, tal como las había usado antes la cuestionada Barine, aunque sin su perspectiva psicopatológica y adversa. El comentario es, evidentemente, un muy apretado y silencioso resumen de *Confessions*, como dejamos asentado en esta nota al pie.⁶⁹³

3) El poema “A cierta sombra, 1940”, incluido en *El elogio de la sombra* (1969), es un texto clave en varios sentidos. Volveremos a él, para comentarlo en detalle, en el capítulo 6.⁶⁹⁴ Importa aquí por la imagen que ofrece de De Quincey y porque es uno de los únicos cuatro textos dedicados por Borges a él. El papel otorgado a *Confessions* y al opio es único en el cuerpo de referencias explícitas de Borges.

De Quincey es la “cierta sombra”. Lo personifica la voz poética, que se retrotrae al año 1940. Lo invoca como a un fantasma (“sombra” es la metáfora del fantasma) para que vuelva a soñar sus “pesadillas” y que en sus “redes” y “laberintos” pierda a “los que odian”. Con la expresión, “los que odian”, el yo poético se refiere a los ejércitos alemanes que se aprestan a invadir Inglaterra en 1940. “A cierta sombra. 1940” es, en efecto, una elocuente fantasía antifascista que, apoyada en el tópico de las armas y las letras, imagina la literatura intoxicada de De Quincey como una curiosa arma de los aliados. Contra los ejércitos enemigos, la “isla de Shakespeare” puede enviar a combatir a “la más deleznable” de sus “sombras gloriosas”, y en el enfrentamiento, este inesperado héroe podrá emplear su “efecto Piranesi” (Miller 1963, 67-70) como un arma de combate: “Que nos salven ahora las indescifrables arquitecturas / Que dieron horror a tu sueño.”

El poema concluye con un apóstrofe patético dirigido a este “amigo no mirado”, separado del poeta por “los mares y la muerte”. Le otorga los títulos honoríficos de “hermano de la noche”, “bebedor de opio”, “padre de sinuosos períodos que ya son laberintos y torres”, “padre de las palabras que no se olvidan”. La expresión “bebedor de opio”, en vez de “comedor de opio”, es un signo de conocimiento del personaje, quien, como es sabido, a pesar del sobrenombre que se impuso, bebía láudano. En cuanto al énfasis en las figuras de parentesco (“hermano”, “padre”), adquieren una doble connotación. En un sentido metafórico, generan una familia al margen de la familia: el “hermano de la noche” alude a la costumbre de permanecer despierto, en soledad, hasta altas horas de la noche, una costumbre que se refleja en el contexto de la invocación, y las dos apariciones de “padre” se refieren a la paternidad literaria (es “padre” de “sinuosos períodos”, de

alto como pagodas orientales imposibles” (26). En Argentina, Jaime Rest escribió sobre De Quincey desde esa perspectiva.

⁶⁹² Menciona sin comentar “... la novela *Klosterheim*” y “una traducción o paráfrasis del *Laocoonte* de Lessing” (OCC: 833).

⁶⁹³ Los siguientes pasajes son citas silenciosas y abreviadas de *Confessions*: “Buscó un placer intelectual en el opio; éste aumentaba su sensibilidad para la música y le permitía entender, o creer que entendía, las páginas más abstrusas de Kant” (combinación de W: 3, 388-391 y de W: 3, 402). “Llegó a tomar de ocho a doce mil gotas diarias” (W: 3, 402). “Con los años lo abrumaron las pesadillas; el espacio se dilataba de un modo que no puede abarcar el ojo humano; una sola noche duraba siglos y se despertaba extenuado. Visiones del Oriente lo perseguían; en el sueño se creía el ídolo y la pirámide” (combinación de W: 3, 435, 441-443, 446-447).

⁶⁹⁴ Cf., cap. 6, “Hacia Ficciones (1944)”.

“palabras”), en ambos casos recortando el logro estilístico (los períodos se convierten en “laberintos y torres”, y las palabras “no se olvidan”). En un sentido sentimental, dichas estas palabras por la voz lírica, la misma que invoca al “amigo no mirado” y le pregunta si lo “oye”, los signos familiares (“padre”, “hermano”) se proyectan sobre la propia relación con el hablante, como si este fuera amigo, hijo y hermano del fantasma.

Este poema puede leerse como una nueva, curiosa y tardía respuesta a la imagen de Barine, en tanto el mal psicopatológico se convierte en un bien de la tradición nacional inglesa, y un bien, asimismo, para el poeta argentino, a punto tal que cabe imaginarlo como un arma para rechazar la invasión de los ejércitos nazis, en una fantasía que roza los argumentos de la ciencia ficción y el cuento fantástico.

4) El “Prólogo” a *Los últimos días de Emmanuel Kant* de 1986 es, literalmente, la última palabra de Borges sobre De Quincey, su testamento oficial, podría decirse, sobre el “English Opium-Eater”. Contrasta fuertemente con las otras voces, en particular con la *Introducción*, aunque repite algunas de sus fórmulas.

Como otros prólogos de esta colección, y de acuerdo con el estilo oral del Borges último, el texto desarma la frontera entre voz y escritura y adopta el estilo de un monólogo de la memoria, regido por el recuerdo apasionado. Sin comentar los textos de la selección (uno solo está aludido, “The Theban Sphinx”), entremezclando evocación patética e información aparentemente trivial, el “Prólogo” cumple un ritual de agradecimiento.⁶⁹⁵ Su apariencia de ingenuidad, su sencillez, complican su análisis. Volveremos sobre este texto en distintos momentos de este capítulo y de la tesis.

El “Prólogo”, a pesar de su apariencia de espontaneidad, se estructura en tres partes bien diferenciadas: 1. una caracterización autobiográfica de De Quincey como lectura de Borges, centrada en un recuerdo de la adolescencia; 2. una caracterización biográfica del autor, 3. una caracterización de la obra del autor.

En la primera parte⁶⁹⁶ De Quincey es presentado como la lectura que le proporcionó a Borges la mayor cantidad de “horas de felicidad personal” desde un temprano momento de su vida (1918). Más adelante (“Lugano, 1918”) interpretaremos lo que se dice puntualmente sobre la lectura de De Quincey en Lugano.

En cuanto a la segunda parte, los datos biográficos⁶⁹⁷ se presentan como atributos positivos, modélicos, incluso heroicos, de la formación y trayectoria intelectual de De

⁶⁹⁵ La figura del “agradecimiento” es recurrente en el “último Borges”. Es una figura ligada con las figuras del don, la acción de regalar, las deudas, todas figuras que suponen la adopción de una posición subjetiva de continua humildad y asombro. En los diálogos con Osvaldo Ferrari de 1985, cuando el entrevistador le dice que “habla últimamente cada vez más de la aceptación y la gratitud”, Borges responde: “Es que yo creo como Chesterton, que uno debería agradecer todo. Chesterton dijo que el hecho, bueno, de estar de pie sobre la Tierra, de ver el cielo, bueno, de haber estado enamorado, son como dones que uno no puede cesar de agradecer. Y yo trato de sentir eso” (Borges y Ferrari 1998, I:80)

⁶⁹⁶ “De Quincey. A nadie debo tantas horas de felicidad personal. Me fue revelado en Lugano; recuerdo haber corrido por las márgenes del claro y vasto lago mediterráneo, escandiendo en voz alta las palabras de *The Central darkness of a London brothel*, cargadas de opresiva belleza” (Kant: 9).

“Me fue revelado en 1918, el último año de la guerra; las terribles noticias que nos llegaban me parecieron menos reales que la trágica solución del enigma de la esfinge tebana, o que la inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños, o que su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano” (Kant: 9).

⁶⁹⁷ “A los trece años manejaba el griego con fluidez y elocuencia. Fue uno de los primeros lectores de Wordsworth. Fue uno de los primeros que en Inglaterra exploraron el dilatado idioma alemán, casi secreto entonces. Como Novalis, tuvo en poco la obra de Goethe. Profesó, tal vez con exceso, el culto

Quincey, tal como este los presenta en los textos de su propia autobiografía. “De Quincey” fue: precoz clasicista, precoz lector de Wordsworth, pionero estudioso del alemán,⁶⁹⁸ audaz crítico de Goethe, admirador equivocado de Richter, aficionado a los misterios y los problemas intelectuales, sensible a la música y el sonido de las palabras, cortés e inclinado al diálogo.

En cuanto a la obra,⁶⁹⁹ en la tercera parte del texto se la califica de “apasionada y vasta”. Se repite, con variaciones, la perspectiva de la *Introducción*: reaparecen los “catorce volúmenes”, sin indicación de que son los de Masson, y en una sintaxis casi idéntica se caracteriza su contenido, sólo que ahora los “artículos” que la componen pasan a ser “ensayos”, y la distancia entre la época de De Quincey y la de Borges se indica con la frase “un ensayo, entonces, era una sabia y grata monografía”. La sombra del periodismo, conjurada en la nota de la *Introducción a la Literatura Inglesa*, ha sido totalmente disipada aquí. Ningún dato deja entrever que la obra se escribió para el sistema de magazines. Se vuelven a destacar las excelencias del estilo, ya que “no hay una página que no haya templado el autor como si fuera un instrumento”. Y se agrega que la obra une “el goce intelectual y el goce estético”, una fórmula que remite tanto a la propia literatura de Borges como a la de De Quincey, por él mismo caracterizada. Finalmente, se cuenta el caso del falso recuerdo de *Las mil y una noches*, como ilustración de un rasgo psicológico de De Quincey: su “activa memoria” que “enriquecía y aumentaba el pasado”.

Borges omite del “Prólogo” el título de la obra que, en *Introducción a la literatura inglesa* (1965), había llamado “capital”, “*Confesiones de un opiófago inglés*” aunque alude a ella varias veces.⁷⁰⁰ En cualquier caso, en esta imagen final de De Quincey, lo que Borges ha borrado por completo, junto con el título de su “obra capital”, es el artículo más célebre de su identidad mundial, el opio. Si un historiador del futuro basara su conocimiento de De Quincey en el tomo 50 de la *Biblioteca Personal* de Borges y su “Prólogo”, ignorará que este autor, este “ilustre opiómano” (OC: 4, 226), cuya fama mundial está montada sobre el opio,

de Richter. Confesó que no podía vivir sin misterio, descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación. Era muy sensible a la música, singularmente a la italiana. Sus contemporáneos lo han recordado como el más cortés de los hombres; conversaba, *more socratica*, con cualquiera. Era muy tímido” (Kant: 9).

⁶⁹⁸ La frase “Fue uno de los primeros que en Inglaterra exploraron el dilatado idioma alemán, casi secreto entonces” recuerda la de Finlay, en la voz “De Quincey” de la onceava edición de la *Encyclopedia Britannica*: “He continued his classical and other studies, especially exploring the, at the time, almost unknown region of German literature...” (232).

⁶⁹⁹ “En los catorce volúmenes de su obra no hay una página que no haya templado el autor como si fuera un instrumento. Una palabra lo podía conmover; por ejemplo, *consul romanus*” (Kant: 9).

“Fuera de la novela *Klosterheim* y de cierto diálogo sobre economía política, disciplina de la que soy indigno, su apasionada y vasta obra consta de ensayos. Un ensayo, entonces, era una sabia y grata monografía. De la suma de páginas que componen el libro *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa. En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado.

“El goce intelectual y el goce estético se aúnan en su obra” (Kant: 9).

⁷⁰⁰ “... conversaba, *more socratica*, con cualquiera” es una adaptación de lo que De Quincey dice de sí en *Confessions*: “... desde mi más temprana juventud, me enorgullezco de conversar con familiaridad, *more Socratico*, con todos los seres humanos -hombre, mujer y niños- que se cruzaran por casualidad en mi camino...” (“... from my very earliest youth, it has been my pride to converse familiarly, *more Socratico*, with all human beings -man, woman, and child- that chance might fling in my way...” [W: 3, 369]).

tuvo siquiera algún vínculo con esa droga. Los textos seleccionados refuerzan este efecto (cf. Anexo V: la Antología de 1986, *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*).

Fuera de estos cuatro textos, no hay otro dedicado exclusivamente a De Quincey. Tampoco conferencias, aunque se encuentren referencias parciales en ellas, como en *Siete Noches*.⁷⁰¹ El prólogo para una antología de De Quincey hecha por Borges y Bioy que no se publicó y cuyos contenidos difieren de *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, no sobrevive, o no hemos podido dar con él, salvo en un fragmento de Bioy Casares publicado en su *Borges*.⁷⁰² Y si bien sabemos que Borges habría dictado al menos un curso entero sobre De Quincey⁷⁰³ y, tal vez, alguna clase del curso de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires⁷⁰⁴ en los años cincuenta y sesenta, no quedaron registros de esas experiencias. Solo contamos con las referencias en las clases que dictó en 1966 en la UBA.⁷⁰⁵

Para completar el cuadro, el investigador de “A y B” debe remitirse a las opiniones que se encuentran en el Borges oral y en los breves fragmentos de la obra literaria que hacen referencia explícita a De Quincey.

⁷⁰¹ Cf. Anexo I, año 1980.

⁷⁰² En *Borges* quedó registrado el párrafo que Bioy Casares pensaba incluir en ese prólogo. Es de notar que Bioy consideraba que podría servir de epígrafe a sus memorias de Borges, sugiriendo una analogía entre su vínculo con Borges y el de De Quincey con los “Lake Poets”: “Sábado, 16 de abril. Come en casa Borges. Terminamos el prólogo para De Quincey: incluye un párrafo que debería preceder, si me resignara alguna vez a presentarme como un monstruo de inmodestia, mis *reminiscencias* de Borges: ‘Fue amigo personal de Wordsworth, de Coleridge, de Charles Lamb y de Southey, hombres de letras cuya fama contemporánea excedía en mucho a la suya. Al describirlos no vaciló en registrar sus pequeñas vanidades, sus flaquezas y aun el rasgo íntimo que puede parecer irrespetuoso, pero que nos permite conocerlos con viveza. Las reminiscencias de De Quincey son parte integral de la imagen que tenemos de ellos ahora. Si no fuera por él, los veríamos con menos precisión y menos encanto” (*Borges*: 1510).

⁷⁰³ En 1955 Borges dijo que estaba dictando un curso sobre De Quincey en la Asociación Argentina de Literatura Inglesa. El 1-10-1955, en una entrevista de *Crítica* en que entrevistador y entrevistado se autorrepresentan como heroicos sobrevivientes del peronismo. Borges declaró en esa ocasión que durante los años del peronismo, por haber apoyado la candidatura “Tamborini-Mosca”, había sido perseguido y censurado. El único puesto que habría conservado era el de “profesor de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, donde dicté cursos de español e inglés sobre literatura antigua anglosajona”. Y en este punto agrega: “ahora he iniciado otro sobre Tomás de Quincey” (TR: 2, 372).

⁷⁰⁴ En su desempeño como docente de la Universidad de Buenos Aires, cargo al que accedió después del golpe de estado de 1955, puede haber incluido a De Quincey en sus programas, como se deja entrever en *Borges profesor*. En general, además, De Quincey es referido como fuente para tratar otros temas, como cuando resume el sueño del árabe en *The Prelude* de Wordsworth (Borges profesor, 172-174), algo que ya había hecho muchos años atrás en el artículo “Las pesadillas y Franz Kafka” (TR: 2, 110-112). En la clase del 18-11-1966, menciona el consumo de opio de Coleridge y dice que “... la costumbre de tomar opio era común en aquel tiempo. Citaremos hoy, si puedo, quizás diga alguna palabra sobre el ilustre prosista poético, discípulo de Coleridge, Thomas De Quincey, cuyas *Confesiones de un opiófago inglés* fueron parcialmente vertidas al francés por Baudelaire bajo el título *Les paradis artificiels*” (Borges 2000, 199).

⁷⁰⁵ En esas clases, Borges llama a De Quincey “opiófago” (Borges 2000, 169) y “prosista poético” (169, 199), considera a Coleridge “maestro de De Quincey” (180), usa textos de De Quincey para hacer comentarios sobre los “Lake Poets” (174, 182), recuerda que “las *Confesiones de un opiófago inglés* fueron parcialmente vertidas al francés por Baudelaire bajo el título de *Les Paradis Artificiels*, *Los paraísos artificiales*” (199) y como ejemplo de que la obra de Blake no fue considerada por sus contemporáneos observa que “De Quincey, en los catorce volúmenes de su obra, se refiere una sola vez a él y lo llama ‘el grabador loco William Blake’” (214).

Borges oral y transcripto

Las entrevistas a Borges ofrecen opiniones y juicios de valor sobre De Quincey afines con los textos específicamente dedicados al autor, aunque en otra clave. Son la fuente más común de alabanza y reconocimiento público y a menudo declaran un compromiso profundo, pero también vago e inespecífico. Así, por ejemplo, en la entrevista realizada en Canadá en 1968 por Don Bell, cuando Borges lo evocó como algo más que una lectura feliz y constante. Lo señaló como la fuente misma de todos sus escritos, a punto tal que estos no serían más que una “relectura” de *Writings*: “Lo leí, eso fue allá por el 1916 o 1917, y desde entonces hice poco más que imitarlo o releerlo en mi propio estilo sudamericano”.⁷⁰⁶ Estas afirmaciones hiperbólicas, ciertamente llamativas, no eran infrecuentes en el Borges oral, sin embargo, ni se restringieron solamente a De Quincey.

Cuando Rodríguez Monegal trató sobre De Quincey en su biografía, recurrió a una entrevista de 1962, realizada por el estadounidense James Irby,⁷⁰⁷ justamente para subsanar la falta de ensayos críticos. En ella, Borges afirmó que leyó a De Quincey por primera vez cuando tenía 16 años, en la ciudad de Ginebra, y que desde entonces lo leyó y releó muchas veces, lo cual anticipa las “horas de felicidad personal” del “Prólogo” de 1986. Las caracterizaciones de De Quincey en esa declaración también eran muy positivas: Borges destacaba su erudición y su curiosidad y el trabajo con los sueños y su estilo (“excelente, salvo cuando quiere ser humorístico”).⁷⁰⁸ E hizo un elogio del texto que encabezaría la colección de la “Biblioteca Personal”.⁷⁰⁹ Dijo que “Last Days” era “la descripción de cómo se apaga una poderosa inteligencia: una cosa intensa, tristísima” (Irby 1962, 4).⁷¹⁰ Resulta curioso que en el “Prólogo” de 1986 no se mencionara este texto de De Quincey sobre Kant, cuando la antología estaba encabezada por él. También es llamativo que en la entrevista no dijera nada sobre el hecho de que “Last Days” es una traducción abreviada o “rifacimento” de Wasianski.⁷¹¹ A juzgar por una entrada del diario de Bioy Casares correspondiente a 1959, donde imagina que la forma del mecanismo se “le impuso” a De Quincey una vez que comenzó a escribir, Borges minimizaba ese hecho, ya que de ningún modo podríamos suponer que lo desconocía.⁷¹²

⁷⁰⁶ “I read him, that was way back in 1916 or 1917, and since then I seem to have done little less than imitate him or reread him in my own South American way” (Borges 1968).

⁷⁰⁷ James Irby, “Encuentro con Borges”, *Revista de la Universidad de México* XVI, n.º 10 (junio de 1962): 4-10.

⁷⁰⁸ Esta es una de las únicas tres objeciones a De Quincey que se encuentran en Borges. Las otras dos son el “culto de Richter”, señalado en el “Prólogo” de 1986, y el hecho de que no “amonedara” sus pesadillas personales en fábulas como las de Kafka, en el “Prólogo” a *La invención de Morel* (OC: 4, 26).

⁷⁰⁹ “Gallery of the German Prose Classics. No. III – Kant”. En *Blackwood's* 20 (2/1827): 133-158 (Wk: 6, 73-109). En *Writings*, “The Last Days of Immanuel Kant” (W: 4, 323-379).

⁷¹⁰ Esta es una novedad respecto de los documentos citados, porque se menciona un título específico y se ofrece una interpretación global de su contenido, aunque no sea muy reveladora.

⁷¹¹ Cf. supra, en Cap. 1, “El ‘scholar’ como ‘germanista’: el Perfecto Potosí” y “El corpus del English Opium-Eater”.

⁷¹² Jueves, 24 de septiembre de 1959: “Estuvo leyendo *Los últimos días de Kant* de De Quincey. BORGES: «¿Sabés qué me recordó? *Bouvard et Pécuchet*. En ambos libros ves la vida como un mecanismo. Esto es más patético en De Quincey, porque no describe la vida de dos idiotas, sino de un hombre inteligente. Las vidas de los que viven mucho se convierten en mecanismos. No quiero defender la incoherencia, pero creo que salen bien estas cosas cuando uno no se las propone; no creo que De Quincey al principio se propusiera ser satírico; empezó a escribir y la forma se le impuso. Otro ejemplo de forma que se impone —de hombre convertido en mecanismo— es el de Eduardo Gutiérrez, cuando Hormiga Negra se encuentra con el guapo rosarino, y ninguno de los dos tiene

La declaración más elocuente sobre De Quincey, especialmente sobre lo que Borges dijo que significaba para él, se encuentra en otra entrevista, que profundiza la de Irby y se asocia con las opiniones ya comentadas, agregando cierta información diferente. Se realizó en 1976, en Michigan, con personal de la Universidad de esa localidad y con la conducción de Donald Yates, crítico, traductor y promotor de Borges en los Estados Unidos. Al comienzo de la entrevista, le habían preguntado a Borges sobre su perspectiva como escritor del siglo veinte. Como otras veces, respondió que se consideraba un escritor del siglo diecinueve, rechazando la identidad de “escritor moderno” que le asignaban.⁷¹³ Yates llamó la atención sobre los autores que citaba en sus ensayos, como, “very often”, De Quincey, puesto que no eran los considerados canónicos. Borges habló al respecto con una extensión inusual. Copiamos todo el pasaje:

En el caso de, digamos, Thomas De Quincey, creo que es esencial para mí. Creo haber leído y releído *The Confessions of an English Opium-Eater*, uno de los libros más tristes del mundo, o de los artículos más tristes, en realidad, o un pequeño libro, en cierto sentido. En *The Last Days of Immanuel Kant* vemos a un hombre de gran inteligencia, un hombre de genio, que muy lentamente se hace pedazos ante los ojos del lector, y que luego se convierte en una especie de mero mecanismo. Pienso que esa es una de las mejores piezas de De Quincey. Hay una traducción muy buena, muy curiosa, del *Laocoon* de Lessing, pero mucho después compararon la traducción de De Quincey con el texto alemán. Y advierto que De Quincey estaba enriqueciendo el tema todo el tiempo, porque decía que lo que encontraba menos satisfactorio en los alemanes era que rara vez usaban ejemplos. Es decir, sólo te daban un enunciado pelado y después tenías que buscar un ejemplo por tu cuenta. Pero él trabajaba con ejemplos y, desde luego, la prosa más bien seca de Lessing se transforma en la prosa maravillosa de De Quincey, deberíamos decir. Creo que lo principal que se debe advertir en De Quincey es el estilo: el estilo, especialmente cuando hablaba de pesadillas, laberintos y ese tipo de cosas: las oraciones también son laberintos. Tengo algunos pasajes que podría citar de memoria -los he leído y releído-. He pensado en De Quincey como si lo conociera. Quiero decir que lo adoré como a un contemporáneo o a una persona que uno ha conocido. Debería decir que su influencia puede haber sido mayor que la de Chesterton, mayor incluso que la de Stevenson. Ahora, De Quincey era una persona muy extraña. Por ejemplo, nos dice que una cosa admirable en *Las 1001 noches* es el hecho de que el mago, para encontrar al hombre capaz de desenterrar la lámpara, puso su oreja sobre la tierra y escuchó millones y millones de pasos. Luego detectó los pasos de Aladino en China y supo que ese era el hombre, el único niño de la tierra que podría encontrar el mapa. Entonces él (De Quincey) lo habla con su hermana y ellos piensan que era verdaderamente el pasaje más imaginativo de *Las 1001 noches*. Entonces fui a buscar el pasaje. Lo busqué en la traducción de Galland, en la traducción de Edward William Lane, en la del Capitán Burton (una traducción literal) y no aparece en ninguna parte. Esto quiere decir que De Quincey tenía una memoria inventiva. Y entonces dijo que “I was led to think that the smallest things may be secret mirrors of the past and that perhaps everything is a lock that might open a door somewhere or somehow”. Después escribió algo realmente muy memorable. Dijo: “He llegado a la idea de que todo el mundo es una suerte de alfabeto secreto a través de ese pasaje en *Las 1001 noches*”, el cual no se halla en *Las 1001 noches*. (Borges, Burgin, y Yates 1998, 150).⁷¹⁴

ganas de pelear, pero el propio prestigio y la expectativa de los que miran los obligan a hacerlo.» (Borges: 555).

⁷¹³ Balderston (Balderston 1985, 172) menciona otra entrevista de esa época en la que Borges sostiene “sigo siendo un viejo señor inglés del siglo XIX” (172).

⁷¹⁴ In the case of, say, Thomas De Quincey, I think he is essential for me. I think I have read and reread “The Confessions of an English Opium-Eater”, one of the saddest books in the world, or saddest papers rather, or a small book in a sense. In “The Last Days of Immanuel Kant” we see a man of great

En ningún otro texto se dibuja una imagen tan completa. Son comentarios que no pretenden informar sobre De Quincey, obviamente, sino sostener, en ese momento de vejez y celebridad, el postulado de que ese autor fue “esencial” para “Borges” y que su “influencia” fue inmensa, mayor incluso que la ya reconocida de Chesterton y Stevenson. Se extiende sobre una idea que repite en otras partes: que pensó en De Quincey como un contemporáneo, como “una persona que uno ha conocido”. Y se menciona *Confessions* como “el libro más triste del mundo” (sic), agregando una graciosa vacilación anticlimática sobre el estatuto del texto, la cual acaso alude a sus remediaciones (¿libro, artículo, librito?), y también “Last Days”, a la que califica sin dudarle como “su mejor pieza”.⁷¹⁵ La descripción de este último título coincide con la que encontramos en Irby (1962). Se exalta otra vez el estilo de De Quincey, “especialmente cuando hablaba de pesadillas, laberintos y ese tipo de cosas”,⁷¹⁶ y se comparan las oraciones mismas con “laberintos”. Esto último coincide con la definición de De Quincey en “A cierta sombra, 1940” como “padre de sinuosos períodos que ya son laberintos y torres”. En *Introducción a la literatura inglesa*, Borges ya había comparado su prosa con “catedrales de música”. También recuerda el pasaje de Chesterton en que se mencionan “esas oraciones que se extienden como corredores de pesadilla, o que se elevan más y más alto como pagodas orientales imposibles” (Chesterton 2012, 26).

El *Laocoon* de Lessing había sido mencionado antes al pasar.⁷¹⁷ Pero en este pasaje se pronuncia favorablemente sobre la práctica que implica esa publicación: la de traducir reescribiendo, de acuerdo con la técnica del “rifacimento”, el trabajo que interviene el estilo

intelligence, a man of genius, very slowly falling to pieces before the eyes of the reader, and the, at last becoming something like a mere mechanism. I think that's one of the finest pieces in De Quincey. There is a very fine translation, a very curious one, of Jean Paul Richters Laocöon [sic], but much later they compared the De Quincey translation to the German text. And I see that De Quincey was enriching the subject all the time because he said what he found least satisfying about the Germans was that they rarely used examples. I mean, they just gave you a bare statement and then you had to find an example for yourself. But he was working in examples and, of course, the rather dry prose of Lessing is changed into De Quincey's wonderful prose, I should say. I think that the chief thing to be noted in De Quincey is his style: the style, specially when he spoke of nightmares, mazes, and that kind of thing: the sentences are also mazes. I have some passages I might quote to you by heart - I read and reread them - I have thought of him as if I knew him. I mean I loved him whether as a contemporary or a person one has known. I should say that his influence may have been greater than Chesterton's, greater even than the influence of Robert Louis Stevenson was. Now, De Quincey was a very strange man. For example, he tells us that the one thing admirable in *The Arabian Nights* is the fact that the magician, in order to find out the one man who would be able to unearth the lamp, put his year to the ground and heard millions and millions of footsteps. The he detected the footsteps of Aladdin in China and he knew that he was the man, the only boy on earth who could find the lamp. Then he (De Quincey) talk it over with his sister and they thought it was really the most imaginative passage in *The Arabian Nights*. Then I looked for that passage. I looked for it in Galland's translation, in Edward William Lane's translation, in Captain Burton's translation (a literal translation) and it is nowhere found. So this means that De Quincey has an inventive memory. An then he said "I was led to think that the smallest things may be secret mirrors of the past and that perhaps everything is a lock that might open a door somewhere or somehow." Then he writes really something very memorable. He said "I have arrived at the idea of the whole wolrd being a kind of secret alphabet, through that passage in *The Arabian Nights*" - which is not to be found in *The Arabian Nights* (Borges, Burgin, y Yates 1998, 150).

⁷¹⁵ Esta pequeña antología no desentona con un De Quincey canónico.

⁷¹⁶ Evidentemente, se refiere a

⁷¹⁷ En la nota de la *Introducción a la literatura inglesa*, Borges había mencionado la “traducción o paráfrasis de *Laocoonte* Lessing” (OCC: 832-833).

del original en atención a criterios del contexto de lectura imaginado.⁷¹⁸ Relata, asimismo, el episodio sobre el recuerdo falso de *Las mil y una noches* que retomará en el “Prólogo” de 1986 como muestra de la “activa memoria” de De Quincey, sólo que aquí es más explícito en cuanto a los efectos creadores que tiene para la literatura. A él le atribuye el surgimiento de la idea del mundo como “alfabeto secreto”, que Borges había desarrollado en “El espejo de los enigmas” (1940) en torno a ciertos pasajes de Bloy y una suma de fragmentos eruditos de otros autores.⁷¹⁹ En otra entrevista, había ligado esta idea con el texto “Modern Superstition”.⁷²⁰

Las entrevistas son ricos documentos testimoniales. La ventaja que presentan sobre un texto como el “Prólogo” de 1986, es que, aun manipulando la información, Borges produce textos menos controlados, como borradores de otros textos posibles. No obstante eso, desde el punto de vista informativo, no pueden ser tomados al pie de la letra. En las entrevistas, a pesar de esa mayor libertad, Borges también va construyendo una imagen de

⁷¹⁸ Sobre esta práctica, cf. supra, en Cap. 1, “El ‘scholar’ como ‘germanista’: el perfecto Potosí”. En conversación con María Esther Vázquez, Borges unió el elogio del *rifacimento* al rasgo de la activa memoria a propósito de “The Spanish Military Nun” y “The Revolt of the Tartars”: “Vázquez: Hace poco leí ‘La monja alférez’. Borges: ¡Ah, qué raro! Allí se habla de Tucumán. Vázquez: Y además, convirtió a una especie de marimacho en una heroína. Borges: Es que él tomaba los hechos históricos como punto de partida. No era realmente un historiador. Soñaba con todas las cosas. Sospecho que se documentaba poco; tiene una página espléndida sobre los tártaros de Siberia. Parece que eso está basado en una versión alemana de un texto ruso de diez líneas, donde no se dice todo lo que De Quincey ha dicho en setenta estupendas páginas, en que vuelve a recrear todo. Es mejor tener memoria inventiva (Vázquez, 1984; 48)”.

⁷¹⁹ En una Conferencia de 1977, Borges dio la mejor versión de este episodio: “En su autobiografía De Quincey dice que para él había en *Las mil y una noches* un cuento superior a los demás y que ese cuento, incomparablemente superior, era la historia de Aladino. Habla del mago del Mogreb que llega a la China porque sabe que ahí está la única persona capaz de exhumar la lámpara maravillosa. Galland nos dice que el mago era un astrólogo y que los astros le revelaron que tenía que ir a China en busca del muchacho. De Quincey, que tiene una admirable memoria inventiva, recordaba un hecho del todo distinto. Según él, el mago había aplicado al oído a la tierra y había oído las innumerables pisadas de los hombres. Y había distinguido, entre esas pisadas, las del chico predestinado a exhumar la lámpara. Esto, dice De Quincey que lo llevó a la idea de que el mundo está hecho de correspondencias, está lleno de espejos mágicos y que en las cosas pequeñas está la cifra de las mayores. El hecho de que el mago mogrebí aplicara el oído a la tierra y descifrara los pasos de Aladino no se halla en ninguno de los textos. Es una invención que los sueños o la memoria dieron a De Quincey. *Las mil y una noches* no han muerto. El infinito tiempo de *Las mil y una noches* prosigue su camino. A principios del siglo XIX De Quincey lo recuerda de otro modo.” (OC: 4, 240-1).

⁷²⁰ En la entrevista que le hizo Christ en 1966 y que incluyó como parte de la reedición de *The Narrow Act*. Allí se lee: “Usted quiere decir que todo el universo está entrelazado, que todo se conecta. Bueno, ese es uno de los motivos que tenían los filósofos estoicos para creer en los presagios. Hay un artículo de De Quincey, un artículo muy interesante, como son todos los suyos, sobre la superstición moderna, y allí describe la teoría estoica. La idea es que, en cuanto todo el universo es una única cosa viviente, entonces hay un parentesco entre cosas que parecen alejadas. Por ejemplo, si trece personas cenar juntas, una de ellas está condenada a morir en el lapso de un año. No sólo por Jesucristo y la última cena, sino también porque todas las cosas están conectadas. Dijo -me pregunto cómo era la frase exactamente- que todo en este mundo es un vidrio o espejo secreto del universo” (Christ 1995, 257). [“You mean the whole universe is linked together; everything linked. Well that's one of the reasons the Stoic philosophers had for believing in omens. There's a paper, a very interesting paper, as all of his are, by De Quincey on modern superstition, and there he gives the Stoic theory. The idea is that since the whole universe is one living thing, then there is a kinship between things that seem far off. For example, if thirteen people dine together, one of them is bound to die within the year. Not merely because of Jesus Christ and the Last Supper, but also because *all* things are bound together. He said—I wonder how that sentence runs—that everything in the world is a secret glass or secret mirror of the universe.”]

escritor y pone en circulación una concepción sobre su propia obra.⁷²¹ Los contenidos de entrevistas sobre un mismo asunto pueden presentar variaciones según el medio y la fecha. De hecho, tal vez no sea casual que Borges evoque a De Quincey, sobre todo, en entrevistas realizadas por universitarios norteamericanos (Irby, Bell, Yates) a partir de la década del sesenta: es la época en que el escritor consagrado ensaya, en esas mismas entrevistas y de modo fragmentario, su autobiografía intelectual (Scarano 1994). Parece que quisiera ofrecer al público anglosajón ciertas claves de inteligibilidad de su obra a partir de las muchas marcas sembradas en sus textos.⁷²²

Los fragmentos del diario de Bioy Casares, editados y publicados con el título *Borges* por Daniel Martino, han sido considerados “el documento más importante que ha emergido desde la muerte de Borges” (Balderston 2010, 144). Representan, en el campo del “Borges oral”, un Borges que dialoga y es transcripto por otros, el opuesto tipológico de la entrevista. Si bien no cabe suponer en ellos falta de control sobre lo dicho ni confiar en la fidelidad de las “transcripciones”, es un hecho que los comentarios de Borges se sueltan, se desinhiben en *Borges*. Al amparo del género de la conversación íntima que reenvía a Boswell, este personaje de Bioy deja de lado la actitud reverencial de los otros testimonios y se vuelve más categórico, positiva o negativamente. Me refiero a comentarios como: “La novela es un género para maricones” (*Borges*: 298), que dan un matiz de incorrección política a conocidas preferencias estéticas de Borges.

En “Libros y amistad”, Bioy había escrito “Tardes y noches hemos conversado de Johnson, de De Quincey, de Stevenson...” (Museo: 13). Y en efecto, De Quincey es mencionado en numerosas ocasiones en *Borges*, muchas veces como fuente de alguna reflexión o como apoyo de una idea. En alguna ocasión, De Quincey mismo es el tema de la conversación. Nos interesa consignar aquí, siguiendo la tarea de recolectar opiniones de Borges, pasajes que contienen valoraciones y juicios explícitos sobre De Quincey, así como caracterizaciones de su obra.

El 4 de junio de 1960 se registra la siguiente conversación:

Hablamos de De Quincey. BORGES: «Tenía el vicio de la digresión. Esa incontenible propensión a las digresiones sugiere una voluntad enferma». BIOY: «Una forma de enfermedad de la voluntad aquejaba a Coleridge, otra a De Quincey: probablemente tendrían el mismo origen». BORGES: «Un austríaco, en un artículo que publicamos en *Los Anales de Buenos Aires*, tiene una buena interpretación para el John-Bullism (odio a los franceses, admiración por el box, etcétera) de De Quincey: sería como un puente que De Quincey tendería entre él — tan distinto— y sus compatriotas. En alguna parte el mismo austríaco se pregunta por qué aborrecería tanto De Quincey a los chinos, cómo no entendía que en ellos, por el color y la estatura, se confundiría más que con los rubios gigantes de su país».

¡Notable pasaje por sus diferencias con los documentos ya citados y por su tono irreverente! La referencia a una “voluntad enferma” que se plasma en la “propensión a las digresiones” podría haber sido realizada por la denostada Barine. Es curiosa, sin embargo, la omisión de la droga respecto de este tema. Y la extraña referencia al texto de Rudolph

⁷²¹ Véase OYM: 31 y Louis (1996).

⁷²² Sobre las mediaciones en la difusión de la obra de Borges en Estados Unidos, véase Wijnterp (2016). En esta informada tesis se explica cómo Yates primero e Irby después llegaron a conocer a Borges, interesarse por su obra, estudiarla y traducirla. Una figura de mediación importante en este proceso fue Enrique Anderson Imbert (Wijnterp 2016, 270).

Kassner, que Borges efectivamente publicó en *Los Anales de Buenos Aires* en dos entregas de 1947 (marzo y abril), ⁷²³ indica una forma muy particular de comprender los compromisos político-ideológicos de los escritores: el nacionalismo extremo y reaccionario, el “johnbullismo” de De Quincey, es concebido, vía Kassner, como una forma de socializar con sus compatriotas y hablar su lengua. De Quincey sería reaccionario y xenófobo para aproximarse a sus compatriotas ingleses, con los cuales tenía poco que ver. En el capítulo 1 (“De Quincey y los medios II: agendas y coyunturas”) hemos visto que esta idea no tiene nada de extravagante, considerando la tendencia de los articulistas del siglo diecinueve a sintonizar sus textos con las expectativas de los medios en los que publicaban. Sin embargo, sería un error pensar que el nacionalismo imperialista de De Quincey es sólo un “puente” con el discurso reaccionario, sin que encuentre resonancias íntimas en sus convicciones político ideológicas.

El 14 de abril de 1977, De Quincey y Bioy Casares conversaban del prólogo que estaban escribiendo para la antología de De Quincey que mencionamos más arriba y que nunca llegaría a publicarse.⁷²⁴ Bioy le dijo a Borges que “el carácter misceláneo de la obra habrá perjudicado a De Quincey ante los historiadores de la literatura”, que “en relación a los dos grandes poetas asociados con él, Wordsworth y Coleridge, se lo ve como un escritor menor” y que “ni siquiera figura en el *Oxford Companion to English Literature* de Harvey”. Ante estas observaciones, que ponen en escena el prejuicio sobre De Quincey como autor de artículos periodísticos y heterogéneos, ⁷²⁵ Borges reafirmó categóricamente la superioridad de los catorce volúmenes sobre las obras de los poetas canónicos del romanticismo inglés:

La literatura inglesa tiene supersticiones: Coleridge, Keats, Shelley. De toda la obra de Coleridge, lo único que vale son uno o dos poemas, algunos versos sueltos; en cambio los catorce volúmenes de De Quincey son preciosos. Los mejores sueños de la literatura son los de De Quincey; Poe también escribió algunos, pero son pésimos (*Borges*: 1510).⁷²⁶

⁷²³ Rudolph Kassner. «Thomas De Quincey». *Los Anales de Buenos Aires* II, n.º 13 (marzo de 1947): 27-36 y n.º 14 (abril de 1947): 40-48.

⁷²⁴ De acuerdo con la información brindada por Daniel Martino, la antología, proyectada en la década de 1940, contendría los siguientes textos:

La muerte de la hermana (Autob. Sketches), pp.5-19	14
La llegada y la muerte del padre (ib.), pp.33-36	3
Ann (E. Opium Eater), pp. 168, 192.5, 3, 5.	13
Sueño de fin de E.O.E. pp. 270 a 272 ó 3	3
Tal vez: 1er cap. de Susp. de Prof. (On Dreams)	5 ó 6 pp.
La revuelta de los tártaros	65
La esfinge de Tebas	26
El palimpsesto de la mente humana (Susp. de Prof.)	11
Supersticiones modernas	55
Los últimos días de Kant	68
Wilhelm Meister	39
Tal vez: Charles Lloyd, o Coleridge	

297 pp.

Cf., en vol. III, “Anexo V: la antología de 1986, *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*”

⁷²⁵ Este prejuicio está detrás de las fórmulas con que Borges describe la obra de “artículos” y “ensayos” de De Quincey en la *Introducción* de 1965 y el “Prólogo” de 1986.

⁷²⁶ Hay otros juicios parecidos, que son particularmente violentos con las reputaciones de Keats, Shelley y Byron: “Mejor la generación de Coleridge, De Quincey y Wordsworth, que la de Shelley, Keats y Byron; sin embargo, para toda la gente éstos y no aquéllos son los famosos.” Marcando su distancia con la retórica de la segunda generación romántica, Borges habría dicho, más lapidario y

Lacónicas opiniones

Si bien en la obra escrita de Borges no hay otros textos dedicados enteramente a De Quincey que los que ya comentamos más arriba, algunos fragmentos de los textos literarios pueden ser leídos como lacónicas opiniones sobre el autor inglés. Así, el 23 de enero de 1927, en "La fruición literaria", el texto que incluye el primer censo de lecturas de Borges, De Quincey aparece integrando una lista de "amistades escritas", junto con Schopenhauer, Unamuno, Dickens y Quevedo.⁷²⁷ En una vena similar, en "La flor de Coleridge", de 1945, De Quincey es colocado entre los escritores en los que Borges vio simbolizada la "casi infinita" literatura: "Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey".⁷²⁸ En "John Donne: *Biathanatos*" de 1948 escribió que su "deuda" con De Quincey era "tan vasta" que "especificar una parte" parecía "repudiar o negar las otras" (OC: 2, 78). En la posdata de 1956 al prólogo de "Artificios", Borges mencionó a De Quincey, junto con Schopenhauer, Stevenson, Chesterton, Mauthner, Shaw y Bloy, como un integrante del "censo heterogéneo de los autores que continuamente releo" (OC: 1, 483). La coronación de todas estas menciones sintéticas, pero elogiosas y confesionales, que señalan públicamente a De Quincey como precursor y modelo, es el comienzo de la contratapa a *Obras completas* (1974). Allí, el nombre "De Quincey" engloba a todos los que supieron desde siempre que se dedicarían a las letras: "Como De Quincey y tantos otros, supe, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario."⁷²⁹

A estos enunciados sobre De Quincey como un autor que pertenece al canon de lecturas que habrían servido como referencia a Borges en su formación de escritor, se suma una serie de enunciados puntuales que intentan definir qué tipo de escritor fue De Quincey o que consignan características y juicios particulares de su obra, de su poética o su modo de composición. En general se proyectan sobre el campo de valores programáticos que el propio Borges buscó exhibir en distintos momentos de su carrera. En "Profesión de fe literaria", de 1926, bajo la premisa de que "toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana", mencionó a "Tomás De Quincey", junto con Montaigne y Walt Whitman, como un ejemplo del "lírico verdadero", aquel que mediante "autonovelaciones" revela un destino "personal". En 1927, las lecturas de De Quincey se reúnen con las de William Hazlitt, Alfonso Reyes y Unamuno para plantear una inquietud de Borges sobre lo que poco después llamaría "ateísmo literario", esto es, la posición del escritor respecto de la "venerabilidad" de la literatura, de su condición como objeto de culto y creencia.⁷³⁰ En un artículo de 1932, "Una vindicación de la cábala", De Quincey es mencionado con Paul Valéry como ejemplo de escritores que en su "manejo de la prosa"

ajeno a la corrección política, que: "Tan azucarados parecieron Keats y Shelley a sus contemporáneos que los creyeron maricones."

⁷²⁷ "Después fui mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo." En: "La fruición literaria". *La Prensa* (23-01-1927). Luego en *El idioma de los argentinos*.

⁷²⁸ "La flor de Coleridge". *La Nación* (23-09-1945). Luego incluido en *Otras inquisiciones*. En *Borges at eighty*, repitió esta idea: "... when I discovered Walt Whitman I was overwhelmed. I felt of him as being the only poet. I had the same feeling afterwards with Kipling, I felt it with De Quincey, who wrote poetry in prose, and they were very different poets." (141)

⁷²⁹ Sobre esta autorrepresentación de Borges como alguien destinado a las letras, cf. Lefere (2005, 165) y Pastormerlo (2007, 42).

⁷³⁰ Sobre el concepto de "ateísmo literario" y sus relaciones con el discurso crítico-programático de Borges, véase Pastormerlo (2007, 55-77).

rechazaron "la alianza incalculable" del azar y que deben ser distinguidos del escritor como poeta y del escritor como periodista. Para este tercer tipo o modelo de escritor reserva el título de "escritor intelectual" (OC: 1, 211).⁷³¹

Respecto de la escritura de pesadillas, en 1943, refiere los "satánicos esplendores" de Thomas De Quincey, junto con los de Poe, Charles Baudelaire y de Huysmans, para decir que habrían sido anticipados por los de la novela *Vathek* de William Beckford.⁷³² En un "Prólogo" para *La invención de Morel* (1940), juzgó las pesadillas de De Quincey inferiores a las de Kafka porque no había sido elaboradas como relatos: "De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka" (OC: 4, 26). En este enunciado, De Quincey es un "precursor" de Kafka, y su inferioridad reside en que no escribió ficciones a partir de los sueños del opio o de sus principios. La alusión lleva al pasaje de *Confessions* (W: 3, 434) donde describe el efecto que tuvo el opio en su percepción del espacio.⁷³³

De las otras obras puntuales casi no hay nada. El título "On Murder as One of the Fine Arts", que no vemos mencionado en los otros documentos, ¿ni siquiera en la nota de *Introducción a la literatura inglesa!*, aparece, en la década del treinta, recurrentemente, como ejemplo contrario a la idea criolla de asesinato, junto con la "Teoría del Asesinato Moderado" de Chesterton, e integrando una serie de obras que fingen defender cosas indefendibles, como la recién citada de Chesterton y el *Elogio de la locura* de Erasmo. Es evidente que Borges está pensando en este texto mientras indaga las funciones que el género policial puede cumplir en su proyecto creador. Pero no se hace ninguna referencia particular a su contenido.

Un enigma sin clave

De este relevamiento de diversas opiniones de Borges sobre De Quincey, su obra y su vínculo con él, vemos emerger una figura, más o menos consistente: un escritor intelectual, erudito, sensible, curioso y atento a los "problemas" histórico-culturales, cortés y abierto al diálogo. Lo fundamental es su trabajo con el estilo, que rechazó la alianza del "azar". La "obra" es "vasta" y "apasionada" y no se reduce a un breve canon. Se destacan, sin embargo, los sueños de *Confessions of an English Opium-Eater*, pero en particular el estilo en que estos están escritos ("esplendorosa prosa"). Se elogia "The Last Days of Immanuel Kant", que sería la "mejor pieza" de De Quincey. Y se alude a los títulos "On murder considered as one

⁷³¹ "Una vindicación de la cábala". *Discusión*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, Col. Nuevos Escritores Argentinos, núm. 1, 1932.

⁷³² "El *Vathek* pronostica, si quiera de un modo rudimentario, los satánicos esplendores de Thomas De Quincey y de Poe, de Charles Baudelaire y de Huysmans" (OC: 2, 107). En "Sobre el *Vathek* de William Beckford". *La Nación* (4/4/1943), incluido en *Otras Inquisiciones* (1952).

⁷³³ "El sentido del espacio y, al final, el sentido del tiempo se vieron intensamente afectados. Construcciones, paisajes y demás fueron exhibidos con proporciones tan vastas que el ojo humano es incapaz de recibirlos. El espacio se dilató y se amplificó hasta alcanzar una infinitud incomunicable que se repetía a sí misma". "The sense of space, and in the end the sense of time, were both powerfully affected. Buildings, landscapes, &c., were exhibited in proportions so vast as the bodily eye is not fitted to receive. Space swelled, and was amplified to an extent of unutterable and self-repeating infinity" (W: 3, 435). Al cambiar el número del sustantivo "infinito", Borges convierte este subrayado en una categoría para designar los sueños: "infinitos incomunicables y que se repiten a sí mismos". En *Introducción a la literatura inglesa* traduciría otro fragmento de este mismo pasaje: "el espacio se dilataba de un modo que no puede abarcar el ojo humano" (OCC: 833).

of the fine arts” y “The Glory of Motion”. Pero en ninguno de estos textos está la “obra” de De Quincey. Su verdadera obra son los “catorce volúmenes” de *Writings*. Ni el opio ni la autobiografía ni el periodismo ni el cristianismo ni la política ni la economía, aunque están presentes en ella, parecen importarle a Borges, sobre todo en comparación con el lugar que le corresponde al estilo y al descubrimiento de problemas intelectuales y culturales. En cuanto a la relación con la obra, en su condición de lector y escritor, esta “obra” de este “De Quincey” es presentada como fuente constante de lectura y de relectura felices, de imitación o reescritura, desde la adolescencia en Europa hasta sus últimos días, y en términos siempre hiperbólicos. El escritor muerto es como un contemporáneo, un fantasma, una amistad.

Este mosaico de opiniones configura un saber que deja al investigador de “A en B” en la oscuridad sobre los aspectos concretos del vínculo entre Borges y De Quincey, sobre su historia y efectos. Plantea, más bien, la relación con la forma de una demanda, afirmando una pasión privada y desmedida, a la que se le asigna un valor de difícil transmisión. ¿Qué significa “releer” a De Quincey? ¿Qué significa hacerlo “en estilo sudamericano”? ¿De qué forma se tradujo la “felicidad” de esa lectura continua en la construcción de su obra? ¿En qué texto de Borges debemos ir a buscar la presencia de De Quincey, y cuáles textos de De Quincey son los que más interesaron a Borges?

No lo sabemos. De Quincey es presentado por Borges con una retórica cultural que puede prescindir de explicaciones adicionales. Sus opiniones encomiásticas representan la relación con Thomas De Quincey como una especie de culto.

La deuda “vasta” y la “documentada”

Este modo oblicuo de investigación,
donde se nos niega uno más directo,
nos parece el único a nuestro alcance.

De Quincey, “Style” (1840)⁷³⁴

La contracara de las opiniones sobre De Quincey está en el subconjunto de referencias que R. Christ llamó “deudas documentadas” (NA: 152). Son citas, paráfrasis, alusiones, en distintos tipos de textos, que se registraron en un arco temporal amplio de seis décadas (1925-1986). Su rasgo principal es que reconocen a De Quincey como fuente, en tanto le atribuyen enunciados concretos. La colección de “deudas documentadas” se encuentra en el Anexo I (“Corpus de Referencias”) a la tesis, con las otras referencias textuales mencionadas en los apartados previos. Remeda, en su fragmentarismo, los incansables subrayados y notas de *Borges, libros y lecturas*,⁷³⁵ sólo que con un único nombre como factor común. Al extraer las referencias de los textos en que las encontramos, las hacemos ingresar a su mismo estado suspendido. Sometidos a esa alteración controlada, por efecto del collage, los fragmentos producen la ilusión de una insistencia. Si se parean los enunciados de las “deudas documentadas” con sus fuentes, se ve surgir, en efecto, una extraña masa de formas fracturadas que dialogan entre sí, como limaduras de hierro, en el vacío de una atracción magnética, bajo la hipótesis de un nombre propio.

⁷³⁴ “This mode of oblique research, where a more direct one is denied, we find to be the only one in our power” (Wk: 12, 28).

⁷³⁵ Rosato y Álvarez 2010.

La expresión de Christ, "documented debts", procede de la declaración de la deuda con De Quincey respecto del conocimiento del *Biathanatos* de Donne.⁷³⁶ Luego de apretar algunas de las numerosas deudas en una página, Christ observó correctamente lo siguiente: "De Quincey es habitualmente reconocido, la mayoría de las veces con una inusual especificación de número de volumen y página, por haber suministrado material de lo que David Masson, el editor de De Quincey, llamó 'his budget of carefully acquired erudition, often most curious and out of the way'" (153). Pero su conclusión fue demasiado llana: que las "deudas documentadas" indican que De Quincey funcionó en Borges, "abiertamente al menos", como "un artículo más de su fondo de erudición";⁷³⁷ y que las referencias "son sólo pistas hacia la profunda conexión entre sus imaginaciones" (153).⁷³⁸ Es decir, según Christ, no habría que buscar aquí mucho más que una suma de datos tomados de De Quincey, y esto como prueba del parentesco entre los autores.

En el pasaje del cual Christ tomó el nombre de su categoría, Borges afirma, en línea con su exhibido culto a De Quincey, que son tantos los elementos que proceden de la misma fuente, que sería imposible describirlos en su totalidad. Su lógica puede parafrasearse de este modo: yo debo una cosa, y debo otras cosas más. Debo tantas, en rigor, que mi "deuda" se vuelve infinita, por lo que decir "yo debo esta cosa", este conocimiento del *Biathanatos*, por ejemplo, es cometer una injusticia con todas las demás cosas que debo.

Estamos ante una lógica de la seducción. Algo se exhibe y a la vez se oculta. Se exhibe la relación con De Quincey, incluso se la magnifica, pero se oculta el contenido específico que la constituye. Esa es la lógica con la que Borges construye sus "deudas documentadas", que son las piezas básicas del objeto "De Quincey-Borges". Reparemos en que, para cualificar la deuda, Borges utiliza el temido adjetivo "vasta", al que Barrenechea (2000, 23) identificó acertadamente con la forma mínima para introducir en el discurso el concepto "corruptor" del infinito⁷³⁹ y que se transformó, por su recurrencia, en uno de esos "tics" borgeanos, adoptados por la crítica. Recuperación lexical de la estética de lo sublime, que Borges puede haber adquirido en sus lecturas de los románticos, incluso del propio De Quincey, "lo vasto" es en Borges lo infinito del espacio. De modo que, deberíamos poner en la misma serie de la "vasta cámara circular" de "Los Inmortales" y el "vasto e incesante universo" de "El Aleph", lo infinito de la relación económico-cultural: esta deuda "tan vasta" con De Quincey, que no puede ser especificada y produce una anulación de la razón. Desde luego, la representación estético-económica del vínculo, que debe ser fundamentalmente cierta, quita valor a la colección de fragmentos, que pasan a ser vistos como piezas minúsculas y despotenciadas en un paisaje inabarcable, especificaciones que satisfacen lo que Borges llamó: "ese rastrero afán policial que hay en todos los pechos" ("Ubicación de Almafuerte", IDA: 35), pero que parecen alejarnos de la verdad.

En lo que sigue, tercamente, contradiremos estas desalentadoras representaciones, interrogando de distinto modo las llamadas "deudas documentadas" y cediendo al "rastrero afán policial" de nuestros pechos. Después de todo, ellas son, más todavía que las declaraciones y opiniones, el primer índice innegable de la "presencia" de un autor en otro.

⁷³⁶ "A De Quincey (con quien es tan vasta mi deuda que especificar una parte parece repudiar o callar las otras) debo mi primera noticia del *Biathanatos*" (OC: 2, 78).

⁷³⁷ "item in the stock of erudition" (NA: 153)

⁷³⁸ "the references to De Quincey are only clues to the profound connection between their imaginations" (153)

⁷³⁹ "Vasto e infinito son dos de las palabras que más se repiten" (Barrenechea 2000, 23).

Debemos tener en cuenta, desde el punto de vista del método, dos cosas. La primera, es que estos fragmentos admiten, en su interpretación, muy distintos enfoques, y que arrojan información variada de acuerdo con el tipo de preguntas que se les planteen y con los diálogos intertextuales o comparativos que se decidan explorar. Se puede examinar, por ejemplo, el diálogo entre referencias, entre la cita y el texto en que aparecen, entre el texto que refiere y el texto referido, y todo esto a su vez con distintos alcances y perspectivas. Asimismo, el amplio arco de tiempo en que se encuentran indica que corresponden a diferentes momentos de la carrera de Borges, distintos contextos de lectura de De Quincey y distintas escenas de enunciación y discusión. Los capítulos 5 y 6 de esta tesis volverán sobre algunas piezas de este corpus desde esas otras perspectivas. Y en este capítulo apelaremos a distintas estrategias de análisis, pero en un primer momento los leeremos en conjunto con el objetivo de probar una única hipótesis.

El segundo *caveat* es que, de este tipo de examen, surge la impresión de que Borges trabajaba estos fragmentos como si esa fuera su finalidad última en cada caso. No hay que detenerse demasiado a negar la validez de esta fantasía, que se produce como efecto del método crítico. Si bien Borges efectivamente trabajó sobre el modo de referir a De Quincey y subrayó de variable modo su obra para ello, lo hizo en el contexto de una lectura omnívora, y los usos a los que sometió ese material obedecieron a distintas motivaciones, desde la composición de un texto, pasando por el acopio de ejemplos para pensar problemas, hasta el placer del hallazgo y la mera voluntad de recordarlo. Sí cabe creer que, una vez descubierta una fórmula de citación, Borges la repetía.

Nuestra hipótesis para considerar este corpus, en este apartado, es de conjunto, y no tiene como eje ni el contenido puntual de cada referencia, ni el contexto de citación, ni el diálogo con las fuentes, aunque informaciones sobre estos diversos aspectos se incorporen en notas y en el apéndice. Interesan las referencias, sobre todo, como un “corpus textual” y el análisis de la forma de su construcción. Sostendremos que, en la medida en que cada referencia es introducida en el texto de Borges con ciertos rasgos constantes desde un momento temprano de su carrera y, recurrentemente, durante un extenso período de tiempo, el corpus de “deudas documentadas” en los textos de Borges permite caracterizar de cierta forma al nombre propio “De Quincey”, vale decir, el texto de Borges le asigna un significado al nombre, produciendo un retrato del autor y su obra a través de la citación fragmentaria.

Hacemos propia la valiosa intuición que Christ anotó al enfrentarse a esta colección de citas, pero sin descartarla tan rápido. Asumiremos que en el conjunto de la “deuda documentada”, en el modo de de construir la referencia, se puede detectar lo que Borges llamaba un “hábito”, y que este hábito es “inusual”, o sea, específico de la referencia a De Quincey.

“De Quincey” + “Writings” = “De Quincey-Writings”

El mejor monumento a De Quincey son sus escritos.

David Masson, *Writings* (W: 14, 400)

Repitamos: en conjunto, las referencias del tipo “deuda documentada” (NA: 152) configuran pragmáticamente un retrato del escritor referido. La forma en que estas referencias están realizadas en el texto de Borges, y la función principal que se les hace

cumplir, operan sobre el nombre “De Quincey”, asignándole un significado a la identidad del escritor y su literatura.

Tomemos cualquiera de las múltiples citas de De Quincey que hay en Borges para ilustrarlo. Por ejemplo, al azar, la del propio “El Biathanatos”:

El *Biathanatos* abarca unas doscientas páginas; De Quincey (*Writings*, VIII, 336) las compendia así: El suicidio es una de las formas del homicidio; los canonistas distinguen el homicidio voluntario del homicidio justificable; en buena lógica, también cabe aplicar al suicidio esa distinción. De igual manera que no todo homicida es un asesino, no todo suicida es culpable de pecado mortal. En efecto, tal es la tesis aparente del *Biathanatos*... (OC: 2, 78).

El investigador de “A en B”, antes de ir a la fuente y explorar el juego intertextual,⁷⁴⁰ debe reparar en el efecto de superficie que esta cita produce, bajo el supuesto de que el texto de B puede ser leído sin conocimiento de la obra de A, que es el supuesto de un efecto de lectura puro en un lector promedio ideal. De esta composición, sin ir a la fuente, se obtiene un mensaje para ese lector, que podemos traducir de esta forma: el autor sabe que existe un libro de doscientas páginas y una persona que las “compendia”. El libro se llama “*Biathanatos*” y fue escrito por “John Donne”. La persona que lo resume se llama “De Quincey”. El autor del ensayo, que necesita un resumen para plantear su tesis, usa el resumen que hizo de “De Quincey”, quien, a su vez, le reveló inicialmente la existencia del libro. Y respetando los protocolos de la erudición académica, consigna la fuente de donde lo toma: otro libro, llamado *Writings*, que tiene más de un volumen.

La primera consecuencia de este mensaje es que el nombre propio “De Quincey” es representado como un equivalente del *topos* de la referencia, el lugar en el volumen VIII de la obra llamada *Writings*. Se forma, por efecto de esta modalidad de referencia, la unidad imaginaria sujeto-objeto, autor-obra que llamaremos “De Quincey-*Writings*”. La forma abreviada de consignar la fuente, aunque no infrecuente en otros textos que refieren a De Quincey, tiene la consecuencia en Borges, justamente por la modalidad restringida de la referencia, de equiparar la obra al término “*writings*”. Este término, que coincide con una designación general de la práctica misma de la literatura, en tanto significa “escrituras” o “escritos”, y que lleva el eco de una de las maneras de denominar los textos sagrados, se

⁷⁴⁰ El supuesto compendio se encuentra en el artículo “On Casuistry” (*Blackwood’s Magazine*, octubre de 1839 y febrero de 1840), recogido en W: 8, 310-368. El volumen VIII reúne, según la nomenclatura de Masson, “Ensayos especulativos y teológicos” (“*Speculative and Theological Essays*”). La cita corresponde a este pasaje: “La tesis de Donne (una tesis, sin embargo, adoptada en años de juventud) era que, así como no declaramos asesino a un hombre cuando sabemos que ha matado a un semejante sino que, de acuerdo con las circunstancias del caso, declaramos que su acto es asesinato, homicidio culposo u homicidio justificable, así, por paridad de razón, el suicidio está sujeto a distinciones del mismo o parecido tipo: puede haber algo como homicidio de sí tanto como asesinato de sí, homicidio de sí culposo y homicidio de sí justificable. Donne llamó a su Ensayo con el nombre griego *Biathanatos*, que significa “muerte violenta.” (“Donne’s notion was (a notion, however, adopted in his earlier years) that, as we do not instantly pronounce a man a murderer upon hearing that he has killed a fellow-creature, but, according to the circumstances of the case, pronounce his act either murder, or manslaughter, or justifiable homicide, so, by parity of reason, suicide is open to distinctions of the same or corresponding kinds: that there may be such a thing as self-homicide not less than self-murder, culpable self-homicide and justifiable self-homicide. Donne called his Essay by the Greek name *Biathanatos*, meaning *violent death*.”). Evidentemente no es un compendio de las 200 páginas, sino de su proposición central o tema. Borges mismo dice que a esta “tesis” “la declara el subtítulo” (OC: 2, 78). Sobre la relación con la fuente, cf., en el Cap. 4, “Stephens, casuística y hermenéutica”.

proyecta como rasgo semántico sobre el nombre "De Quincey". Debemos reparar en que la precisión respecto del lugar textual de "Writings" en que se encuentra la cita, paradójicamente, no permite saber cuál es ni cómo se llama el texto referido (la referencia, en este caso, es a *Writings*, no a "On Casuistry", el artículo de 1839 de donde procede la cita), a menos que sigamos la referencia hasta su fuente o la conozcamos de antemano. Este efecto refuerza aún más la visibilidad del término "writings" en su asociación con el nombre del autor. Finalmente, la acción de "compendiar" las páginas de John Donne, en un texto que a su vez hace su propio difícil compendio,⁷⁴¹ pone en valor una competencia intelectual específica de este sujeto referido, que proyecta tanto sobre De Quincey como sobre Borges la figura del "scholar".

Sin dudas, el microanálisis de una sola referencia sobreinterpreta el caso. Puede objetarse que esta estructura no es exclusiva de Borges y que pertenece a un modo multiseccular de referir fuentes. También que se detecta en otras referencias de Borges, las cuales no involucran a De Quincey. Estas observaciones son válidas, pero nuestro método consiste en trabajar con la sobreinterpretación, para producir un saber puntual. Lo que la justifica es lo siguiente: podemos demostrar que esta estructura se reproduce, con variaciones mínimas, en el grueso de "deudas documentadas", antes y después de este ejemplo, esto es, en la serie que construimos bajo ese rótulo, y que este modo de la referencia explícita desaloja a otros posibles y ocupa un lugar marcado en los textos de Borges. No afirmamos, desde luego, que este procedimiento se limite a la referencia de quinceana, pero otros casos deberían estudiarse separadamente. Lo que sí parece singular es el significado que cobra el procedimiento teniendo en consideración las características de la obra de quinceana, el estatuto de la imagen autoral en el contexto de recepción y las otras formas de inscripción de De Quincey que estudiamos en esta tesis. Pasemos a considerar las pruebas de estas afirmaciones.

La nota que Borges agrega a *Fervor de Buenos Aires* en su reedición para el volumen *Obra poética* de 1969, inscribiendo el nombre "De Quincey" en un poemario de 1923, dice: "De Quincey (*Writings*, tercer volumen, página 293) anota que, según la nomenclatura judía, la penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, la del cuervo" (OC: 1, 52). En lugar de "compendiar", en este caso se trata de "anotar", pero el sujeto de esta acción escrituraria culta es el mismo "De Quincey-Writings" que compendia las 200 páginas de "El Biathanatos". Y como en ese caso, refiere un conocimiento preciso, en una localización puntual, con la sugerencia de que Borges lo habría obtenido de allí.⁷⁴²

⁷⁴¹ Borges caracteriza el texto de Donne como una tesis con ejemplos. La tesis es la que recoge de De Quincey. Pero el "docto catálogo de ejemplos fabuloso o auténticos" es de Borges o de alguna otra fuente no consignada.

⁷⁴² La referencia corresponde, no a un ensayo erudito, sino a una nota al pie de la edición ampliada de 1856 de *Confessions of an English Opium-Eater* para el tomo V de *Selections*, reubicada en Masson en el tomo III, titulado "London Reminiscences and Confessions". De modo que Borges poniendo esta nota a su poesía autobiográfica duplica el acto de De Quincey. Analizaremos esto más adelante (Cf. "De Quincey en el joven Boirges: 1919-1929"). La nota en cuestión es: "'Al ocaso': esto es, al segundo ocaso: porque recuerdo haber leído en una obra alemana sobre antigüedades hebreas y también en algún teólogo inglés de 1630 (Isaac Ambrose) que los judíos en tiempos antiguos hicieron dos ocasos, primero y segundo: al primero lo llamaron el ocaso de la paloma, o crepúsculo del día; al segundo lo llamaron ocaso del cuervo o crepúsculo de la noche." ("To the twilight": —i.e. to the second twilight: for I remember to have read in some German work upon Hebrew antiquities, and also in a great English divine of 1630 (namely, Isaac Ambrose), that the Jews in elder times made two twilights, first and second: the first they called the dove's twilight, or crepusculum of the day; the second they called the raven's twilight, or crepusculum of the night" (W: 3, 293).

Esta nota terminaría ocupando un lugar de privilegio en *Obras completas* de 1974: es la primera referencia a De Quincey en el tomo, antes incluso que el epígrafe a *Evaristo Carriego*.

Otro ejemplo, de la reseña de “H. G. Wells y las parábolas” (1937): “‘Los caracteres alegóricos’, advierte acertadamente De Quincey (*Writings*, oncenno tomo, página 199), ‘ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico’” (OC: 2, 275). Esta vez las comillas indican una cita directa de la fuente, pero también una traducción del texto en inglés.⁷⁴³ Esta es una diferencia menor, en nuestra argumentación, respecto del hecho de que el mismo sujeto de las otras referencias, “De Quincey-Writings”, nos asesore, advirtiéndonos “acertadamente”, sobre el estatuto particular de los personajes alegóricos.

Otro ejemplo, esta vez de “El arte de injuriar” (1933): “cierta réplica varonil que refiere De Quincey (*Writings*, oncenno tomo, página 226). A un caballero, en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: *Esto, señor, es una digresión, espero su argumento*” (OC: 1, 423). En vez de *compendiar, anotar* o *advertir*, en esta cita, De Quincey-Writings “refiere”. Como se ve al contrastar con la fuente,⁷⁴⁴ Borges la traduce y sintetiza. En el capítulo 5 la retomaremos, en otro contexto de análisis, para estudiar una singular licencia de la traducción (cf. “Discusión teológica o literaria”).

Esta estructura se repite en las otras deudas documentadas con cambios menores, a veces con omisión del nombre *Writings*, como en “Flaubert y su destino ejemplar” (1954):

⁷⁴³ La fuente es “Gallery of the German Prose Classics. N° II. – Lessing”, publicado en *Blackwood's Magazine*, en enero de 1827 e incorporado a Masson como “Laocoon. An Essay on the Fine Arts and their Limits. From the German of Lessing. With Notes by the Translator” (W: 11, 164-214). El pasaje citado corresponde a una larga nota al pie en la que De Quincey explica una dificultad que presenta el tema de la alegoría: “The subject of allegory, and its proper treatment in the arts, is too extensive and too profound to be touched upon in a note. Yet one difficulty, which perplexes many readers (and in proportion as they are thoughtful readers) of allegoric fables, &c., may here be noticed, because it is met by this distinction of Lessing. In such fables, the course of action carries the different persons into the necessity of doing and suffering many things extra-essential to their allegorical character. Thus, for example, is brought by the conduct of the story into the various accidents and situations of a traveler; Hope is represented as the object of sexual love, &c. And, in all such cases, the allegoric character is for the moment suspended in obedience to the necessities of the story. But in this there is no error. For **allegoric characters**, treated according to the rigour of this objection, would be volatilized into mere impersonated abstractions, which is not designed. They **are meant to occupy a midway station between the absolute realities of human life, and the pure abstractions of the logical understanding**. Accordingly they are represented not as mere impersonated principles, but as incarnate principles. The office and acts of a concrete being are therefore rightly attributed to them, with this restriction however, that no function of the concrete nature must ever be allowed to obscure or to contradict the abstraction impersonated, but simply to help forward the action by which the abstraction is to reveal itself. There is no farther departure, therefore, in this mode of treating allegory from the naked form of mere fleshless personification than is essential to its poetic effect” (W: 11, 198, en negritas lo citado y traducido por Borges).

⁷⁴⁴ El texto corresponde a la reseña de la traducción al inglés del *Wilhelm Meister* de Goethe, publicada en *London Magazine*, en agosto de 1824. “Sectarians are allowably ferocious. However we shall reply only by recalling **a little anecdote** of John Henderson, in the spirit of which we mean to act. Upon one occasion, when he was **disputing at a dinner party, his opponent** being press by some argument too strong for his logic or his temper, **replied by throwing a glass of wine in his face; upon which Henderson**, with the dignity of a scholar who felt too justly how much this boyish petulance had disgraced his antagonist to be in any danger of imitating it, **coolly wiped his faced, and said, - “This, sir, is a digression: now, if you please, for the argument”** (En negritas lo citado y traducido por Borges) (W: 11, 226).

“Thomas De Quincey refiere que un pastor inglés juró desde el púlpito ‘por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la *Ilíada*, por la *Odisea*!’”. Borges podría haber indicado aquí que el lugar de la referencia es *Writings*, X, 110,⁷⁴⁵ como lo hizo, de hecho, al publicar, con Bioy Casares, este mismo pasaje en la selección “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires*.⁷⁴⁶ Pero, aun así, la identidad del sujeto citado sigue siendo la misma: la de aquel que “refiere” datos curiosos, previamente seleccionados con lucidez. La reescritura implicada en la traducción es más intensa que en otros casos, pero su fin no parece ser otro que ganar en efecto al citarla.

Prescindiendo igualmente del *locus* en *Writings*, Borges escribió en “La creación y P. H. Gosse” (1941): “En vano repetía De Quincey que la Escritura tiene la obligación de no instruir a los hombres en ciencia alguna, ya que las ciencias constituyen un vasto mecanismo para desarrollar y ejercitar el intelecto humano...” (OC: 2, 650) Esta vez, el verbo “repetir” sugiere que lo que De Quincey afirma se encuentra en sus textos más de una vez. De hecho, así es: hay al menos dos lugares a los que podemos remitir este enunciado y parecería que Borges toma elementos de los dos para escribir su frase.⁷⁴⁷ Repetir “en vano” convierte a este sujeto en un predicador solitario, a contrapelo de su comunidad lectora. Esta es, evidentemente, una modesta heroificación de “De Quincey”, ya que el contenido de lo que “en vano repitió” podía encontrarse en otros, como el mismo Borges corroboró leyendo un libro sobre el Renacimiento.⁷⁴⁸ Sobre la repetición como autoreferencia en el contexto de la prensa, véase, en el Cap. 1, “La autoreferencia, de la práctica a la poética”.

⁷⁴⁵ El pasaje pertenece a la reseña “Elements of Rhetoric”, (*Blackwood's Magazine*, 1828), e incluido el tomo X de Masson, “Literary Theory and Criticism”, como “Rhetoric” (W: 10, 81-133). “Nor do we remember one memorable burst of rhetoric in the pulpit eloquence of the last one hundred years and fifty years, with the exception of a **fine oath ejaculated by a dissenting minister of Cambridge, who** when appealing for the confirmation of his words to the grandeur of man's nature, **swore, -by this and by the other, and at length, 'By the Illiad, by the Odyssey', as the climax in a long bead-roll of speciosa miracula which he apostrophized as monuments of human power**”. (En negritas lo citado y traducido por Borges) (W: 10, 110)

⁷⁴⁶ Primero en la revista *Destiempo* y luego en *Los Anales de Buenos Aires*, Borges y Bioy Casares publicaron una serie de fragmentos heterogéneos, generalmente de otros escritores, aunque también incluían piezas propias. En el “Museo” del número 11 de *Anales*, diciembre de 1946, con la firma B. Lynch Davies, figura esta misma referencia a De Quincey, bajo el título “Jurar por Homero” (Museo: 99). La traducción coincide con la que se publicaría años después en “Flaubert y su destino ejemplar”.

⁷⁴⁷ Uno está en el “Postscript” a “System of the heavens as revealed by Lord Rosse's Telescopes”, con el título “On the True Relations of the Bible to Merely Human Science”, agregado en 1854 a *Selections Grave and Gay*, y en W: 10, 35-41: “**With disdain, therefore, must every thoughtful person regard the notion that God could willfully interfere with his own plans by accrediting ambassadors to reveal astronomy, or any other science which he has commanded men, by qualifying men, to reveal for themselves**” (W: 8, 39). Otro está en “Protestantism”, publicado en *Tait's Magazine*, en 1848, y recogido en W: 10, 244-309: “But the idea, but the principle, but the great revolutionary fountain of benediction, was all that Christianity furnished, or needed to be furnished. The executive arrangements, **the endless machinery**, for difussing, regulating, multiplying, exalting his fountain – **all this belong no longer to the Bible, but to man**” (W 8: 306). Negritas nuestras.

⁷⁴⁸ En la Biblioteca Nacional, en el tomo de la *Obra completa* de Giovanni Gentile, *Il pensiero italiano del Rinascimento*, 3ª ed. Firenze, Sansoni Editore, 1940, se encontró una anotación de Borges en la que conecta el texto de De Quincey con esta misma idea en Giordano Bruno: “289... nelli divini libri... non si trattano... Cf. De Quincey, VIII, 35.” El pasaje referido de Bruno en p. 289: “Se gli Dei si fussero degnati d'insgnarci la teorica delle cose della natura, comme me han fatto favore di proporci la prattica di cose morali, io più tosto me accostarei alla fede de le loro rivelazioni, che muovermi punto della certezza de mie ragioni e proprii sentimenti. Ma comme chiarissimamente ognuno puo vedere,

Otro ejemplo. Esta vez De Quincey “declara”. Está en un largo paréntesis de “El espejo de los enigmas” (1940), y como la de “El Biathanatos” y el epígrafe a *Evaristo Carriego* es una de las referencias más conocidas a De Quincey. Borges está acumulando citas sobre la idea de que “el mundo externo -las formas, la temperatura, la luna- es un lenguaje que hemos olvidado los hombres, o que deletreamos apenas”. Y entonces escribe: “También la declara De Quincey: 'Hasta los sonidos brutales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, tienen su gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores'” (OC, II, 98). El *locus* de la referencia no aparece en el cuerpo del texto sino en nota a pie de página: “*Writings*, 1896, volumen primero, página 129”. Como se ve, es una traducción apegada al original.⁷⁴⁹ De acuerdo con lo que ya vimos,⁷⁵⁰ esta idea, que deriva de una “involuta” de quinceana, el recuerdo falso de *Las mil y una noches*, impresionó a Borges.

Podemos sumar otras variantes de esta fórmula de citación que producen el mismo efecto sobre “De Quincey” y sus “*Writings*” en el texto de Borges. En “Las kenningar” (1933), “De Quincey” es un autor de “noticias”: “Si las noticias de De Quincey no me equivocan (*Writings*, oncenavo tomo, página 269) el modo incidental de esa última [una metáfora que representa “una mujer con un dije de oro cualquiera” como “el sostén del fuego del mar”] es el de la perversa Casandra en el negro poema de Licofrón” (OC: 1, 375, nota al pie). En “Nueva refutación del tiempo” (1947), “De Quincey” es la contrafigura intelectual del contemporáneo Isidoro Suárez: mientras el militar vencía en Junín, el hombre de letras De Quincey, no menos heroico, “publicó una diatriba contra *Wilhelm Meisters Lehrjahre*” (OC: 2, 140).⁷⁵¹

En las ficciones también encontramos la misma fórmula. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940): “Un par de años después di con ese nombre [Johannes Valentinus Andreae] en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, decimotercero volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo xvii describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz –que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él” (OC, 433). Es interesante que, a diferencia de lo que ocurre en las otras deudas documentadas, De Quincey no realice aquí ninguna acción: es “Borges”, el erudito de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, quien encuentra en el volumen 13 de *Writings* la información curiosa y, a través de ella, descubre (empieza a saber) algo que antes no sabía, como cuando supo de “Biathanatos”. En otra ficción, “Tres versiones de Judas” (1940), es el teólogo heresiarca moderno Nils Runeberg el que descubre en De Quincey, como el propio “Borges”, un pasaje iluminador, sólo que en su caso lo “dilata monstruosamente”. Este es uno de los pocos casos en los que se representa a un lector de De Quincey que no es el propio Borges. Leemos: “La

nelli divini libri in servizio del nostro intelletto non si trattano le dimostrazione e speculazione circa le cosa naturali, come se fuse filosofia; ma in grazia de la nostra mente e affeto, per le leggi si ordina la prattica circa le cose morali” (Rosato y Álvarez, 153).

⁷⁴⁹ El pasaje pertenece a la sexta entrega de “A Sketch from Childhood”, publicado en 1852 en *Hogg's Instructor* (Wk: 17, 131-2), reescrito para SGG como parte de “Autobiographic Sketches” y recogido en *Writings* como parte de “Autobiography”: “Even the inarticulate or brutal sounds of the globe must be all so many languages and ciphers that somewhere have their corresponding keys—have their own grammar and syntax; and thus the least things in the universe must be secret mirrors to the greatest” (W: 1, 129).

⁷⁵⁰ Cf. supra, p. 208, 211 y 213.

⁷⁵¹ Si bien este enunciado no es una cita, sino una alusión a un texto, la reseña de la traducción de la obra de Goethe realizada por Carlyle, por lo que no cumple con la estructura general que estamos describiendo, se suma a los anteriores por la imagen de autor que proyecta.

primera edición de *Kristus och Judas* lleva este categórico epígrafe, cuyo sentido, años después, monstruosamente dilataría el propio Nils Runeberg: *No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas* (De Quincey, 1857) (OC: 1, 514). En este ejemplo, el narrador no se refiere a los *Writings* sino a la fecha del ensayo de De Quincey. Pero tratándose de una ficción, es como si el narrador se refiriera al epígrafe en el texto de Runeberg, ya que no es obligatorio en un epígrafe que figure el título de la obra citada. Pero el narrador ha leído a “De Quincey, 1857” en *Writings*⁷⁵² y es capaz de diferenciar entre su especulación histórica y la tesis metafísica de Runeberg: “Precedido por algún alemán, De Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma; Runeberg sugiere una vindicación de índole metafísica.” (OC: 1, 514). Es evidente que este “De Quincey” que “especuló” de esta forma, es el mismo que *compendia, anota, refiere, advierte acertadamente, repite en vano y declara* en sus *Writings* las noticias curiosas que ya recogimos.

En la “Posdata de 1950” en “Los inmortales” (1947), Borges inventa un comentario crítico que consiste en denunciar las fuentes que se utilizaron para componer el manuscrito. Son “intrusiones” o “hurtos” que llevan al crítico, el imaginario Nahum Cordovero, a concluir que todo el documento es “apócrifo”. Entre las fuentes del capítulo II del relato, Cordovero identifica “Thomas De Quincey (*Writings*, III, 439)” (OC: 1, 544). El nombre “Thomas”, inusual en la fórmula, que generalmente se limita a “De Quincey”, debe ser atribuido a la distancia hostil que asume el satírico Cordovero con el texto de Borges. Como en la referencia a “Calle desconocida”, la referencia no muestra en forma directa que la fuente es *Confessions*, el pasaje con la falsa viñeta de Piranesi que sirve de modelo a la ciudad de los inmortales.

Por la coherencia de los enunciados en cuanto a su modo de construcción, “De Quincey” equivale en este corpus a una suerte de sujeto trascendental de la escritura, a un Autor de Escritos, una máquina de acciones lingüísticas, críticas e intelectuales felices, al que los personajes eruditos de Borges, incluyéndose este en la serie, conocen bien. Su palabra es recogida con cuidado, vertida al español, traducida, resumida, y en un buen número de casos acompañada con indicación de fuente textual precisa, pero sin aportar más datos de la fuente que la palabra *Writings*. El nombre propio de autor remite, así, a esta obra de nombre general que coincide con el acto mismo de escribir: De Quincey-*Writings*. El contenido de ese nombre se llena, por medio de los insistentes reenvíos, con rasgos que surgen de imaginar al actor supuesto de las *verba dicendi* de los *Writings*, como formas particulares de declinar y matizar el verbo “escribir”.

Lo que este sujeto escribe, el contenido de sus “*Writings*”, también corresponde a una caracterización particular, que refuerza y especifica la descripción del nombre “De Quincey” en una determinada dirección. La definición de *Writings* en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” como “inesperadas páginas de De Quincey” es una buena figura para designar el tipo de función general que son llamadas a cumplir estas referencias. El texto *Writings* es representado como una fuente enciclopédica de conocimiento que le permite a “Borges”,

⁷⁵² La nota de Masson en la presentación de “Judas Iscariot” dice: “Published by De Quincey in 1857 in the seventh volume of his *Collective Writings*: where printed before, if anywhere, I have not been able to ascertain” (W: 8, 177). El epígrafe de Runeberg es una traducción resumida del texto de De Quincey: “Everything connected with our ordinary conceptions of this man, of his real purpose, and of his scriptural doom, apparently is erroneous. Not one thing, but all things, must rank as false which traditionally we accept about him” (W: 8, 177).

real o ficticio, o a sus personajes eruditos, obtener saberes peculiares: en este caso, por ejemplo, quién fue Andreä y cómo el rosacrucismo se habría originado en un texto sobre la Rosa-Cruz, y no al revés. A través de esta representación, la unidad textual *Writings* se aproxima a la forma textual “enciclopedia”, en tanto provee informaciones de una amplia variedad temas y es citada de modo análogo. Pero, por supuesto, esta identidad se produce porque la enciclopedia es un texto de referencia, compuesto con el fin de la consulta, y el texto de quinceano es *utilizado* como una enciclopedia en Borges, acaso apoyándose en la construcción de Masson.⁷⁵³ La sola enumeración de los temas produce un inventario heterogéneo, que proyecta sobre el nombre “De Quincey” la imagen del “polyhistor”: el estatuto moral del suicidio, la nomenclatura judía para designar el amanecer y el atardecer, una novela alemana moderna y un poema oscuro de un poeta antiguo, el estatuto de los personajes alegóricos, sentencias ingeniosas de personajes desconocidos, una teoría sobre la naturaleza del universo, una teoría sobre los móviles de la traición de Judas.

Sin embargo, a pesar de esta heterogeneidad y del carácter “inesperado” de las informaciones, la breve enciclopedia borgeano-dequinceana admite una caracterización más específica respecto del tipo de saberes que contiene. Una noticia como la de Andreä y el rosacrucismo puede ponerse en serie con la consideración sobre el suicidio, la especulación sobre Judas o la idea acerca de las correspondencias que organizan el universo. Todos estos contenidos representan un tipo de conocimiento erudito sobre temas de escasa circulación, de índole predominantemente histórico-teológica. El tomo al que pertenecen las referencias de Judas y “El Biathanatos”, en efecto, fue denominado por Masson, como ya vimos, “Speculative and Theological Essays”. Pero el grueso de la erudición de esta enciclopedia en miniatura pertenece a una provincia más específica del conocimiento universal, como se ve por los objetos a los que se dirigen tanto “De Quincey” como Borges: un poema, una novela, un ensayo, juicios críticos, dichos orales, antiguas metáforas, caracteres alegóricos. Se trata de una enciclopedia del conocimiento “literario”.

Otras dos referencias, que no incluimos en los ejemplos aún, refuerzan el significado de “De Quincey” como hombre de letras y crítico literario, subrayando tanto su facultad de juzgar la literatura como su capacidad de analizarla conceptualmente. En una, en “Las 1001 noches” (1936), “De Quincey” es autor de un “elogio” de la traducción de Galland que debe ser colocado entre los más “famosos y felices”⁷⁵⁴ del texto árabe. La otra, incluida en “De las alegorías a las novelas” (1949), retoma la cita de “H. G. Wells y las parábolas” (1947) y pone a De Quincey en una serie de autores que “analizaron” el “género alegórico”.⁷⁵⁵ El hecho de que la mayoría de estas referencias se encuentren en ensayos de Borges sobre temas literarios contribuye a reforzar el rasgo “crítico” y “ensayístico” de la erudición enciclopédica que en Borges lleva por nombre “De Quincey”.

Hasta aquí la demostración de que estos enunciados producen pragmáticamente una imagen determinada de De Quincey y su obra. Tramada en referencias explícitas de más de

⁷⁵³ La frase “inesperadas páginas” es una forma de denominar el tipo de fuente que constituye De Quincey, pero también una frase aplicable, en el marco del relato, a la décima edición de *The Anglo-American Cyclopaedia*, donde se descubre el artículo apócrifo sobre Uqbar.

⁷⁵⁴ “Los más famosos y felices elogios de *Las 1001 Noches* —el de Coleridge, el de Tomás De Quincey, el de Stendhal, el de Tennyson, el de Edgar Allan Poe, el de Newman— son de lectores de la traducción de Galland.” (OC: 1, 397). Se refiere a a un pasaje, ya referido, de “*Infant Literature*” (Wk: 17, 130-2; W: 1, 127-130).

⁷⁵⁵ “Que yo sepa, el género alegórico ha sido analizado por Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, I, 50), por De Quincey (*Writings*, XI, 198), por Francesco De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, XI, 198), por Croce (*Estetica*, 39) y por Chesterton (*G. F. Watts*, 83)” (OC: 1, 122).

tres décadas, esta imagen de De Quincey-Writings es más ceñida, específica y concreta que la que surge del mosaico de opiniones generales que recogimos en este capítulo. En esas opiniones, que son por lo general posteriores a este corpus de “deudas documentadas”, se aprecian otras facetas del autor, se aprecian su estilo, sus recreaciones, su memoria inventiva y su escritura de sueños. Aquí, si bien cabe suponer que el estilo se valora por el modo en que los fragmentos se incorporan al texto de Borges, la imagen que surge es la del hombre de letras como erudito y crítico polimático, el autor de lo que De Quincey llamó, fundamentalmente, “literatura de conocimiento”. Esta diferencia es un nuevo dato que deberemos explicar. Comencemos por preguntarnos cuándo comienza este modo restringido de referir a De Quincey en Borges.

El epígrafe de *Evaristo Carriego* (1930)

The glory, jest and riddle of the world.

Pope, *Essay on Man* (1673-4)

Hay una sola cita de De Quincey en toda la obra de Borges que incluye sus palabras en inglés, sin que medien traducciones, adaptaciones o explicaciones. Como en *Kristus och Judas*, es el “categórico epígrafe” de un libro (OC: 1, 514). Figura en la edición de 1930 de *Evaristo Carriego*, como epígrafe externo. Se lo ve en una hoja sola, a continuación del título, y se reproduce en todas las reediciones de esta obra en ese mismo lugar. Esta referencia inaugura, de forma notable, la serie de las “deudas documentadas”, aunque la información que transmite difiere de las que mencionamos antes.

Leemos:

... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered.

De Quincey, *Writings*, XI, 68.⁷⁵⁶

Estas palabras de De Quincey han servido de apoyo para múltiples conjeturas, que van desde leerlas como referencia al método de trabajo en *Evaristo Carriego*⁷⁵⁷ a significar una declaración sobre la verdad de la literatura, la de Borges, la sudamericana, la de De Quincey, la de toda literatura, llegado el caso. Ha pasado a ser una frase en inglés de Borges. Hay una traducción al francés, que fue colocada al frente del monumental número de *Cahier de l'Herne* dedicado a Borges en 1964, y que, evidentemente, funciona como epígrafe emblemático de todo Borges: “Une forme de la vérité, non pas une vérité cohérente et centrale, mais bien latérale e divisée” (Lhioui 2002, 167). A. M. Barrenechea ([1996] 2000) sostuvo, por su parte, que “angular y escindida [su traducción de ‘splintered’] califican al mismo tiempo la poética de De Quincey y la de Borges” (274), aunque sin dar pruebas, por lo menos en lo referido a De Quincey. Y para Estela Canto, aún más radical que Barrenechea en sus intuiciones, la cita podía verse como atributo de persona del escritor. No de De Quincey, de Borges:

⁷⁵⁶ La traducción literal del pasaje es: “... un modo de verdad, no de verdad coherente y central, sino angular y astillada.”

⁷⁵⁷ Esto es lo más habitual, como en Irby (1976, 254): “De ahí el carácter discontinuo y digresivo de *Evaristo Carriego*, que justifica el epígrafe tomado de De Quincey” (254).

Desde sus primeras obras fue enigmático y contradictorio. Uno de sus tempranos ensayos está encabezado por una cita de Thomas De Quincey que expresa plenamente su ambigua actitud: “Un modo de verdad, no de verdad central y coherente, sino angular y fragmentada” (Canto, 1999; 12).

Ciertamente, la construcción y el contenido del enunciado, el lugar estratégico que ocupa en el libro de 1930, así como el lugar que este libro tuvo en la trayectoria de Borges, predispusieron a que se transformara en una cadena semántica con referente impreciso y significación equívoca. Su construcción evoca la de un enunciado programático. Es como un manifiesto en miniatura que se propone subvertir una valoración previa. El enunciado opone dos tipos de verdad, negando uno, afirmando, en su contra, el otro. Surge así, del epígrafe, un programa posible, el modo literario de “lo angular”, de “lo oblicuo” o “lateral” (“angular”), de algo visto o revelado desde una posición que no es “central”, frontal o directa, pero que transmite, al sesgo, una forma de la verdad; y también el modo de “lo astillado”, de “lo fragmentario”, de lo “diviséo” o “escindido” (“splintered”), que no busca la verdad de las totalidades, de lo “coherente”, sino en lo que puede surgir de los fragmentos, las versiones, los restos.

Este enunciado de 1930 es el primero en el que Borges cita “Writings” de De Quincey, por lo que le corresponde el privilegio de inaugurar la serie de “deudas documentadas”. Comparada esta referencia con la fórmula que emerge de ese corpus, sin embargo, el epígrafe de *Evaristo Carriego* es, como todo texto inaugural, parecido y diferente a la vez. Se parece a los otros enunciados en cuanto nos presenta al personaje misterioso que veremos desfilar por las páginas de Borges como el autor “De Quincey” unido a sus inseparables “Writings”. Aquí es donde nace, efectivamente, De Quincey-Writings. Pero, a su vez, el epígrafe es diferente de las referencias que lo seguirán, al menos por tres motivos. En primer lugar, porque es un epígrafe de libro o epígrafe externo, y no sólo no hay otra cita de De Quincey con ese estatuto, sino que hay en Borges muy pocos epígrafes de ese tipo;⁷⁵⁸ en segundo lugar, porque está en inglés, y el resto de las citas están traducidas, con excepción de la alusión a las “unutterable and self-repeating infinities” (OC: 4, 26) en el “Prólogo” a *La invención de Morel*; en tercer lugar, porque el contenido de la cita no es, como será en las demás referencias, un contenido preciso de información erudita o enciclopédica, y esto es tal vez lo más notable. Es un enunciado general sobre los modos de la verdad, que puede ser leído, como dijimos, con un marcado sesgo programático.

Inevitablemente, surge la pregunta sobre la relación de la cita con la fuente. ¿Corresponde este texto de Borges a un enunciado del mismo tipo, afirmativo y programático, en De Quincey, como sostuvo tajantemente Barrenechea? Esto es particularmente importante, porque nos pone por primera vez en esta tesis ante dificultades de interpretación graves del objeto De Quincey-Borges. No sólo plantea la dificultad de comprender el fragmento, sino también, y en un momento previo, la cuestión de cómo hacerlo, con qué instrumentos y alcances. Al considerar las anteriores “deudas documentadas” no analizamos la relación con las fuentes, sobre todo por motivos de exposición, ya que las tratamos como ejemplos de una fórmula de enunciación que proyecta una imagen autoral. Pero en este caso, además del diálogo con un *stock* de imágenes recibidas de De Quincey, hay que leer significados entre los textos. Asimismo, en el corpus de deudas documentadas previamente considerado, la propia naturaleza de los enunciados,

⁷⁵⁸ Lhiou (Lhioui 2002, 161-83) recoge solamente cinco epígrafes externos, y observa que se encuentran en un momento temprano de la producción de Borges.

su función informativa y la ubicación de las citas en un entramado de otras citas y razonamientos afines, restaba urgencia a esta tarea. Ahora, al revés, las propias características del enunciado, ofrecido como clave fragmentaria de todo un libro o del pensamiento del autor, de acuerdo con las funciones potenciales del epígrafe externo, exige a explorar el diálogo entre la referencia y la fuente para aclarar sus relaciones, reales y presuntas.

Podría pensarse, por ejemplo, que el “modo de verdad” del epígrafe alude al tema de la antítesis entre conocimiento y poder, que se desarrolla en el ensayo citado. Sabemos que el De Quincey de la década de 1840 concebía la posibilidad de que la verdad trascendente, no la información pasajera, se inscribiera como un jeroglífico oscuro en las representaciones mentales y en los textos. Si bien creía que el “poder” era un bien más escaso que la “verdad”, incluso que la verdad más elevada, que existe *a priori* en los seres humanos, no estaba desvinculado de ella, puesto que consistía en una forma de relación con la verdad, que De Quincey llama “simpatía profunda” con ella.⁷⁵⁹ También podríamos pensar en el “modo” de la verdad, esos rasgos de lateral y fragmentario, como rasgos de escritura, y creer que Borges está leyendo a contrapelo las críticas de De Quincey sobre los estilos discontinuos, como el de William Hazlitt, cuya brillantez “se ve principalmente en astillas separadas de texto o imagen” pero que adolecía de no adoptar nunca una “posición central” respecto de sus temas.⁷⁶⁰

Examinemos la referencia con detalle, en una secuencia de pasos, comenzando por una lectura del texto referido y el recorte que supone la cita. El epígrafe consigna la página 68 del volumen XI de los *Writings*, donde está el siguiente pasaje:

The *Essay on Man* sins chiefly by want of central principle, and by want therefore of all coherency amongst separate thoughts. But taken as separate thoughts, viewed in the light of fragments and brilliant aphorisms, the majority of the passages have **a mode of truth; not of truth central and coherent, but of a truth angular and splintered.** (negritas nuestras)

Esto es:

El *Essay on Man* [Ensayo sobre el hombre] peca principalmente por carecer de un principio central y por carecer, en consecuencia, de toda coherencia entre pensamientos

⁷⁵⁹ Nos referimos al siguiente pasaje en “The Poetry of Pope”: “Toda vez que hablamos, en el lenguaje corriente, de buscar información u obtener conocimiento, entendemos las palabras, como conectadas con algo de una novedad total. Pero corresponde a la grandeza de la verdad que ocupa un lugar verdaderamente elevado en los intereses humanos que nunca es absolutamente nueva para las mentes más simple: existe eternamente a la manera de un germen o principio latente en los más simples como en los más refinados, requerida de desarrollo, pero nunca de implantación. La capacidad de transplante es el criterio inmediato de una verdad que ranquea en una escala más baja. Al margen de lo cual, hay una cosa menos frecuente que la verdad, esto es, el *poder*, o la simpatía profunda con la verdad” (“Whenever we talk in ordinary language of seeking information or gaining knowledge, we understand the words as connected with something of absolute novelty. But it is the grandeur of all truth which can occupy a very high place in human interests that it is never absolutely novel to the meanest of minds: it exists eternally by way of germ or latent principle in the lowest as in the highest, needing to be developed, but never to be planted. To be capable of transplantation is the immediate criterion of a truth that ranges in a lower scale. Besides which, there is a rarer thing than truth,—namely, *power*, or deep sympathy with truth” [W: 11, 55]). Sobre estas definiciones, véase, en Cap. 1, “Una antítesis romántica: saber vs. poder”.

⁷⁶⁰ Cf. Devlin (1983, 117).

separados. Pero considerados como pensamientos separados, vistos como fragmentos y aforismos brillantes, la mayoría de los pasajes tienen **un modo de verdad, no de verdad central y coherente sino de una verdad angular y astillada.** (negritas nuestras).

Salta a la vista que el enunciado, si bien corta el texto fuente, es una transcripción fidedigna de él. Pero la sola lectura del pasaje revela que lo presentado en el epígrafe como una afirmación, y que tendemos a leer como un programa acerca de una forma específica de verdad (un modo de entenderla y de presentarla, sea lo que esto sea), en el texto fuente es una concesión que se inserta en un juicio general adverso sobre el poema de Alexander Pope, *Essay on Man* (1673-74). Es decir, mediante el recorte que supone el epígrafe, Borges produce un desvío funcional respecto de la fuente, transformando un enunciado concesivo crítico en otro de definición programática afirmativa.

En línea con su concepto de retórica,⁷⁶¹ el modo de la concesión, en De Quincey, implica adoptar dos perspectivas simultáneas sobre la misma obra a los efectos de emitir un juicio de valor sobre ella, pero estableciendo una jerarquía entre las valoraciones. La afirmación principal es que *Essay on Man* es defectuoso desde el punto de vista del criterio de la unidad de la obra. Aceptando como valor la existencia de un principio reconocible sobre el cual un texto debe apoyarse para construir sus significados (un “principio central”, que lo dota de “coherencia”), *Essay on Man* “peca” (“sins”) porque carece de ese principio. Pero De Quincey esboza una segunda perspectiva, sin abandonar la primera, que es la que destaca como fundamental. Esa perspectiva segunda y menor es juzgar el conjunto como una suma de fragmentos o aforismos “brillantes”. Y visto desde esa perspectiva, se puede decir que *Essay on Man* contiene fragmentos, precisamente, con un “modo angular y astillado” de verdad, lo cual supone un otorgamiento de valor condicionado al texto de Pope.

¿Qué tipo de “verdad” es la que se presenta en ese “modo”? De Quincey realiza esta concesión en este punto de su texto con un fin retórico argumentativo preciso en contraposición con las sátiras de Pope. Le permite intensificar la condena de ese otro sector de la obra de Pope, que es a lo que dedica las páginas que incluyen el fragmento. El argumento, en contra de Pope, es que las sátiras ofenden la “verdad filosófica” (“philosophical truth”) mucho más gravemente que *Essay on Man*, básicamente porque Pope carecía de las condiciones morales para ser un poeta satírico y todo lo que escribía en ese género resultaba falso. La indignación de Juvenal, según De Quincey, era impensable en Pope, “quien estaba satisfecho con la sociedad tal como la había hallado”⁷⁶² y más le habría valido, por ello, escribir sátiras sólo cuando “sufría horriblemente de indigestión”.⁷⁶³ De modo que la “verdad” a la que se alude aquí, dejando de lado las sugerentes relaciones entre la sátira y el estómago, es la “verdad filosófica”.

En tanto esta cuestión afecta a *Essay on Man* y no a las sátiras, sobre las que pesa un juicio meramente negativo, debemos leer las consideraciones explícitas de De Quincey sobre este poema y el modo en que De Quincey entiende su vínculo con la verdad filosófica. Se encuentran varias páginas más adelante (86-94), alejadas del pasaje citado. De Quincey elabora allí una explicación sobre el curioso “caso” de juicio doble que este poema produce, puesto que la mayoría de la gente lo juzgaría a la vez, nos dice, como el mejor y el peor poema de Pope. Es decir, lo juzgaría ¡a la vez! como ambas cosas. La explicación que ofrece

⁷⁶¹ Cf., en Cap. 1, “Una tercera posición: retórica”.

⁷⁶² “... who was contented with society as he found it” (W: 11, 68).

⁷⁶³ “... suffering horribly of indigestion” (W: 11, 69).

para este fenómeno paradójico lo lleva a discutir el vínculo entre la naturaleza de la poesía y el tratamiento de temas filosóficos. De Quincey sostiene que ante un tema "tan vasto"⁷⁶⁴ como el hombre, no es posible asumir una posición eclética ni proceder por selecciones bruscas, como cabe hacer en otros textos y como corresponde, por definición, a la práctica fragmentaria de la poesía, orientada a producir efectos estéticos. A partir de este caso, retoma reflexiones generales sobre la "poesía didáctica" como género y su relación con la instrucción, que ya había esbozado en su traducción comentada de Lessing.

El género llamado "poesía didáctica" le parece una "*contradictio in adjecto*" (W: 11, 88), porque "la poesía no puede tener la función de la enseñanza"⁷⁶⁵ y cuando enseña, sólo lo hace por "sugestión jeroglífica",⁷⁶⁶ indirectamente, a través de "símbolos y acciones",⁷⁶⁷ siendo su objeto de enseñanza "verdades morales o religiosas".⁷⁶⁸ La poesía funciona omitiendo, seleccionando, por lo que el medio es, por definición, contrario a la instrucción. En el tratamiento de un tema filosófico, en cambio, cada parte del texto depende de la otra: "en un nexo de verdades como ese, cortar es aniquilar. Separadas unas de las otras, las partes pierden su apoyo, su coherencia, su mismo sentido".⁷⁶⁹ Además, como todo al tratar del hombre se vuelve "polémico", el texto que lo aborda está obligado a avanzar por disputas y "controversias interminables", sin omitir ni un solo eslabón de los razonamientos necesarios de su exposición.⁷⁷⁰ Estas observaciones de De Quincey tienen reflejo en las consideraciones metaliterarias de *Evaristo Carriego* sobre las más adecuadas formas de representación para los objetivos que va planteándose el libro (Cf. infra, Cap. 5, "Carriego: biografía (meta)literaria"). Indudablemente, la apelación al paradigma discontinuo del cine para narrar la vida de Carriego parece ser el negativo de la didáctica del texto filosófico, algo que De Quincey no habría rechazado, como se deduce de nuestra exposición previa.⁷⁷¹

Las tensiones entre exposición filosófica y composición poética configuran el dilema de *Essay on Man* para De Quincey: cumplir con las demandas del tema filosófico exige incumplir las demandas de la poesía, la cual procede por selección y omisión, y viceversa, cumplir las demandas de la poesía exige incumplir las demandas filosóficas del tema. Pope, atrapado en el dilema, no habría salido bien parado: habría satisfecho ambas demandas a medias, por lo que también habría cometido el pecado de haber incumplido las dos. Y "eludir ambas demandas de la forma en que Pope lo hizo es ofrecer una ruina en vez de un palacio".⁷⁷²

⁷⁶⁴ "so vast" (W: 11, 92).

⁷⁶⁵ "No poetry can have the function of teaching" (W: 11, 88).

⁷⁶⁶ "hieroglyphic suggestion" (W: 11, 88).

⁷⁶⁷ "symbols and actions" (W: 11, 89).

⁷⁶⁸ "truths moral or religious" (W: 11, 89).

⁷⁶⁹ "Every part depends upon every other part: in such a nexus of truths, to insulate is to annihilate. Severed from each other, the parts lose their support, their coherence, their very meaning" (W: 11, 92).

⁷⁷⁰ "En obras que son esencialmente y en todas sus partes argumentativas y polémicas, omitir los conectores, tantas veces como lo requiera el efecto poético, es romper la unidad de las partes y socavar las bases de lo que expresamente se ofrece como un todo sistemático y arquitectural" ["in works essentially and everywhere argumentative and polemic, to omit the connective links, as often as they are susceptible of poetic effect, is to break up the unity of the parts, and to undermine the foundations, in what expressly offers itself as a systematic and architectural whole"] (W: 11, 93).

⁷⁷¹ Cf. supra, en Cap. 1, "Fragmentación, defecto y método".

⁷⁷² "to evade the demands in the way that Pope has done is to offer a ruin for a palace" (W: 11, 93).

Esta forma de composición poético-filosófica, con “estructura elíptica”,⁷⁷³ produce la ruina y la “anarquía” del conocimiento y el tipo de verdad que este supone. La prueba de ello hay que buscarla en el efecto de lectura del poema. Los diferentes comentaristas dedujeron de él “las doctrinas más opuestas”.⁷⁷⁴ Si esto ha ocurrido es porque la “elipsis” puede ser llenada “de dos modos diferentes que son esencialmente hostiles entre sí” (“in two different modes essentially hostile”). La conclusión de estos argumentos es sorprendente, otra vez, vista desde las posibles implicancias positivas que el desastre estructural del poema de Pope pudo tener en esos años para las reflexiones de un Borges lector (Louis 2014, 344),⁷⁷⁵ ocupado en reorientar su carrera de escritor y atento a los efectos de interpretación de las formas fragmentarias en contextos diversos: “el [lector] que completa el *hiato*—escribe De Quincey—en efecto determina la tendencia del poema en un sentido u otro, hacia un resultado religioso o uno escéptico”.⁷⁷⁶ Un enunciado de este tipo se abre a múltiples resonancias para un escritor que lleva una década experimentando, en prosa y en verso, con la escritura fragmentaria, reflexionando sobre la tensión entre visión poética y sintaxis y que está empezando a jugar más dramáticamente con las posibilidades estéticas de la metafísica y la religión.

Pero, entonces, ¿el enunciado del epígrafe remite a un enunciado programático en De Quincey? La respuesta no es tan evidente. Sí es evidente que De Quincey realiza una observación crítica sobre el poema de Pope para establecer su valor. Y en ese contexto, considera su contraste con las composiciones satíricas del autor, respecto de las cuales posee ciertas ventajas, y analiza el texto como el caso de un poema que no es ni poesía ni filosofía, sino una insatisfactoria forma intermedia. En este sentido, la respuesta debería ser no, puesto que el enunciado citado es crítico, y no programático. En este sentido, la cita produce un desvío notable respecto de la fuente.

Sin embargo, es posible leer este enunciado *como si* fuera programático, a condición de que se separe la jerarquía valorativa de la observación crítica, con un procedimiento análogo al de la cita de Borges, y se lo relacione con otras perspectivas de De Quincey, que efectivamente van en esa dirección, y con algunas de sus prácticas de escritura. Es decir, el epígrafe, con la violencia de la citación, sería una instrucción para leer a De Quincey contra su propia ideología de la continuidad y la unidad estilísticas. De hecho, eso es lo que hizo, en su estudio sobre la fractura y la fragmentación en el romanticismo británico, A. Regier (2010), cuando interpretó la función de las citas de Wordsworth en De Quincey a partir del mismo pasaje que subrayó Borges, aunque sin referencia alguna al autor argentino. Regier argumentó que no se debe entender la concepción de la literatura de De Quincey meramente a partir de la categoría ideológica de unidad, representada por la metáfora del

⁷⁷³ “elliptical structure”

⁷⁷⁴ “the different commentators have deduced the very opposite doctrines” (W: 11, 94).

⁷⁷⁵ En la evaluación más exhaustiva y entusiasta de su poesía, el capítulo sobre Borges del libro de Néstor Ibarra, que fue publicado en revista *Síntesis*, vemos aparecer, con signo positivo, los mismos elementos que sirven para juzgar negativamente la poesía filosófica de Pope: “La elipsis no solo es primordial virtud por la ‘economía de medios’ que representa [...] sino porque concede a la expresión así reducida, concentrada, violentada a veces, una fuerza, un poder de hondo asombro, un hechizo ya inanalizable que se emparenta con la esencia misma de la poesía” (Ibarra 1930, 29). Pero estas mismas virtudes son defectos cuando se trata de narrar. Como conclusión al diagnóstico sobre la “ausencia de trabazón íntima” que Ibarra encuentra en poemas narrativos de *Cuaderno San Martín*, sentencia: “Desgraciadamente, Borges, hasta ahora, no sabe narrar” (36, citado por Bastos, 92).

⁷⁷⁶ “... he that supplies the hiatus in effect determines the bias of the poem this way or that -to a religious or to a sceptical result” (W: 11, 94).

lenguaje como encarnación del pensamiento, que De Quincey tomó de Wordsworth, ya que también valoró el papel del fragmento, especialmente en relación con la cita y el pensamiento poético:

... se ha escrito muy poco sobre el modo específico en que De Quincey insiste en la centralidad del pensamiento poético. Es notable como los momentos que menciona y cita como ejemplos de ese tipo de pensamiento frecuentemente tematizan su propia cualidad doble. Por ejemplo, en otro comentario sobre Pope se lee: “*El Essay on Man* peca principalmente por carecer de un principio central y por carecer, en consecuencia, de toda coherencia entre pensamientos separados. Pero considerados como pensamientos separados, vistos como fragmentos y aforismos brillantes, la mayoría de los pasajes tienen un modo de verdad, no de verdad central y coherente sino de una verdad angular y astillada” Los pasajes de Pope que De Quincey tiene en mente son “astillas” que pueden ser citadas. Del mismo modo en que De Quincey recuerda y reitera el pasaje de Wordsworth sobre la encarnación del pensamiento, presenta los “pasajes” de Pope como “aforismos brillantes”. Se transforman en verdades que pueden ser presentadas como confirmación del estatuto eminente de este poeta augustal. Como tales, forman parte de la memoria personal de De Quincey y constituyen elementos del archivo de citas que se volverá central en su proyecto crítico. Tanto la memoria como la cita se convierten aquí en – y comienzan a representar– una forma particular de registrar y archivar textos y literatura. En otras palabras, se convierte en una cuestión de cómo la construcción de una obra particular (la de Wordsworth, la de Pope) o de un período (el Romanticismo) están conectados con la clasificación y preservación de los escritos de una manera significativa. Y aquí el modo en que se convierten en verdades es relevante. A menos que creamos que la afirmación de De Quincey sobre la verdad de los versos de Pope es inconsecuente, parece razonable suponer que la forma o modo en que son verdaderos también es significativa. La cita representativa se encuentra en el corazón de un archivo que define nuestra manera de entender esas colecciones. Notablemente, sin embargo, De Quincey sugiere que lo que hace a los versos de Pope citas y ejemplos representativos es precisamente el tipo de cualidad astillada, fracturada y rota que el pensamiento encarnado wordsworthiano supuestamente elude. El movimiento doble de la cita es capturado en la imagen de las verdades astilladas (Regier 2010, 152–53).

Esta cita de Regier puede ser tomada como una involuntaria explicación de lo que el epígrafe de Borges hace con De Quincey. El diálogo entre la cita y la fuente, plantea una línea de reflexión sobre la función que enunciados fragmentarios como el epígrafe y la cita pueden poseer.

Finalmente, al retomar la antítesis entre poder y conocimiento, De Quincey se propuso categorizar su propia literatura en clave romántica, colocando en la cúspide de su producción la prosa apasionada, que podía entenderse como una forma de poesía sin metro. En este sentido, más allá de la cuestión puntual del “modo de verdad”, el enunciado de aspecto programático en Borges nos envía a un texto en el cual De Quincey establece una de las líneas centrales de su discurso sobre la literatura. Por ello, que el programa del epígrafe imita menos el programa tal cual, que el gesto programático, asumiendo una comparación, un diálogo, entre las situaciones en que cada escritor se encuentra: después de todo, el texto de De Quincey, como *Evaristo Carriego* de Borges, es una toma de posición ante la figura y la obra de un escritor nacional mediante una *performance* crítica en prosa. En el capítulo 5 volveremos sobre las implicancias de este gesto.

Ahora bien, si este epígrafe de 1930 es la referencia que inaugura el modo que se volverá característico en los textos de las décadas posteriores, la fundación en el objeto “De Quincey-Borges” del modo de representación “De Quincey-Writings”, cabe preguntarse qué ocurrió antes.

De Quincey en el joven Borges: 1919-1929

En el ilustre ensayo de De Quincey sobre el asesinato considerado como una de las bellas artes, hay una referencia a un libro sobre Islandia. Ese libro, escrito por un viajero holandés, tiene un capítulo que se ha hecho famoso en la literatura inglesa, y al que alude Chesterton alguna vez. Es un capítulo titulado "Sobre las serpientes en Islandia"; es muy breve, suficiente y lacónico: consta de esta única frase: "Serpientes en Islandia no hay".

Borges, "La literatura alemana en la época de Bach"⁷⁷⁷

Al observar el Anexo I, "Corpus de referencias", lo primero que advertimos es que entre 1919, cuando Borges publica sus primeros textos, y 1929, el momento en que escribe *Evaristo Carriego*, la cantidad de referencias a De Quincey es muy escasa. En esos diez años se detectan sólo cuatro referencias en total, una sola de las cuales implica un diálogo concreto con un texto de De Quincey.⁷⁷⁸ En cambio, entre 1930 y 1939 hay más de veinte referencias y entre 1940 y 1949, otras tantas. Una buena parte de estas más de cuarenta referencias responden a la figura "De Quincey-Writings", la caracterización del escritor y crítico erudito, que abastece con sus *Writings* los informados ensayos y ficciones de Borges. A su vez, las cuatro referencias de la década del veinte se concentran en dos años, entre 1925 y 1927, un momento de intensa producción de Borges, y en ellas no se advierte ninguna estrategia singular para referir a De Quincey o construir su imagen, aunque es un período en que Borges no desatiende en absoluto las imágenes de escritor. Queda claro, por este contraste cuantitativo y cualitativo, que recién a partir del epígrafe de *Evaristo Carriego*, comenzará a manipular la referencia a De Quincey de cierta forma reconocible y que esa práctica quedará asociada a una voluntad de relacionar su propia imagen, en un momento fuerte de redireccionamiento de sus búsquedas intelectuales, a la del escritor inglés.

Por lo dicho, es grande la tentación de repetir el chiste del epígrafe. Parece, a primera vista, que, en el joven Borges, presencia significativa de De Quincey, no hay, y que no le interesó relacionar con él su proyecto literario de ningún modo. Sin embargo, las referencias mencionadas, aun mínimas, indican algo diferente. Asimismo, es posible detectar una serie de elementos, muy relevantes de la producción de ese joven, que remiten a sectores específicos de la obra de quinceana y configuran zonas de contacto entre sus textos. Lo que es claro es que en el período 1919-1929 no hay una intervención estratégica sobre el archivo de imágenes recibidas sobre De Quincey en su condición de autor. El breve "De Quincey" que emerge de estas referencias es, con algunos matices, lo que cabía esperar en ese momento: el autor de *Confessions*, el erudito inglés como comedor de opio, el escritor

⁷⁷⁷ TR: 2, 312.

⁷⁷⁸ 1) "El 'Ulises' de Joyce", *Proa* 6 (1/1925), luego en *Inquisiciones* (1925); 2) "A manera de profesión de fe literaria", *La Prensa* 27/6/1926, luego "Profesión de fe literaria" en *El tamaño de mi esperanza* (1926); 3) "Alfonso Reyes. Reloj de sol", *Síntesis* 1 (6/1927); 4) "La fruición literaria", *La Prensa* 23/01/1927.

de prosa poética en modo autobiográfico. Lo único que es posible advertir, en el sentido de una anticipación de operaciones futuras sobre la imagen del autor, es la prescindencia de toda vinculación declarada entre De Quincey y el opio, a pesar de que se privilegien los modos autobiográfico y lírico por sobre los demás.

La primera referencia a De Quincey está en el conocido artículo publicado en el primer número de *Proa*, 2da época, sobre "El *Ulises* de Joyce",⁷⁷⁹ acompañado por la traducción de "La última hoja del Ulises" y el estilizado retrato fotográfico del escritor irlandés. Si bien esto sugiere, como no puede ser de otro modo, una recuperación de De Quincey en contexto de vanguardia, la relación con Joyce se establece allí a partir de una característica subjetiva que Borges le atribuye en su lectura de *Ulysses*: la capacidad de presentar las múltiples cosas de la realidad por la sola mención de una palabra. Borges reconoce esta inusual capacidad evocativa en Gómez de la Serna y también, de forma más específica, en De Quincey:

En libro alguno -fuera de los compuestos por Ramón- atestiguamos la presencia actual de las cosas con tan convincente firmeza. Todas están latentes y la dicción de cualquier voz es hábil para que surjan y nos pierdan en su brusca avenida. De Quincey narra que bastaba en sus sueños el breve nombramiento *consul romanus*, para encender multisonoras visiones de vuelo de banderas y esplendor militar. Joyce en el capítulo quince de su obra traza un delirio en un burdel y al eventual conjuro de cualquier frase soldadiza o idea congrega cientos -la cifra no es ponderación, es verídica- de interlocutores absurdos y de imposibles trances (INQ: 26, 27).

Esta primera referencia a De Quincey es también la primera traducción resumida de uno de sus textos. Si se compara el pasaje de *Confessions* aludido con la versión de Borges, no caben dudas de que esta referencia inicia una práctica de traducción y reescritura que luego alimentará la práctica de la referencia repetida con la fórmula "De Quincey-Writings". Esto ocurre, además, en un texto en el que Borges se autorrepresenta como el "primer aventurero hispánico" (INQ: 23) que se internó en el *Ulysses* de Joyce, a la manera del De Quincey que, munido de herramientas que lo distinguían del común de sus compatriotas, exploraba el "perfecto Potosí" de la cultura alemana cien años antes.⁷⁸⁰ La traducción propia de la última hoja de la novela es un testimonio de esa aventura.⁷⁸¹ En ese número, asimismo, Borges terminó de publicar la traducción de su padre, "Jorje Borges", comenzada en el número anterior, de la traducción de Edward Fitzgerald de *Rubaiyat* de Omar Jaiyam, y ofreció un comentario informado sobre esa importación cultural del texto árabe a la Inglaterra victoriana (la traducción de Fitzgerald es de 1859, el año de la muerte de De Quincey). Estas dos actividades de traducción reflejan juntas, a otro nivel, la puesta en relación de De Quincey con Joyce, un vínculo sin solución de continuidad que elude la priorización de una ruptura con el pasado característica de la vanguardia. Debe tenerse en cuenta, por supuesto, que este Borges vanguardista de 1925 no es el joven que se propuso, recién regresado de España, importar el ultraísmo a la Argentina, repitiendo los experimentos de Madrid y Mallorca. De hecho, ya *Fervor de Buenos Aires* había representado un alejamiento de esa primera vanguardia, como consta en el primer "Prólogo" del libro. Y en el número anterior de *Proa*, se había publicado un texto que expresaba claramente el alejamiento de las experiencias atravesadas al filo del año

⁷⁷⁹ "El 'Ulises' de Joyce", *Proa*, 2 (6), 01/1925.

⁷⁸⁰ Cf. supra, en Cap. 1, "El scholar como germanista: el perfecto Potosí".

⁷⁸¹ Sobre esta traducción, véase Willson (2003): 117-120.

veinte.⁷⁸² Si bien se suele asociar a Borges con el espíritu rupturista de *Martín Fierro*, sus contribuciones en esa revista, como el poema criollista “Montevideo”, unos meses antes (09/1924), cuentan otra historia.⁷⁸³

La referencia a De Quincey de “El *Ulises* de Joyce” remite a un único párrafo en la fuente de quinceana, que tiene, en la economía del texto, una función estructural destacada. Este pasaje aparece en *Confessions* como primer ejemplo del debilitamiento psíquico de la frontera que separa el sueño de la vigilia debido al abuso de la droga, refuncionalizando el saber erudito del “scholar” (las lecturas de historia romana e inglesa) como parte del mundo alucinado del “English Opium-Eater”. Es el primer sueño de la serie de los sueños, de modo que puede considerarse como el momento exacto en que la intoxicación asume un explícito correlato textual y deviene “literatura”. Aunque De Quincey no había acuñado el término “involuta” en ese momento, este pasaje, por su combinación de representaciones concretas con carga emocional subjetiva que el poder del opio revive, califica como una representación imaginaria por “involución”.⁷⁸⁴

El autobiógrafo recuerda que Tito Livio ha sido desde su juventud el preferido entre los historiadores romanos, y que hay dos palabras frecuentes en él, “Consul Romanus”, que siempre le parecieron representativas de la “majestad del pueblo romano”,⁷⁸⁵ especialmente en sentido militar. Evoca otras lecturas históricas, que asocia con Livio, las lecturas sobre la guerra civil inglesa del siglo XVII, y un motivo preciso: el momento en que la vida de la aristocracia inglesa se derrumbó por el inicio de la guerra civil en “agosto de 1642”. En relación con ese motivo, imaginaba un desfile de estas aristocráticas damas restauradas en su frívola alegría, danzando felices, pero sabiendo que llevaban dos siglos en sus tumbas, y en un momento, desbaratándose esa ilusión con una nueva ilusión y pasando –en el lenguaje estético– de lo bello a lo sublime...

... this pageant would suddenly dissolve; and, at a clapping of hands, would be heard the heart-quaking sound of Consul Romanus; and immediately came "sweeping by," in gorgeous paludaments, Paulus or Marius, girt around by a company of centurions, with the crimson tunic hoisted on a spear, and followed by the alalagmos of the Roman legions.⁷⁸⁶

Borges subraya y extrapola la conclusión de este pasaje para ilustrar el rasgo subjetivo de Joyce que ve plasmarse en el *Ulysses*. Citando, reescribe el texto desde el punto en que la paz aristocrática se disuelve por el ingreso a escena del poder romano (léase: Cromwell y los jacobinos, pero también el cristianismo y el latín), en una operación de síntesis y reapropiación notables.

⁷⁸² Nos referimos a “Después de las imágenes” (Proa, 2da época, 2[5], 12/1924), un texto en el que toma distancia de la actividad de crear metáforas como eje de la escritura de poesía, y se aparta del colectivo, nombrándolo en pasado. Muy explícitamente, llama Borges allí a “rebasar tales juegos” (INQ: 32).

⁷⁸³ Cf. Artundo (1999), Ledesma (2009, 195-6) y Saítta (2018).

⁷⁸⁴ Cf. Barrel (1991, 32).

⁷⁸⁵ “... representative of Roman majesty” (W: 3, 437).

⁷⁸⁶ “... el desfile se disolvía de repente; y después de un aplauso, se escuchaba el sonido “Consul Romanus”, que estremecía el corazón; y de inmediato avanzaba “deslizándose” con vistosas túnicas, Paulo o Mario, rodeado por una compañía de centuriones, con la púrpura enarbolada en una lanza, y seguido por el *alalagmos* de las legiones romanas”. Dejamos arriba el texto en inglés porque favorece el análisis.

La secuencia no deja de ser la del texto referido: “De Quincey narra que bastaba en sus sueños el breve nombramiento *consul romanus*, para encender multisonoras visiones de vuelo de banderas y esplendor militar”. El “bastaba” recoge, a un nivel sintáctico y semántico, la continuidad entre el “heart-quaking sound” y la aparición del cónsul con su ejército y sus símbolos de poder. Es decir, *bastaba* ese sonido *para* que las visiones se presentaran en su imaginación. Las “banderas” remiten, en el texto de De Quincey, a la “crimson tunic”, la “púrpura” del estandarte bélico y el rasgo “multisonoro” de la visión refiere al grito de guerra del ejército, el “alalagmos” en De Quincey. En el contexto de las vanguardias de 1920, la palabra “banderas” y la frase “esplendor militar” se tiñen de connotaciones nacionalistas, y remiten, asimismo, a la militancia de “vanguardia”, término que representa una metáfora militar que aun no existía en la fecha en que se publicó *Confessions* (los “estandartes” y las “banderas” eran habituales metáforas de los manifiestos vanguardistas para designar a los textos).⁷⁸⁷

El carácter anecdótico que Borges le imprime a este pasaje (“De Quincey narra...”), y la función ejemplificadora de un talento de Joyce, oculta su pertenencia a *Confessions* y elimina toda relación entre la característica subjetiva de De Quincey y el opio, que era, justamente, el motivo por el que había aparecido en *Confessions* en primera instancia y por el que solía ser citado, como vimos en el capítulo 2, entre los admiradores franceses (cf. supra, cap. 2, “De Quincey *fin-de-siècle*”). Borges sólo escribe “sueños”, y si bien después usa el término “delirio” respecto del capítulo 15 de *Ulysses*,⁷⁸⁸ nada lleva a pensar en una alteración de los sentidos por intoxicación. De modo que esta primera referencia es una alusión que envía a *Confessions* pero desnarcotizando la imagen del autor y su obra. La hipersensibilidad lingüística como rasgo subjetivo ocupa su lugar, aunque Borges tampoco refiere la incorporación de De Quincey al *Ulyses* como uno de los estilos del capítulo 14, “The Oxen of the Sun”.⁷⁸⁹

Dos años después, la mención del nombre “Tomás De Quincey” en el texto “La fruición literaria”⁷⁹⁰ como una de las “amistades escritas” (IDA: 88) que el joven Borges “todavía” mantenía, indica que en los años previos ha estado leyendo a De Quincey, aunque no podamos saber ni qué textos ni de qué modo ni desde qué momento preciso. Por la referencia anterior, sabemos que *Confessions*, evidentemente, pero nada más. En cualquier caso, la inclusión del autor en este primer catálogo de escritores “amigos” da entender que Borges incluye a De Quincey entre los referentes intelectuales no contemporáneos que lo acompañan en la elaboración de sus proyectos de juventud.

⁷⁸⁷ Uno de muchos ejemplos, el manifiesto ultraísta que escribió Borges en 1921 para la revista mural *Prisma*. Al final leemos: “Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado de lámparas verbales nuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos...” (TR: 1, 124).

⁷⁸⁸ “Joyce en el capítulo quince de su obra traza un delirio en un burdel y al eventual conjuro de cualquier frase soltadiz o idea congrega cientos –la cifra no es ponderación, es verídica– de interlocutores absurdos o de imposibles trances” (INQ: 27). Este capítulo no es el que está relacionado con la intoxicación en la obra de Joyce, aunque el término “delirio” es adecuado para describirlo. El capítulo de la intoxicación, en sentido amplio, como subraya Gamarro, es el capítulo cinco: “dedica el capítulo a las drogas en el sentido más amplio: a todos los productos cuyo efecto sea eliminar el dolor, físico o emocional, desconectarnos de las demandas y las obligaciones, o satisfacer el deseo; a otros narcóticos, como el alcohol o el tabaco; a los medicamentos en general, a toda una gama de productos para la piel: jabones, aceites para el cuerpo y el cabello, etc.” (Gamarro 2008, 117–18).

⁷⁸⁹ Cf. Gamarro 2008, 348.

⁷⁹⁰ “La fruición literaria”. *La Prensa*, 23/01/1927. Luego, en *El idioma de los argentinos* (1928).

Revisando *grosso modo* la producción de Borges en el período, es posible detectar una serie de elementos que remiten a ciertos sectores específicos de la obra de Quincey. Cabe sostener que De Quincey se proyecta en ese contexto, por lo que diremos a continuación, como un elemento de legitimación doble, en cuanto ofrece una articulación constante de autobiografía poética y prosa crítica erudita, justamente la combinación de géneros que, como se ha señalado, dificultaría la primera recepción de Borges (Louis 2014, 339–43) y que hoy parece su marca registrada. Además, para el joven que explora la publicación literaria en los medios gráficos, que toda la obra de De Quincey estuviera “hecha de artículos”, debía servir de apoyo para sus prácticas culturales.

En tanto De Quincey no escribió versos, la relación con el joven Borges que proponemos parece imperfecta. Pero hay que observar que, por una parte, en la época no era infrecuente leer como poesía la “prosa apasionada” y la “prosa visionaria” de De Quincey, también considerada como “literatura de poder” del “English Opium-Eater”, de modo que, aun en el marco de la prosa, en época de Borges se distinguía entre sus ensayos y sus textos poéticos.⁷⁹¹ Por otro lado, la perspectiva crítica de Borges sobre la poesía no se limitaba al verso, a pesar de que él apostara por una renovación planteada en ese campo y con ese instrumento. Lo central es que, en la época de estas referencias, Borges afirmara que la autobiografía era la base de toda escritura, en poesía o en prosa, y que su poesía podía ponerse junto a la de De Quincey.

En efecto, en cuanto a la afirmación de lo autobiográfico, el autor de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925), explícitamente sostuvo, en 1926, frente a los ataques recibidos por la crítica, que “toda literatura es autobiográfica” (TES: 143), “confesión de un yo” (148). Toda, no solamente la suya.⁷⁹² Pero reconocía dos maneras diferentes en que un escritor podía enfrentar este hecho.⁷⁹³ La primera, construyendo un yo “fingido”, “aquetípico”, que sería el caso en que se inscriben *Martín Fierro*, *el Quijote*, *Fausto* o los *Dramatic Monologues* de Browning; la segunda, autonovelándose, escribiendo sobre el propio yo “personal”, que es la variante del “lírico verdadero” (TES: 148). Ahora bien, Borges se inscribe en esta segunda modalidad, la de las “autonovelaciones”, y encuentra tres ejemplos: Montaigne, Walt Whitman y... De Quincey. Si bien no menciona las obras, porque aquí las obras son estos mismos nombres, los “destinos” que ellos

⁷⁹¹ Ejemplar, en este punto, es la disertación de Lane Cooper ([1902] 2015), *The prose Poetry of Thomas De Quincey*, cuyas primeras páginas están destinadas, precisamente, a aislar el modo poético en De Quincey del resto de su producción.

⁷⁹² La declaración de la “fe literaria” o “credo” que cierra “El tamaño de mi esperanza” se ofrece como respuesta a reacciones adversas ante sus dos primeros libros de poemas de sesgo autobiográfico, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de Enfrente* (1925). Borges recoge, para rebatirlos, dos argumentos usados en su contra: la acusación de “retrógrado”, por haber recordado la “época rosista”, y la de haber representado barrios insignificantes en la topografía de su primera poesía. A esas acusaciones, Borges responde enarbolando el siguiente artículo de fe o “postulado”: “toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él” (TES: 143). El resto del texto es una demostración de esas afirmaciones.

⁷⁹³ El núcleo del ensayo es menos conceptual que normativo. Como escribió Lefere, “esta profesión declara una poética y un modo de lectura personales” (Lefere 2005, 47). La relación entre la literatura y el destino individual es una fuente de valor, que debe ser cultivada de algún modo, y no meramente, como da a entender el postulado, una fatalidad a la que hay que resignarse. La oscilación entre explicación histórico-racional y afirmación programática es constante en Borges, desde el inicio al fin de su vida, y lo más frecuente es que no sea posible distinguir tajantemente entre estas dos dimensiones.

representan, es evidente que a los *Essais* de Montaigne y a *Leaves of Grass* de Whitman,⁷⁹⁴ Borges suma *Confessions* y el corpus “lírico” de De Quincey, es decir, los otros textos del opio que pertenecen al canon autobiográfico. Más allá de la indicación de la referencia, surge la pregunta de si el joven Borges creía verdaderamente posible vincular estos proyectos autobiográficos disímiles con el suyo. Sabemos que sí en el caso de Whitman,⁷⁹⁵ menos probable en el de Montaigne.⁷⁹⁶ ¿Qué ocurre con De Quincey?

Mencionamos antes una nota que Borges agrega al poema de *Fervor de Buenos Aires* “Calle desconocida”, en la reedición de su *Obra Poética* de 1969. Releída en este contexto, cobra otra relevancia, ya que parece funcionar como un reenvío a 1923 desde 1969, el mismo año de “A cierta sombra. 1940” y el libro de Ronald Christ, *The Narrow Act*. Esa nota, que aporta información erudita sobre una imagen poética de Borges, para corregirla, refiere una nota de De Quincey a su propia escritura autobiográfica. Veamos el detalle de este comentario.

El poema de Borges comienza con una metáfora sobre la tarde: “Penumbra de la paloma / llamaron los judíos a la iniciación de la tarde” (Scarano 1987, 71). En 1943, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Borges reemplazará “judíos” por “hebreos” y luego, en 1969, agregará la nota al final del poemario:

Calle desconocida. Es inexacta la noticia de los primeros versos. De Quincey (*Writings*, tercer volumen, página 293) anota que, según la nomenclatura judía, la penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, la del cuervo (OC: 1, 52).

Pasemos a De Quincey. En el lugar indicado, había escrito:

“*Al ocaso*”: esto es, al segundo ocaso: porque recuerdo haber leído en una obra alemana sobre antigüedades hebreas y también en algún teólogo inglés de 1630 (Isaac Ambrose) que los judíos en tiempos antiguos hicieron dos ocasos, primero y segundo: al primero lo llamaron el ocaso de la paloma, o crepúsculo del día; al segundo lo llamaron ocaso del cuervo o crepúsculo de la noche.⁷⁹⁷

La cita no es exacta, como se ve fácilmente. Su traducción es libre, tal vez por razones de estilo y para coincidir mejor con el término del poema: los “judíos en tiempos antiguos” se traduce en “nomenclatura judía” y las palabras “twilight” y “crepusculum” no se traducen ni por “ocaso” ni por “crepúsculo”, sino por el único término “penumbra”. Pero

⁷⁹⁴ Cf. Miller (2010).

⁷⁹⁵ Bastos, María Luisa. “Whitman as Inscribed in Borges.” Trans. with Daniel Balderston. *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: U of Arkansas P, 1986. 219-31. Jaen, Didier T. “Borges y Whitman.” *Hispania* 50.1 (1967): 49-53. Miller, Andrea. “Borges Canta a Whitman.” *Variaciones Borges*, no. 30 (2010): 145-59. Chiappini, Julio. *Borges y Walt Whitman*. Rosario: Editorial Zeus, 1991.

⁷⁹⁶ En un ensayo de 1957, “Montaigne, Walt Whitman” (TR: 3, 37-40), Borges retomó el enlace entre Montaigne y Whitman, aunque sin mencionar a De Quincey. Montaigne es señalado allí como el inventor del libro personal, aquel que incorpora la “voz” propia a la obra, haciendo de ésta su “verídica imagen” (TR: 3, 38). Whitman es un heredero de Montaigne, que produce una innovación en la forma. Es el “caso más complejo” respecto del problema que plantea la autobiografía: “¿Quién, entre los autobiógrafos, es un rostro y quién una máscara?” (TR: 2, 38).

⁷⁹⁷ “‘*To the twilight*’: —i.e. to the second twilight: for I remember to have read in some German work upon Hebrew antiquities, and also in a great English divine of 1630 (namely, Isaac Ambrose), that the Jews in elder times made two twilights, first and second: the first they called the dove's twilight, or crepusculum of the day; the second they called the raven's twilight, or crepusculum of the night” (W: 3, 293; Wk: 2, 154).

el texto vale como corrección erudita de la imagen del poema, que toma el lugar de la corrección directa del verso, y, esto es lo importante, como interpolación de De Quincey en el poemario de 1923. Evidentemente, mediante la fórmula erudita de “deuda documentada” que ya conocemos, nos manda a un texto que se ha detenido en la misma imagen que él, y este envío ya es, en sí mismo, una duplicación del gesto de la fuente, que refiere a una cierta obra alemana y al clérigo Isaac Ambrose. Ahora bien, si en el texto de Borges la nota aparece modificando un poema de su libro autobiográfico, ¿a qué corresponde la nota en el cuerpo del texto de De Quincey?

Las plegarias habían terminado. La escuela se había disuelto. Llegaron las seis, las siete, las ocho. Tres horas más cerca estaba el día moribundo de su partida. Tres horas más cerca, por lo tanto, estábamos nosotros de esa oscuridad que nuestra liturgia inglesa invoca con tanta magnificencia simbólica, como si ocultara bajo su mantel de sombras todos los peligros que asedian a nuestra debilidad humana. Pero en el verano, en los suburbios inmediatos del verano pleno, la vasta escala de los movimientos celestiales se leen en su lentitud. El tiempo se convierte en el expositor del espacio. Y ahora, sin embargo, habían dado las ocho, el sol aún se demoraba sobre el horizonte: la luz, amplia y chillona, con dos horas de viaje por delante todavía antes de asumir ese tierno tono menguante que da inicio al ocaso.⁷⁹⁸

Resumiendo: la nota de Borges remite a una erudita nota al pie de un texto de inflexión estética sobre la emoción experimentada al atardecer, y, precisamente, esta emoción recibe un lugar central en el poema. Ante lo cual, surge la pregunta sobre la relación intertextual entre textos que no forman parte de la referencia *sensu stricto*. El poema de Borges presenta un yo lírico, que evoca una experiencia autobiográfica y concluye con una reflexión poético-filosófica sobre ella. La nota que corrige el verso establece un diálogo erudito con ese fragmento de “fervor”. Esta descripción podría trasladarse, sin mucho esfuerzo, al patético pasaje de *Confessions* en que el autobiógrafo como joven está por abandonar la escuela y se dirige hacia lo que será su destino, pasaje a su vez anotado por un De Quincey anciano en el momento de recolectar su obra dispersa. Sólo por estas coincidencias, nada menores, podríamos conceder al texto de De Quincey la categoría de hipotexto.

¿No podría haber sido *Confessions*, en realidad, la fuente del primer verso del poema? ¿Habrá sido una mala pasada de la memoria de Borges respecto de otra fuente o se trata de una referencia equivocada a De Quincey en 1923 que Borges corrigió en la nota? No lo sabemos. El poema narra cómo el yo poético, el viandante en primera persona de *Fervor*, a quien podemos llamar “Borges”, una tarde se encuentra en una calle desconocida cuyo paisaje “entró en mi vano corazón / con limpidez de lágrima”. “Borges” sugiere que “quizás esa hora única / aventajaba con prestigio la calle / dándole privilegios de ternura”. Esta “ternura” del poema ¿podrá tener su fuente en el “tender fading hue”, “el tierno tono menguante”, que en el texto de De Quincey da inicio al ocaso? Estos tanteos indican que, sea cual sea la relación intertextual efectiva con De Quincey en 1923, no sólo el Borges de 1926,

⁷⁹⁸ “Prayers had finished. The school had dissolved itself. Six o'clock came, seven, eight. By three hours nearer stood the dying day to its departure. By three hours nearer, therefore, stood we to that darkness which our English liturgy calls into such symbolic grandeur, as hiding beneath its shadowy mantle all perils that besiege our human infirmity. But in summer, in the immediate suburbs of midsummer, the vast scale of the heavenly movements is read in their slowness. Time becomes the expounder of Space. And now though eight o'clock had struck, the sun was still lingering above the horizon: the light, broad and gaudy, having still two hours of travel to face before it would assume that tender fading hue prelusive to the twilight*.”

como sugiere en “Profesión de fe literaria”, creía adecuado vincular sus ensayos autobiográficos en verso a la prosa de *Confessions*, sino también el Borges de 1969. Por supuesto, no hay, sacando las orillas, otro *topos* más connotado en la poesía de Borges en esta época que el ocaso.⁷⁹⁹

En su estudio sobre Borges, Christ sugirió una conexión posible entre ciertos momentos suspendidos de la prosa visionaria de De Quincey y la prosa “Sentirse en muerte”, aunque sin reparar en que este texto de Borges, antes de formar parte de “Nueva refutación del tiempo”, había sido publicado como parte de “Dos esquinas” en *El idioma de los argentinos* (1928) y después había sido trasladado de allí a *Historia de la eternidad*. Christ sostuvo que el punto que conecta los textos de los autores es que “en cada uno de ellos el espectador queda suspendido en una tranquilidad mística, visionaria, en la cual la escena sólo es, literalmente, lo que se ve, y el ‘yo’ es el ojo” (NA: 164). La comparación tiene fines de generalización en Christ, en cuanto le interesa mostrar que “tanto Borges como De Quincey vuelven a esos momentos abarcativos, puntos en el espacio o el tiempo o la mente que lo incluyen todo” (NA: 164), y contrastarlo con los momentos donde la totalidad no puede aprehenderse. Reconoce que es posible encolumnar en esta temática visionaria a otros autores. Cita adecuadamente a Emerson y Wells, pero destaca, como más factible, la influencia de De Quincey (cf. NA: 165).

Nos interesa aquí la propuesta de vinculación de algunos textos de De Quincey con “Sentirse en muerte”, puesto que dicha vinculación indicaría una zona de contacto del joven Borges con el “Opium-Eater” en la década de 1920, y esto en el campo de la prosa. Los dos textos que selecciona Christ para realizar la comparación son del primer De Quincey, un pasaje de *Confessions* y otro de “Walking Stewart”. Recuperemos el primero de ellos, la conocida visión de Liverpool, que cierra “The Pleasures of Opium”, y que constituye, en ese texto, uno de los pocos momentos que ofrecen una visión estrictamente mística, aunque, cabe aclarar, de forma irónica.⁸⁰⁰

Como se recordará, luego de las escenas de consumo de opio los sábados a la noche, con los paseos entre obreros de fiesta y las salidas a la Ópera a escuchar a la Grassini, que representan, ambos, una forma paradójica, estetizante, de la experiencia de integración social, aparece una tercera viñeta. No está ubicada en Londres, sino en las inmediaciones de la ciudad de Liverpool, una ciudad que era, como subrayó N. Leask, “el gran almacén imperial”, centro del tráfico de esclavos y uno de los “principales puertos británicos para la importación de opio turco en el período” (Leask 1992, 208). El “scholar”, en ese escenario, “una sinécdoque del poder imperial británico” (ibidem), muestra en plenitud su inclinación romántica: movido por su tendencia “natural” a la soledad, observa a la distancia el mar y la ciudad, que, bajo los efectos positivos y armonizadores de la droga, asumen los valores alegóricos de la mente y el mundo interactuando. La visión es un cuadro de “reconciliación” entre “las esperanzas de la vida y la paz de la tumba, como resultado de antagonismos poderosos e iguales” (Wk: 2, 51). Citemos el pasaje en su extensión:

... me entregaba a mi natural inclinación a la vida solitaria. Y en ese tiempo con frecuencia caía en esas ensoñaciones después de tomar opio; y más de una vez me pasó que, en una noche de verano, estando frente a una ventana abierta, en una habitación desde la cual

⁷⁹⁹ Cf. Molloy (1984), Pezzoni (1986), Olea Franco (1993).

⁸⁰⁰ Entre los cambios que se registran entre el De Quincey romántico de *Confessions* (1821-1822) y el De Quincey victoriano de *Suspiria* (1845), *The English Mail-Coach* (1849) y *Confessions* (1856), está el aumento de una perspectiva mística más piadosa y seria, menos tocada por la ironía.

podía contemplar el mar una milla más abajo y tener, a una distancia semejante, una vista de la gran ciudad de Liverpool, que permaneciera sentado, desde la puesta del sol hasta su salida, sin moverme ni desear hacerlo.

Me acusarán de misticismo, bohemismo, quietismo, etc., pero eso no me alarmará. Sir H. Vane, el joven, fue uno de nuestros hombres más sabios; y que mi lector vea si él, en sus obras filosóficas, es la mitad de antimístico que yo. Decía, entonces, que siempre me ha parecido que la escena misma tipificaba, de algún modo, lo que ocurría en ese tipo de ensoñación. La ciudad de Liverpool representaba la tierra, con sus penas y sus tumbas dejadas atrás, pero no perdidas de vista, ni totalmente olvidadas. El océano, en su agitación perdurable pero gentil, y cubierto por una quietud de paloma, podría tipificar, de forma adecuada, la mente y el estado de ánimo que entonces la mecía. Me parecía como si, por primera vez, yo estuviera a distancia e indiferente del bullicio de la vida; como si el tumulto, la fiebre y las luchas estuvieran suspendidas; un tregua concedida a las secretos cargas del corazón; un feriado de reposo; un descanso de las labores humanas. Aquí estaban las esperanzas que florecen en los caminos de la vida reconciliadas con la paz de la tumba; movimientos del intelecto sin fatiga, como los de los cielos, y en vez de las ansiedades, una calma alciónica; una tranquilidad que no parecía producto de la inercia, sino resultado de antagonismos poderosos e iguales; actividades infinitas, infinito reposo.⁸⁰¹

Este pasaje de *Confessions* es el pasaje más alto de las fuerzas restauradoras del opio, y la referencia más explícita al poder sanador de la imaginación, en clave romántica. Como escribió De Luca, “la expresión más elocuente en los escritos de De Quincey de la fe wordsworthiana en un centro de trascendencia secular e internalizado” (De Luca 1980, 24). Justamente después de esta escena, irrumpe el segundo pasaje lírico de *Confessions* (el primero había sido una oda de agradecimiento a Ann de Oxford Street), que es, sin dudas, uno de los pasajes más recordados del texto. Nos referimos al himno al opio que comienza, parodiando el discurso a la muerte de Sir Walter Raleigh, “¡Oh! ¡Justo, sutil y poderoso opio!”⁸⁰²

“Sentirse en muerte” es también una “escena” (IDA: 123), y una que representa la palabra “eternidad”. A diferencia de la escena de quinceana, la de Borges es un momento único, epifánico. Borges la llama “experiencia” (IDA: 123), “anécdota emocional” (IDA: 126)

⁸⁰¹ “... I yielded to my natural inclination for a solitary life. And at that time I often fell into these reveries upon taking opium; and more than once it has happened to me, on a summer night, when I have been at an open window, in a room from which I could overlook the sea at a mile below me, and could command a view of the great town of L---, at about the same distance, that I have sate from sunset to sunrise, motionless, and without wishing to move.

I shall be charged with mysticism, Behmenism, quietism, &c., but that shall not alarm me. Sir H. Vane, the younger, was one of our wisest men; and let my reader see if he, in his philosophical works, be half as unmystical as I am. I say, then, that it has often struck me that the scene itself was somewhat typical of what took place in such a reverie. The town of L--- represented the earth, with its sorrows and its graves left behind, yet not out of sight, nor wholly forgotten. The ocean, in everlasting but gentle agitation, and brooded over by a dove-like calm, might not unfitly typify the mind and the mood which then swayed it. For it seemed to me as if then first I stood at a distance and aloof from the uproar of life; as if the tumult, the fever, and the strife were suspended; a respite granted from the secret burthens of the heart; a sabbath of repose; a resting from human labours. Here were the hopes which blossom in the paths of life reconciled with the peace which is in the grave; motions of the intellect as unwearied as the heavens, yet for all anxieties a halcyon calm; a tranquillity that seemed no product of inertia, but as if resulting from mighty and equal antagonisms; infinite activities, infinite repose” (Wk: 50, 51). El pasaje sufre algunas modificaciones en la versión de 1856. Se declara allí, por ejemplo, que el punto de vista está situado en la “gentle eminence of Everton”, “la suave elevación de Everton” (W: 3, 395), una ciudad próxima a Liverpool.

⁸⁰² “Oh! Just, subtle, and mighty opium!” (Wk: 2, 51). En la edición de 1856 cambia por “¡Oh! Justo, sutil y conquistador opio!” (W: 3, 395).

y “momento verdadero de éxtasis” (IDA: 126), y admite que “el número de tales momentos humanos no es infinito” (IDA: 125). En contra de la equiparación del punto de vista que propone Christ entre estos textos, hay que señalar que, en este caso, Borges no se posiciona en una elevación, equidistante del bullicio urbano y el mar metafísico. Como en buena parte de la poesía del período, y hay que subrayar la palabra “poesía”, la experiencia del texto experimental surge de una caminata, realizada deliberadamente “al azar” (IDA: 123), en la zona de Barracas. Coinciden Borges y De Quincey en la coordenada de tiempo, que en el caso de “Sentirse en muerte”, también es la noche, pero el espacio pasa a ser el límite del barrio, las “calles penúltimas” (IDA: 124), a ras del suelo. El texto consigna en detalle los elementos de la visión, producida en una esquina:

La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casa bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos –más altos que las líneas estiradas de las paredes– parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado (IDA: 124).

Si bien no interviene la toma de opio, la imagen está “simplificada” por una alteración sensorial del caminante, y los rasgos de disposición accidental, lo que Borges llama su “tipicidad”, producen un efecto de irrealidad en el acto de contemplación. En este punto, las escenas se aproximan, en tanto ambas son simbólicas e “irrealizadas”, vividas en soledad y cargadas de connotaciones metafísicas. Si bien no hay elementos que justifiquen la postulación de intertextualidad, la suma de estos elementos aproximan las “visiones” y constituyen una matriz comparativa. En el caso de De Quincey, lo tipificado por la ciudad es la vida activa en oposición al estado de paz de la mente que contempla, que es representado por las aguas ondulantes del océano. El alejamiento de los conflictos de la vida, del “tumulto, la fiebre y las luchas”, es una prosificación muy evidente del poema de un autor que solía publicarse en *London Magazine*. Nos referimos a la “Ode to a Nightingale” (09/1819), en la cual el yo lírico, llevado por las “alas invisibles de la poesía”,⁸⁰³ es decir, por el canto del ruiseñor, consigue alejarse de...

la fatiga, la fiebre y la ansiedad
de aquí, donde los hombres sentados comparten sus lamentos,
donde el temblor agita unos pocos, tristes y últimos cabellos blancos,
donde el joven se vuelve flaco, espectral, y muere:
donde pensar es rebosar de angustias y de tristezas
de párpados de plomo,
donde la belleza no puede mantener sus ojos
encendidos ni el nuevo Amor desearlos más de un día.”⁸⁰⁴

⁸⁰³ “... viewless wings of Poesy” (Keats 1908, 231)

⁸⁰⁴ “The weariness, the fever, and the fret / Here, where men sit and hear each other groan; / Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs, / Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies; / Where but to think is to be full of sorrow / And leaden-eyed despairs, / Where Beauty cannot keep her lustrous eyes, / Or new Love pine at them beyond to-morrow” (Keats 1908, 231).

También se trata en Keats, como en la reescritura de De Quincey, y en la epifanía de Borges, de un momento de suspensión. Pero en Keats, el yo se eleva hasta la copa de los árboles, y desde allí, sin ver (la noche anula la vista para dar paso a la visión), escucha al ruiseñor y adivina los aromas de las plantas. En De Quincey, en cambio, la escena, alejada del goce sensorial de la naturaleza, acaso negando el paganismo de Keats, se construye a través de la vista, y recurre, para alcanzar el anhelado estado de suspensión, a los estimulantes que Keats rechaza.⁸⁰⁵ En su poema famoso, las “alas de la poesía” ocupan el lugar de la intoxicación simbolizada por “el carro de Baco tirado por leopardos”,⁸⁰⁶ pero el “English Opium-Eater” recurre al carro, por así decir, del “justo, sutil y poderoso opio”.

En el caso de Borges, la contemplación de la escena, lo que ella tipifica para el observador, en su estado alterado por la caminata, es el carácter ilusorio del tiempo, y en eso se aproxima más, como señaló Christ, a “Ode to a Nightingale” que a De Quincey.⁸⁰⁷ Ese macedoniano “sentirse en muerte”, de hecho, podría leerse como una reescritura de la sexta estrofa del poema de Keats, cuando, “habiendo estado largo tiempo / enamorado a medias de la relajante muerte”, habiéndola mencionado en poemas, en ese momento, al yo poético de Keats, le “parece próspero morir, / cesar en la medianoche sin dolor”.⁸⁰⁸ En el caso de Borges, se produce la sensación de que el momento de la experiencia es el mismo de veinte años atrás, y luego de una insinuación alusiva del pájaro de Keats, que no termina de manifestarse,⁸⁰⁹ resume lo que experimentó en estas palabras:

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad* (IDA: 125).⁸¹⁰

Ciertamente, la frase “percibidor abstracto del mundo”, extraída del texto de Borges, es una buena generalización de la posición subjetiva que se percibe en toda la serie. Pero no corresponde atribuir a De Quincey, o Keats, una identidad plena con el texto de Borges, o viceversa, lo cual anularía el análisis crítico. Por otra parte, nos interesa de esta intuición de Christ, el hecho de que el texto de Borges, anómalo para él en 1928, se puede poner en serie con el pasaje de De Quincey en *Confessions*, y percibir, por el pareamiento, sus notables diferencias y similitudes.

No llevaremos la comparación mucho más allá, pero cabe una última observación, referida a la soledad como condición de la epifanía. Si bien es un tópico tradicional de la mística, lo que es singular en Borges, como han señalado Molloy ([1984] 1999) y Pezzoni (1986), es la ausencia de otras personas en la ciudad representada. En un contexto en el que Buenos Aires aparece fuertemente marcada por la inmigración y la diversidad social,

⁸⁰⁵ Sobre este poema y la intoxicación, véase Cooke (1974), especialmente p. 29.

⁸⁰⁶ “charioted by Bacchus and his pards”

⁸⁰⁷ En realidad, Christ no dijo que se parecía “más”, sino que se parecía también a “Ode to a Nightingale” (NA: 28-29), porque está interesado en mostrar los rasgos comunes a una serie amplia de textos que afirmarían el carácter ilusorio del tiempo. Por lo que venimos diciendo, creemos que conviene diferenciar los tres textos comentados, en vez de reducirlos a la significación borgeana. Sí creemos, en cambio, que concebir estos tres textos en una serie romántica es revelador.

⁸⁰⁸ “half in love with easeful Death”, “seems it rich to die, / To cease upon the midnight with no pain”.

⁸⁰⁹ “Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro” (IDA: 125).

⁸¹⁰ Sobre un pasaje parangonable, véase la definición de la experiencia poética en Schopenhauer (2004, 298-311), parágrafo 51.

Borges vacía la ciudad y la convierte en un decorado de su propia metaforización.⁸¹¹ Reconocer en “Sentirse en muerte” un enlace posible con la visión de Liverpool en *Confessions* se puede traducir en un motivo de exploración ideológica de este singular fenómeno.

En este mismo sentido, se pueden poner en serie con Borges, algunas representaciones de Londres en De Quincey que fueron novedosas en su época, y que volverían en escritores posteriores, como Poe y Machen, y que en el clima de las vanguardias históricas debían figurar entre los antecedentes de cualquier poesía urbana, junto con los “Tableaux Parisiens” y *Spleen de Paris* de Baudelaire.

Ahora bien, decimos que sólo “algunas” representaciones pueden acercarse a las de Borges en 1920. Debemos dejar fuera, sin dudas, los pasajes más célebres vinculados con Ann de Oxford Street y su vida miserable, que tenían más claros correlatos en los escritores de Boedo. Es el Londres de la intoxicación en “Pleasures of Opium” el que importa, cuando el comedor de opio, aun no afectado por la droga más que placenteramente, se embriagaba y salía a recorrer la ciudad, el que se aproxima a la Buenos Aires borgeana. Al comienzo de “Sentirse en muerte”, de hecho, cuando describe el método que empleó para desautomatizar la percepción, que implicó no “determinarle rumbo a esa caminata”, evitando “avenidas y calles anchas” para no “cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas” (IDA: 123), lo que tendemos a hacer es pensar en todos los poemas que anteceden a 1928, como el citado “Calle desconocida”, en que Borges da entrada a su “viandante”. Pero hay una descripción de esos paseos de De Quincey que puede ser evocada en relación con los modos borgeanos de “literaturizar”⁸¹² Buenos Aires, aunque no con sus efectos o contenidos:

Algunas de estas caminatas me llevaron a gran distancia, porque un comedor de opio es demasiado feliz para notar el paso del tiempo. Y a veces, en mis intentos de virar rumbo a casa de acuerdo a los principios náuticos, fijando mi vista en la estrella polar y buscando ambiciosamente un pasaje Noroeste en lugar de circunnavegar todos los cabos y puntas —tierras que había superado en mi viaje inicial—, llegaba de repente a tan arduos problemas de callejones, a entradas tan misteriosas y a tales enigmas de esfinge de calles sin salida, que me imagino que habrían burlado la audacia de los changadores y confundido a los intelectos de los cocheros. A veces incluso podía creer que era yo el primer descubridor de algunas de estas *terrae incognitae* y dudaba si ya habían sido trazadas en los mapas modernos de Londres.⁸¹³

⁸¹¹ “Despuebla y descentra la ciudad, niega la próspera y bulliciosa Buenos Aires (la que Darío, veinte años antes, llamaba ‘metrópoli reina’) para recuperar la gran aldea” ((Molloy [1984] 1999, 204). Es interesante notar que esta negación de la ciudad moderna se traduce, según Molloy, en la negación de la altura y la afirmación de las orillas, el suburbio y las casas bajas. Esto puede ponerse en relación con la mirada en la visión de Liverpool, que se realiza a la distancia, pero desde una eminencia. Parece un contraste, pero en realidad se trata de procedimientos análogos para producir una distancia del centro urbano.

⁸¹² La palabra “literaturizar” es utilizada por Borges en el poema “Arrabal”, incluido en *Fervor de Buenos Aires*: “El pastito precario, desesperadamente esperanzado / salpicaba las piedras de la calle / y mis miradas comprobaron / gesticulante y vano / el cartel del poniente / en su fracaso cotidiano / y divisé en la hondura / los napies de colores del poniente / y sentí Buenos Aires / y literaturicé en la hondura del alma / la viacrucis inmóvil / de la calle sufrida / y el caserío sosegado” (Scarano 1987, 81).

⁸¹³ “Some of these rambles led me to great distances; for an opium-eater is too happy to observe the motion of time. And sometimes, in my attempts to steer homewards, upon nautical principles, by fixing my eye on the pole-star, and seeking ambitiously for a north-west passage, instead of

En todo caso, podría pensarse que el movimiento de este Londres laberíntico hacia la visión de Liverpool captada desde la elevación de Everton es lo que remeda el descentramiento borgeano en busca de la “radical atopía” que Pezzoni encuentra en *Fervor de Buenos Aires*.⁸¹⁴

La voz poética y la voz ensayística del joven Borges no están incomunicadas, como se ve por temas y procedimientos que comparten, pero cumplieron funciones distintas y fueron percibidas de forma diversa en la época. En cierta medida, esa disociación está en la base de la exaltación del Borges poeta frente al Borges prosista a comienzos de la década de 1930 y las mencionadas dificultades para interpretar las búsquedas propuestas por los ensayos. También es condición de posibilidad para la reinención del prosista en el giro de 1930.

El hecho de que las prácticas de la poesía y el ensayo crítico cumplieran, en su proyecto juvenil, funciones diferentes, alimentó el malentendido. Mientras los desplazamientos de la poesía parecían conservar intacta, en los tres primeros libros, a pesar de las revisiones y movimientos que se registran en ellos, la confianza en el lenguaje poético y en su poder de mitificación, los ensayos ofrecían una perspectiva revisionista más o menos constante que podía parecer contradictoria con la confianza en el lenguaje poético. El gesto programático de afirmar, proponer y fundar se combinaba en ellos con gestos correlativos de autorrevisión y escepticismo, a veces en un mismo texto. Quizás el momento más alto de esta dinámica de efecto contradictorio, sea la definición misma de “criollismo” en el prólogo a *El tamaño de mi esperanza*, que anticipa la llanura gnóstica de 1930,⁸¹⁵ en cuanto se propone convertir el escepticismo criollo en mito nacional, en una “incredulidad grandiosa, vehemente”.⁸¹⁶

Asimismo, en los ensayos, Borges emprendió fragmentariamente una reflexión sobre la condición estética del lenguaje, revisando ideas y representaciones sobre la poesía y las ideologías de la literatura. Si bien estas revisiones toman a menudo objetos concretos de crítica, para apartarse o diferenciarse de sus valores, como cuando ponen en perspectiva prácticas de vanguardia, del modernismo o de las diversas poéticas del criollismo, o como cuando toman nombres propios para condenar o salvar lo que estos representan, lo fundamental es que hay sistema en estas acciones. Las críticas le permiten ir ensayando

circumnavigating all the capes and head — lands I had doubled in my outward voyage, I came suddenly upon such knotty problems of alleys, such enigmatical entries, and such sphynx's riddles of streets without thoroughfares, as must, I conceive, baffle the audacity of porters, and confound the intellects of hackney-coachmen. I could almost have believed, at times, that I must be the first discoverer of some of these terrae incognitae, and doubted, whether they had yet been laid down in the modern charts of London. For all this, however, I paid a heavy price in distant years, when the human face tyrannized over my dreams, and the perplexities of my steps in London came back and haunted my sleep, with the feeling of perplexities moral or intellectual, that brought confusion to the reason, or anguish and remorse to the conscience” (W: 3, 393).

⁸¹⁴ Cf. Pezzoni (1986, 81).

⁸¹⁵ “Como en los caudalosos ponientes de la llanura, el cielo es apasionado y monumental y la tierra es pobre” (OC: 1, 215). Véase infra Cap. 5, “Gnósticos versus Esenios”.

⁸¹⁶ Luego de sostener que su programa exige concebir al criollismo como “un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”, agrega este remate: “Nuestra famosa incredulidad no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña” (TE: 17).

proposiciones propias sobre lo estético y lo literario en conexión con líneas de trabajo de su propia escritura.

Ciertamente, en los textos críticos de la década de 1920, hay un énfasis puesto en pensar la “literatura” a partir de la “poesía”, pero hay que hacer dos acaloraciones: primero, que también hay reflexión sobre el “concepto de la prosa” (INQ: 13) desde, al menos, “Torres Villaroel”, el ensayo colocado al frente de *Inquisiciones*, y, segundo, que hay un gesto constante de separar el significado de la “poesía” de sus convenciones, representaciones y procedimientos cristalizados. De modo que, aun en la década de 1920, no cabe suponer que Borges conciba la “poesía” como el opuesto de la “prosa”. Así, por ejemplo, en “Ejercicio de análisis”, una descomposición irónica de dos “versos” de la “prosa” de *El Quijote*, redactados por la “autorisadísima pluma” de Cervantes, que concluye con la proposición de que su efecto poético se debe al “mentiroso prestigio de las palabras que incluyen” (TE: 115), lo cual, sostiene, es una condición de toda la “poesía”, salvo contadas excepciones.⁸¹⁷

La apelación fuerte, en esta época, a Benedetto Croce, explícita desde, al menos, “La simulación de la imagen” (1927),⁸¹⁸ parece ser una de las claves teóricas a las que apela Borges en la década de 1920 para dar sustento a la disociación entre el principio estético en la literatura y la idea de los géneros como sistemas de reglas. La reconducción de lo estético al trabajo sobre la experiencia y el lenguaje, según el principio de “lo expresivo”, desplaza el eje desde la retórica de los géneros al principio mismo de poetización. Si aceptamos que la crítica de De Quincey forma parte de las lecturas de Borges en la década de 1920 (no olvidemos que el epígrafe de *Evaristo Carriego* pertenece a “The Poetry of Pope” en el tomo XI de “Literary Theory and Criticism”), hay que notar con Jordan (1973 [1952]) que ciertos aspectos de esa crítica se ensamblan perfectamente con el aparato de reflexión croceano, especialmente por el rechazo de la separación fondo/forma, la valoración del efecto emocional⁸¹⁹ y el énfasis en la “infinitud de los géneros”.⁸²⁰

⁸¹⁷ “Pienso que no hay creación alguna en los dos versos de cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él: es obra del lenguaje. La sola virtud que hay en ellos están en el mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen. *Idola fori*, embustes de la plaza, engaños del vulgo, llamo Francisco Bacon a los que del idioma se engendran y de ellos vive la poesía. Salvo algunos renglones de Quevedo, de Browning, de Whitman y de Unamuno, la poesía entera que conozco: toda la lírica. La de ayer, la de hoy, la que ha de existir. ¡Qué vergüenza grande, qué lástima!” (TE: 115).

⁸¹⁸ “Indagar ¿qué es lo estético? Es indagar ¿qué otra cosa es lo estético única otra cosa es lo estético? Lo expresivo, nos ha contestado Croce, ya para siempre” (IDA: 73). En “La simulación de la imagen”. *La Prensa* (25-12-1927), 2ª. Sección, p. 6. Luego incluido en *El idioma de los argentinos*.

⁸¹⁹ En esto, de hecho, según el pasaje que vamos a transcribir de Jordan, Borges se acerca más a la idea de eficacia como efecto emocional que hay en De Quincey, circunscripto a formas breves, que a lo que se encuentra en Croce. “Su noción [la de De Quincey] del lugar de la psicología en la crítica parece comparable a la de Croce [...] La mayor diferencia [...] es que el crítico inglés rara vez, salvo en términos generales, determinaba y clasificaba ‘la fuerza motora’ de toda una obra; en general, se concentraba en anotar y explicar efectos pequeños. En esto, otra vez, es como los críticos de la psicología asociacionista, que encontraban el enfoque psicológico “en su mejor versión al identificar los elementos que componen un verso, estrofa o escena particular y mostrar la experiencia que el poeta ha llevado a atravesar con eso’. El tema de la búsqueda de poder más fructífera en De Quincey no es siquiera un verso, es sólo un efecto de sonido [se refiere a los golpes a la puerta en *Macbeth*]” (J. E. Jordan 1973, 94). Esto coincide con la inclinación de Borges a la “facilidad de juzgar lo breve” (OC: 1, 151).

⁸²⁰ Jordan realiza una adecuada aclaración respecto del lugar que tienen los géneros en el discurso crítico de De Quincey, especialmente considerados en su aspecto normativo. Explica que, si bien hay fuertes componentes prescriptivos en la crítica de quinceana, nunca se trata de censurar un texto por no haber respectado una supuesta regla. Al revés, la variedad de posibilidades que supone la composición, la priorización de lo individual y característico, exige que se juzgue cada texto a partir

De modo que, al hecho de que De Quincey proporcionara un principio de legitimación para la práctica doble de autobiografía poética y ensayo erudito, nacional-extranjero, hay que agregar que podía funcionar como un referente crítico y práctico en cuanto al conflicto entre el verso y la prosa y las cuestiones involucradas en él.

En cuanto a la voz ensayística en sí misma, puede parecernos libre de la impronta de quinceana, en principio, por la misma distancia que el ensayismo posterior de Borges imprimió sobre ella, al extremo de suprimirla materialmente, y por sus apelaciones al registro criollista. Sin embargo, podemos pensar que una primera persona fuerte de ensayista de revista, la apelación a la tradición de la retórica barroca, las articulaciones entre la literatura y otros campos de saber, especialmente filosofía y teología, el uso del procedimiento de la analogía para producir iluminaciones cognitivas en relación con un tema, la crítica del lugar común como estrategia discursiva, el recurso a la “lógica” como modo de resolución de un argumento de apariencia paradójica y la focalización en fenómenos filológicos y lingüísticos, incluso al detalle del nivel autorreflexivo sobre el texto que se está escribiendo, y el sesgo cultural nacionalista, son aspectos de la ensayística de quinceana que no desentonan con el ensayismo del joven Borges. Buena parte de estos elementos producirían ecos, indudablemente, en escritores disímiles que Borges tomaba como referentes cercanos, tales como Macedonio Fernández y Paul Groussac. También es posible pensar que sus propios escritos biográficos y autobiográficos, en los que De Quincey definía su problemática distancia con Wordsworth, identificándose con aspectos de Coleridge, funcionaron como mediación en los usos que hizo Borges de Macedonio para alejarse del Lugones poeta y ensayista.

Es un hecho que la irresuelta combinación de creencia e incredulidad, de escepticismo cultural y dedicación obsesiva a la práctica de la escritura que se da en De Quincey, llamó la atención del joven Borges. En la cuarta referencia del período, De Quincey aparece con Alfonso Reyes y Miguel de Unamuno, introduciendo el problema que Pastormerlo, en terminología borgeana, llamó “ateísmo literario” (Pastormerlo 2007, 55), y que configura lo contrario, podríamos decir, de la “fe literaria”. Borges utilizó esta denominación en un artículo posterior, “Séneca en las orillas”, publicado en la revista *Síntesis*,⁸²¹ y luego renombrado “Las inscripciones en los carros” e incorporado a *Evaristo Carriego*, pero introdujo la cuestión por primera vez en la reseña de “Reloj de Sol” de 1927.⁸²² Precisamente es este “ateísmo literario” (OC: 1, 151), el descreimiento en la literatura misma como valor, que apunta a una interrogación crítica sobre la literatura como práctica fundada en creencias, lo que, según Pastormerlo, se proyectaría en los años veinte en su crítica de la poesía, su cuestionamiento de la “ideología romántica” en literatura y sus discusiones sobre la lectura historicista en la crítica. En relación con Reyes, Borges sostenía que hay dos prácticas frente al “ateísmo”: la de quien descrea del arte, como Quevedo o Reyes, y la de quien aparenta descreer, como los dadaístas, y que pese a eso cumple todos los ritos de esa religión (“firma libros y corrige pruebas y reivindica para sí

de sus propias reglas. “Parece que con su postulado de que ‘un poema’ puede ser compuesto ‘bajo una ley propia’, se mueve en la dirección de la infinitud de géneros de Croce” (J. E. Jordan 1973, 29).

⁸²¹ “Séneca en las orillas”, *Síntesis*, 2(19), 12/1928.

⁸²² “Alfonso Reyes. *Reloj de Sol*”, *Síntesis*, 1(1), 06/1927. Se ve asomar esta cuestión, también, en una línea de la reseña de “*Saint Joan: A Chronicle Play*. Por Bernard Shaw”, *Sagitario*, 11-12/1925, luego incluido en la sección “Acotaciones” de *El tamaño de mi esperanza* de 1926. Se lee: “El gran dubitador que la ha escrito, tan incrédulo de la ciencia y de la misma literatura, cree muy de veras en la vocación de heroísmo y a Santa Juana no le ha dudado en la santidad” (TE: 104).

una prioridad” [IDA: 111]). Desde luego, Unamuno y De Quincey pertenecen al primer grupo, como el propio Borges, el grupo de quienes descreen. Pero la “incredulidad” del escritor en su propia práctica es para Borges siempre relativa, imperfecta, porque “no hay ateísmo literario fundamental” (OC: 1, 151). Esta es la paradoja del escritor que descrea: descrea pero no abandona la literatura; se entrega a la literatura, pero descrea. En cierto sentido se trata de un sujeto que define su *habitat* como *epoché* y *als ob*.⁸²³ Para Pastormerlo la importancia de este tema en el estudio de Borges, cifrado explícitamente en estos textos pero presente también en otros (a los que Pastormerlo llama en conjunto “textos ateos”, como el ya citado aquí de “La fruición literaria”), reside en que por esta vía de su reflexión crítica se va perfilando la “discontinuidad que se produciría en su literatura hacia 1930” (Pastormerlo 2007, 62).

Lo más probable, aunque esto sea totalmente conjetural, es que el conocimiento de la obra de De Quincey comenzara por los tomos de autobiografía (I-III), crítica literaria (X, XI) y lo que Masson llamó “Tales and Romances” (XIII). En el *corpus* posterior, como vimos y volveremos a ver, la reseña adversa de la traducción del *Wilhelm Meister* de Goethe es recortada como un texto relevante. No cabe duda de que en el “alacraneo” de la crítica juvenil de Borges, este breve texto, en que se recomienda ejercer la función del “idoloclasta”, y que propone hacerlo citando las partes del texto reseñado capaces de hacer ese trabajo solas, debe haberse sumado a su galería de modelos de escritura. En cuanto a la “idoloclastia”, la podemos reconocer en diversos textos que se involucran con la “superstición del nombre”, como “La supersticiosa ética del lector”, en que arremete contra Cervantes, o en cualquiera de las embestidas contra los nombres consagrados. En cuanto al método de citar para que la cita deje en ridículo al libro, es una práctica sumamente corriente en Borges, aunque la aplique a la crítica de textos contemporáneos, algo que De Quincey no solía hacer. Ya en la primera crítica que escribió Borges, un artículo en francés sobre tres textos españoles, luego de pasar por Pío Baroja, a quien ensalza, presenta el caso de Azorín, cuya “loable prudencia ha tenido el efecto de arruinar completamente su obra desde el punto de vista polémico” (TR: 1, 20), y junta en un párrafo varias citas que lo ridiculizan. No queremos decir con esto que Borges aprendiera de De Quincey la forma de hacer crítica, sino señalar que esa forma de crítica encontraba apoyo en De Quincey. Véanse, por ejemplo, las reseñas publicadas en revista *Síntesis* de *La carcajada de sol*⁸²⁴ y de *Campo*, 1927.⁸²⁵

Un aspecto puntual de la ensayística de Borges que también pudo encontrar ecos en las lecturas de De Quincey, es la escritura de lo que Lefere llamó las “heterobiografías” de Borges, esto es, las vidas de otros que, por medio de un juego de aproximaciones y distancias, de simbolización y crítica, se suman a sus propios ensayos de identidad.⁸²⁶ Desde luego, el ejemplo paradigmático, es el de *Evaristo Carriego*, pero hay una serie de textos anteriores que presentan vidas de otros, o retratos, como “Torres Villarroel (1693-1770)” y “Sir Thomas Browne” (INQ: 9’15; 33-41).⁸²⁷ La escritura de este tipo de textos es

⁸²³ Sobre la posibilidad de leer a Borges como un escéptico estricto, cf. Betany Pardo (2012).

⁸²⁴ TR: 1, 351.

⁸²⁵ TR: 1, 352.

⁸²⁶ Lefere parte de entender la biografía como escritura de vidas, y distingue entre autobiografía y heterobiografía, pero también aclara que la “heterobiografía acaba constituyendo una autobiografía indirecta” (Lefere 2005, 49).

⁸²⁷ “Torres Villarroel (1693-1770)”, Proa 2ª época 7 (2/1925). “Sir Thomas Browne”, Proa 2ª época 7 (2/1925).

una de las marcas distintivas de De Quincey, especialmente en los primeros años de su escritura profesional, y figura como un aporte en la historia literaria a la práctica de escritura de vidas de poetas que había inaugurado Samuel Johnson con *Life of Poets*.⁸²⁸ Nos referimos no solamente a los escritos sobre los *Lake Poets* que inició en la década de 1830, sino a esa galería de retratos que incluye, en una casuística filosófico-literaria amplia, “Walking Stewart”, “Charles Lamb”, “John Willson”, “Samuel Parr”, “Richard Bentley”, entre muchos otros. Es claro que, en la época próxima a *Confessions*, la actividad heterobiográfica se relacionó con sus operaciones en la prensa para posicionarse a partir de la identidad ofrecida con el texto del opio. Asimismo, en esta misma línea, cabría pensar que algo de esta posible relación se plasma en el epígrafe de 1930. *Evaristo Carriego* era una revisión de tópicos comunes y cristalizados por la retórica nacionalista a través de la representación de una vida de escritor que permite formular principios de la propia poética.

Referimos recién el ensayo sobre Browne como caso de heterobiografía. Ahora bien, la importancia atribuida a Browne por el joven Borges, estableciendo un fondo de referencia barroco en que el inglés del siglo XVII convive con Villarroel, Quevedo, Góngora, Gracián y Cervantes, puede corresponderse con una instrucción de lectura encontrada en De Quincey. Si bien este no escribe un ensayo sobre Browne, lo cita en ciertos momentos clave y redacta, como ya sabemos, ⁸²⁹ un elogio en “Elements of Rhetoric”, por el cual Browne se proyecta como un modelo de imitación. Que haya leído este elogio tempranamente es muy probable si los tomos X y XI, de “Literary Theory and Criticism”, estuvieron entre los que primero leyó Borges. Browne, además, representa un antecedente de la combinación problemática entre fe y razón, entre misterio e investigación de problemas, que De Quincey reclama como un rasgo de identidad personal en su artículo sobre Coleridge, y que Borges destacaría en textos posteriores.⁸³⁰ El ensayo sobre Browne es recordado por Borges en su autobiografía con severidad (“un ensayo bastante malo”) pero también como una rareza en la tradición hispanohablante (“tal vez el primero que se escribió sobre él en idioma español”). Esta originalidad muy probablemente se debiera a que Borges ensayó un elogio propio, a partir del texto de De Quincey. La intuición de Christ al reconocer en este ensayo una de las representaciones del modelo borgeano de hombres de letras, que combina poesía y erudición, sensibilidad visionaria y saber metafísico, y que se reflejaría también en De Quincey, refuerza esta posibilidad.⁸³¹ La importancia que tuvo Browne para Borges ha sido estudiada por Kaplan (1984), Stephens (1992a), Blanco (2003) y Rosenstein (2008).

El rasgo de De Quincey como importador cultural, que Borges rescatará en su “Prólogo” de 1986, es un elemento identitario de la práctica crítica de De Quincey que debe haber funcionado muy tempranamente como caja de resonancia para las propias prácticas del joven escritor argentino. En sus apuntes autobiográficos, Borges ligaría su intento de leer a Jean-Paul Richter a la influencia tanto de Carlyle como de De Quincey, poco antes de iniciar una serie de ensayos de antología y traducción de poetas expresionistas alemanes.⁸³² Es evidente que esta función de mediador, tempranamente asumida en su identidad intelectual, resuena en la misión que se autoasignó a sí mismo el propio De Quincey en el campo del germanismo inglés de su época, y que llevó a la práctica con una decisión

⁸²⁸ Sobre este tema, véase en particular Cafarelli (1990).

⁸²⁹ Cf. supra, cap. 1, “Una tercera posición: retórica”.

⁸³⁰ Cf. infra, cap. 5, “Problema y misterio”.

⁸³¹ Cf. NA: 141.

⁸³² Sobre la relación de Borges y el expresionismo alemán, cf. el completo estudio de García (2015).

verdaderamente militante. Las ideas de salud y beneficio que liga De Quincey a la importación de literatura extranjera, en este mismo sentido, no desentonan con la práctica de la importación cultural en el joven Borges.⁸³³

Los ensayos programáticos de Borges, sin embargo, mantienen una diferencia fundamental con los de De Quincey, pese a todas las similitudes, paralelismos y ecos que puedan encontrarse. Borges encarnó el tipo del escritor profesional del siglo veinte, y su producción programática fue indisociable de su producción en sentido amplio. Su escritura se orientó como una carrera, como una profesión, ya desde sus primeros años en Europa, y con su crítica Borges estuvo siempre construyendo “poética”, aunque no debamos reducir la significación de sus escritos a esta única función, como ocurre a veces. No fue el caso de De Quincey, aunque el factor programático, como vimos, tampoco está ausente de sus escritos.

A través de las indagaciones de este apartado y el anterior, fuimos produciendo sobre el corpus de “deudas documentadas” y valoraciones una inflexión historizadora, que proyecta un esquema cronológico sobre la colección de fragmentos. Hemos visto que a partir de 1930 las referencias a De Quincey adoptan marcas características. Y hemos visto, asimismo, que antes de esa fecha no responden a un patrón dominante, aunque hay elementos que preanuncian el trabajo futuro sobre la imagen de De Quincey, como la desnarcotización y la práctica de la traducción resumida. Luego, las escasas referencias del período 1919-1929 nos llevaron a pensar en vinculaciones posibles entre la lectura de De Quincey y el proyecto literario del joven Borges. Entre los saberes que surgen de estas indagaciones, está el hecho de que *Confessions* es el único texto referido en el período, aunque esto no significa que fuera el único que Borges tenía en consideración.

Llegados a este punto, retrocederemos más, hasta las presuntas primeras lecturas de De Quincey, que el propio Borges fechó en algún momento de su adolescencia, en Europa.

El burdel y el origen: hipótesis biográfica

¡Oh Amada, nuestros Besos incendiarán la Noche!

Borges, “Paréntesis pasional” (1920)⁸³⁴

Sabemos que el “De Quincey” referido por el joven Borges entre 1925 y 1927 es el autobiógrafo de *Confessions*, y creemos que la lectura de su obra puede haber servido como principio de doble legitimación para la escritura de poesía y ensayos en la década del veinte. Ahora, ¿cómo y cuándo conoció Borges el nombre “De Quincey”? ¿Qué libro del autor leyó primero? ¿A través de quién, de qué? Carecemos de datos suficientes para responder taxativamente estas preguntas, pero podemos ordenar la información que conocemos y proponer algunas posibilidades.

Rodríguez Monegal dixit

Rodríguez Monegal afirmó con toda certeza: “Tres de los autores ingleses que descubrió cuando vivía en Ginebra tuvieron una influencia duradera: Thomas de Quincey, Thomas Carlyle y Gilbert Keith Chesterton” (BBRM: 113). Pero la única documentación que

⁸³³ Cf. supra, cap. 1, “El ‘scholar’ como ‘germanista’: un perfecto Potosí”.

⁸³⁴ TR: 1, 29.

cita es la entrevista de J. Irby de 1962.⁸³⁵ Además, sugirió que Borges leyó a Carlyle, Chesterton y De Quincey, “embajadores de Gran Bretaña” en Ginebra, en la *Collection of British Authors* de Bernhard Tauchnitz, un catálogo alemán de libros ingleses para distribuir fuera de Gran Bretaña y sus colonias, que le habría permitido a Borges seguir alimentando su “apetito por la literatura inglesa”.⁸³⁶

Si este dato fuera cierto, habría que asumir que lo primero que leyó Borges de De Quincey fue *Confessions*. El n° 4212 de la colección Tauchnitz, en efecto, reproduce ese título, pero en la edición revisada, aumentada y autorizada de 1856. Rodríguez Monegal no consigna la fuente de su dato, ni deduce nada particular de él. Dado lo específico de la información, ¿lo habrá obtenido del propio Borges? Como sea, invocar esa colección le permite no investigar el asunto y resolverlo con lo que él mismo define como la primera “máscara” de Borges, la del niño lector de la biblioteca de su padre con ilimitados libros ingleses (Rodríguez Monegal 1984a, 22-23), cuyo hábito se habría prolongado sin solución de continuidad en Suiza. Pero lo interesante de este dato, justamente, es lo que revela en general: que De Quincey habría sido una lectura de adolescencia, no infantil ni de la biblioteca paterna, como Stevenson.

En los apuntes sobre lo que podría haber atraído a Borges de De Quincey, Rodríguez Monegal incluyó un elemento extraño pero ingenioso, a partir de la representación de Ann de Oxford Street como sustituto de las hermanas muertas de De Quincey. En la crítica, si bien Rodríguez Monegal no cita ningún estudio específico, este es un tema recurrente. El crítico compara “la vinculación emocional de De Quincey con sus hermanas reales o sustitutivas” con el “tipo de afecto que enlazaba a Georgie con Norah”, aunque se guardó de seguir este paralelo incestuoso y explicitó que faltaba en él un “elemento decisivo”: “los sentimientos necrófilos que suscitaron [en De Quincey] las muertes prematuras de sus dos hermanas mayores” (BBRM: 116).⁸³⁷

En cualquier caso, esta curiosa sugerencia supone necesariamente que Borges leyera la autobiografía de De Quincey, y que lo hiciera empáticamente y trasladando sus episodios a las representaciones mentales de su propia vida, lo cual no es en absoluto improbable. La conclusión de Rodríguez Monegal lo explicita de este modo: “... a pesar de las obvias diferencias, y en el nivel de un sueño (una ficción medio vivida, medio imaginada), Georgie debió encontrar en los escritos autobiográficos de De Quincey una clave para algunas de las más oscuras experiencias de su adolescencia” (116). Desde luego, para que esto fuera siquiera posible, primero tenía que encontrar “los escritos autobiográficos de De Quincey” en su adolescencia, un corpus que excedía el tomo de Tauchnitz. Allí, de hecho, no está la historia de sus hermanas.

Todos los testimonios autobiográficos de Borges sobre su primera lectura –todos menos uno– están alejados de la escena iniciática, y no son particularmente explícitos en su descripción. La rememoración se hace a expensas de eliminar o encriptar las mediaciones de contexto, puesto que el autobiógrafo Borges quiere presentarse como un lector solitario

⁸³⁵ : “Leí a De Quincey cuando tenía 16 años; desde entonces lo he leído y releído innumerables veces”(BBRM: 113).

⁸³⁶ “El descubrimiento de la literatura francesa que Georgie hizo en Ginebra no amortiguó su apetito por la literatura inglesa. Por el contrario pudo continuar y ampliar sus lecturas en este campo, gracias a un editor alemán que había reeditado a los mejores escritores ingleses y norteamericanos en ediciones baratas y en rústica” (BBRM: 113).

⁸³⁷ Rodríguez Monegal se refiere a “The Affliction from Childhood”, el relato autobiográfico sobre la muerte de su hermana Elizabeth. Los aspectos necrófilos e incestuosos que configuran ese recuerdo como un escenario de culpabilidad, han sido analizados por Barrel (1991).

y hedónico, que lee lo que quiere. El análisis de Rodríguez Monegal se coloca precisamente en ese deliberado vacío, en el que no hay mediaciones entre el lector fervoroso y sus lecturas, regidas sólo por la curiosidad y el placer. Pero tiene poco sentido creer que entre 1916 y 1918, los catorce volúmenes de De Quincey empezaron a servir instantáneamente como una de las principales referencias intelectuales de Borges. Las cosas deben haber ocurrido de otro modo. Algo lo habrá acercado a De Quincey, alguna obra tiene que haber sido su primera lectura, en alguna edición de las existentes (Tauchnitz u otra). Y, epifanía o no epifanía, el conocimiento de los catorce volúmenes debe haberse producido de forma gradual, con el paso del tiempo y al calor de las reflexiones sobre su propio trabajo de escritura. Esto parece obvio pero no es lo que sugieren las representaciones habituales.

El problema es que no tenemos documentos de época para construir el caso. Pero las mismas sugerencias de Rodríguez Monegal pueden ser reinterpretadas, conectando de otra forma los tres elementos arriba citados, y vinculándolos con las rememoraciones de Borges, para pensar en una posibilidad más razonable. El primer elemento es la suposición de que Borges conociera a De Quincey como el autor de *Confessions*, algo muy probable en esa época, que las primeras referencias parecen confirmar. El segundo elemento es biográfico y sin duda algo audaz: que Borges pudo encontrar “en los escritos autobiográficos de De Quincey una clave para algunas de las más oscuras experiencias de su adolescencia” (BBRM: 117). El tercer elemento es un hecho: que en Ginebra, Borges “descubrió” la literatura francesa, en particular a los simbolistas y a Baudelaire, y que los inicios de su carrera de escritor pueden describirse como el paso desde estas poéticas a la vanguardia. Estos elementos nos permiten imaginar que Borges, a pesar de su formación en la “biblioteca de ilimitados libros ingleses”, como la mayoría de los lectores de lengua latina, habría conocido a De Quincey a través de Baudelaire o asociado con su nombre y su fama de “príncipe de las carroñas”.⁸³⁸

Ginebra, c. 1916-1917

... todo dependerá de la *colación* de los hechos, y de poner las indefinidas noticias en yuxtaposición inmediata, para que arrojen luz unas sobre otras. Información *directa* y positiva hay muy poca sobre estos tópicos...

De Quincey, “Sketches of Life and Manners” (*Tait's*, 03/1834)⁸³⁹

El único testimonio temprano de las primeras lecturas de De Quincey es la del texto de 1927 que ya citamos, “La fruición literaria”.⁸⁴⁰ Allí, Borges se reconoce como “escritor” y “crítico”, repasa la historia de sus lecturas (los autores leídos, los modos de leerlos) y ofrece el primero de los muchos censos de autores frecuentados. Vale repetirlo en este punto: “Después, fui mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo” (IDA: 88).

⁸³⁸ Baudelaire escribió a Nadar el 14-5-1859: “no sé por qué, se te antojó, a propósito de un poeta belga o polaco, insultarme en la cara. Me resulta pesado pasar siempre por el Príncipe de las Carroñas” (Baudelaire 2005, 86).

⁸³⁹ Wk: 10, 28-29.

⁸⁴⁰ “La fruición literaria”. La Prensa, 23/01/1927.

La referencia histórica de ese “después” no puede ser establecida. El texto elabora una *consecutio temporum* sin fechas, que organiza idealmente y por etapas, la formación del lector-escritor en una biografía literaria. La historia de lecturas abarca desde las infantiles hasta las actuales, de acuerdo con un proceso vago de maduración intelectual: primero están las lecturas infantiles, de “edad tempranísima”, de un “anteayer” en que el lector era tan “hospitalario” que “todo lo aceptaba con venturosa y álcere resignación”; luego está el descubrimiento de las palabras, del placer que procuran y su memorización gozosa; luego, “despacito, a través de chapucerías de gusto”, en la adolescencia, llega la familiaridad con “la literatura”, y a este momento, corresponden las primeras lecturas de Quevedo y Carlyle, contrapuestos porque del primero no recuerda qué obra le interesó (es decir, ya despunta la idea de que es una “dilatada literatura”, como dirá luego) y del segundo singulariza el impacto que le produjo una obra en particular, *Sartor resartus*; y “después”, por fin, aparecen De Quincey y compañía.

Este temprano testimonio, en que Borges trabaja su imagen de escritor profesional, sugiere que leyó a De Quincey después de Quevedo y Carlyle (esto es, habiendo “intimado con la literatura”), que aún lo leía en 1927, y que su primera lectura de este autor está más cerca de la de Carlyle (Ginebra, 1916 o 1917) que del momento de la evocación. En 1927, De Quincey ya es una “amistad escrita” que ha persistido en el tiempo, a diferencia de lo ocurrido con Carlyle, el “energuménico”, cuyo “Sartor Resartus”, protagonista del primer encuentro “apasionadísimo” con el joven Borges, “está leyéndose solo en la biblioteca” (IDA: 88).⁸⁴¹ Es decir, en 1927 hace unos diez años que Borges ha comenzado a leer a De Quincey, aunque –dato también relevante– no sabemos qué cosa había leído.

En “La Flor de Coleridge” (1945) hay una lista de nombres en los que Borges habría visto encarnar toda la literatura: “Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey”.⁸⁴² Para Rodríguez Monegal, “el desorden de esta lista sólo puede significar que los está citando en el orden que los leyó” (BBRM: 117). La hipótesis es inverificable, pero es interesante emparejarla con la historia de lecturas de 1927, donde Carlyle aparece con De Quincey, y también en un momento previo. Ahora bien, según esa lista de 1945, Borges debería haber leído primero a Carlyle, luego al expresionista Becher, luego a Whitman,⁸⁴³ luego a Cansinos y, finalmente, a De Quincey. Pero todos los testimonios indican, (¡como afirma, via Irby, el propio Rodríguez Monegal!) que la primera lectura de De Quincey fue anterior al conocimiento de Cansinos-Asséns, el cual se produjo recién hacia 1919 a través de la revista *Grecia*.⁸⁴⁴ La única forma de sostener esta secuencia sería pensar que el orden no responde a las primeras lecturas de estos autores, como deduce Rodríguez Monegal, sino al orden de imitaciones sucesivas, ya que de lo que habla el pasaje es de la creencia vinculada con la práctica de copiar “minuciosamente” a un escritor. De hecho, cabría extender la lista de imitaciones, e incluir en ella a Macedonio y a Paul Groussac, en un período posterior a su conocimiento de

⁸⁴¹ En algún momento, Borges, que admiraba la reseña en contra de la traducción del *Wilhelm Meister* de Goethe, realizada por Carlyle, debe haber tomado partido por De Quincey. Sobre la relación de Borges con Carlyle, Sánchez (2014).

⁸⁴² “Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey.”

⁸⁴³ Sobre cuándo leyó Borges a Whitman, cf. C. García (2015), cap. XVII.

⁸⁴⁴ Cf. BBAV: 92; 95; 104–6. Sobre Borges y Cansinos, véanse Aizenberg (1980) y Schwartz (1987).

Cansinos.⁸⁴⁵ Otra posibilidad es pensar que “De Quincey” pertenece a la serie de los idolatrados, pero que también la cierra, porque da pie a otra forma de vinculación con los autores.

En la *Autobiografía* de 1970, Borges repitió la idea de “La Flor de Coleridge” y desarrolló de otro modo la secuencia de las lecturas, pero sin dejar clara, otra vez, la posición precisa de De Quincey. Allí los hechos se ordenan de esta forma: 1. lectura de *Sartor Resartus* de Carlyle, 2. aprendizaje del alemán, 3. fracaso con la lectura de Kant, 4. éxito con la lectura de Heine y 5. frustración de expectativas con Richter (a quien leyó por influencia de Carlyle y De Quincey). Pero también: 6. compensación con la lectura los expresionistas (de los cuales Becher fue el predilecto), y 7. a través de una traducción alemana, acceso a Whitman, y luego 8. conocimiento de Cansinos-Asséns, de quien imitó sus “frases largas”. Es decir, todos los nombres en el orden de “La flor de Coleridge”, Carlyle, Becher, Whitman, Cansinos, están también aquí, salvo “De Quincey”, que aparece sin ubicación temporal como una influencia desdibujada hacia 1917, sumándose a la anterior de Carlyle, y como una mediación para acceder a Richter. Esto sugiere el reconocimiento de que la obra de De Quincey fue utilizada por Borges en función de su propia formación.

Los testimonios que consignan fechas precisas de la primera lectura de De Quincey son los que surgen en los años sesenta, cuando la fama de Borges ha trascendido las fronteras nacionales y las entrevistas comienzan a diseñar el relato automitográfico que desembocará en el *Autobiographical Essay*.⁸⁴⁶ El primero de estos testimonios es, efectivamente, el que cita Rodríguez Monegal para ubicar la primera lectura de De Quincey durante la residencia en Ginebra.⁸⁴⁷ La entrevista de Irby es de 1962, a 47 años de distancia de aquel momento iniciático. Seis años más tarde (1968), en la entrevista con Don Bell, Borges envía a las mismas coordenadas, pero esta vez vacilando entre los 17 y los 18 años: “Lo leí, eso fue mucho tiempo atrás, en 1916 o 1917”.⁸⁴⁸ Y en *Autobiographical Essay*, si bien el encuentro con De Quincey no está directamente⁸⁴⁹ fechado, se lee: “por influencias de Carlyle y De Quincey –alrededor de 1917– traté de interesarme en Jean-Paul Richter...” (Borges, 1999: 45), lo cual reafirma la fechación previa: en 1917 Borges cumplió 18 años y si leyó a Jean-Paul movido por De Quincey, tiene que haberlo leído antes.

Aceptar esto último implica aceptar que Borges leyó en esa época los textos de De Quincey referidos a Richter, para lo cual tiene que haber tenido acceso a la edición de Masson (las traducciones y comentarios de Richter se incorporan a los tomos VIII y, sobre todo, XI de esa edición) o algunas de las ediciones previas. Esto indicaría, también, que Borges seguía las pistas de lectura de De Quincey ya desde entonces, de modo que se

⁸⁴⁵ También se puede pensar otra posibilidad: una interpretación didáctica, no histórica, que invita a realzar el papel de De Quincey como fin de la serie. Se puede pensar que, en términos autobiográficos, la secuencia de Carlyle a De Quincey, en 1945, en un momento en que Borges tiene muy presente a De Quincey, ilustre con nombres propios la historia de esa creencia, y que “De Quincey” marque didácticamente su final y su transición a otra concepción de la literatura.

⁸⁴⁶ Cf. Pastormerlo (2007; 34-40).

⁸⁴⁷ “Leí a De Quincey cuando tenía 16 años [1916]; desde entonces lo he leído y releído innumerables veces” (113).

⁸⁴⁸ “I read him, that was way back in 1916 or 1917, and since then I seem to have done little less than imitate him or reread him in my own South American way” (Bell, 2000).

⁸⁴⁹ En el tomo VIII se encuentra “System of Heavens, as Revealed by Lord Rosse’s Telescopes”, que incluye, al final, un “rifacimento” de una traducción de Richter hecha por el propio De Quincey (W: 8, 33-34). En el tomo XI, se encuentran las dos selecciones de traducciones de De Quincey, con su elogioso comentario introductorio:

refuerza la probabilidad de que su conocimiento de Thomas Browne haya sido estimulado por los elogios de De Quincey.

Lugano, 1918

... reconocemos al artista hábil y laborioso que arregla sus materiales con una piadosa consideración hacia el efecto teatral.

De Quincey, “On War” (Macphail’s Edinburgh Ecclesiastical Journal and Literary Reviews, 02/1848)⁸⁵⁰

El testimonio autobiográfico más detallado es el “Prólogo” a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*.⁸⁵¹ Pero es también el más alejado en el tiempo de la primera lectura. Y el menos confiable documentalmente. Reproduzcamos aquí parte del primer párrafo y parte del segundo:

Me fue revelado en Lugano; recuerdo haber corrido por las márgenes del claro y vasto lago mediterráneo, escandiendo en voz alta las palabras *The Central darkness of a London brothel*, cargadas de opresiva belleza.

Me fue revelado en 1918, el último año de la guerra; las terribles noticias que nos llegaban me parecieron menos reales que la trágica solución del enigma de la esfinge tebana, o que la inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños, o que su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano.

Evidentemente, Borges ya no sitúa la primera lectura de De Quincey cuando residía con su familia en Ginebra y asistía al Collège Calvin. Vuelve a Suiza, pero ahora el sitio de la “revelación” se ha trasladado a Lugano y la fecha a 1918, “último año de la guerra”. No hemos encontrado otro testimonio que proponga esto, lo cual suma otro rasgo de singularidad a este escrito.

Las coordenadas coinciden con hechos probados de su vida. Luego de la muerte de la abuela (junio de 1918), la familia Borges dejó Ginebra en busca de un cambio de ambiente. Entre los objetivos del traslado estaba el darle alivio al joven Borges, que “lloraba todos los días” (Vaccaro 1996, 110). Por el cierre de fronteras que impuso la guerra, no podían dejar el país, y optaron por mudarse a Lugano, en la Suiza italiana, donde permanecerían alrededor de cinco difíciles meses. En ese contexto, Borges recibió clases de italiano con su hermana Norah,⁸⁵² siguió leyendo alemán (cuando cumplió 19 años le regalaron una enciclopedia alemana), preparó su examen de bachillerato y dice haber leído por primera vez “The Rime of the Ancient Mariner” (“la balada más famosa de Coleridge”) y la poesía de Verlaine (“otra no menos mágica música”) (Borges, 1997: 46).⁸⁵³

⁸⁵⁰ “... the able and industrious artist arranging his materials with a pious regard to theatrical effect” (Wk: 16, 276; W: 8, 378). En SGG, y por lo tanto en W, cambia “industrious” por “mendacious”.

⁸⁵¹ Thomas De Quincey, *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Madrid: Hyspamérica, Col. Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, num. 50, 1986.

⁸⁵² Vaccaro 1996, 110-113.

⁸⁵³ Es curioso que este testimonio sobre Coleridge y Verlaine provenga de *Atlas* (1984), un volumen de viajes que apenas precede por dos años al prólogo de la *Biblioteca Personal* que estamos considerando. Borges define allí las lecturas iniciales de Coleridge y Verlaine como experiencias de

El final del “Prólogo”, un tributo a la “activa memoria” (*Kant*: 10) de De Quincey, que agregó a su infancia un recuerdo falso de una lectura que lo entusiasmó, es una apelación bastante evidente a la complicidad de los lectores frente a este caso. El “Prólogo” mismo, según esta sugerencia, trabajaría la memoria de forma “inventiva”, acomodando los hechos de juventud, como las memorias de De Quincey. Aun sin poner en duda la veracidad del recuerdo que nos presenta Borges, deberíamos admitir su calculada elaboración estética, que acentúa elementos patéticos con el objeto de rendir homenaje al autor prologado.

Tomemos por caso las coordenadas de tiempo y espacio de la rememoración. El final de la Primera Guerra Mundial constituye un escenario más adecuado, por su carácter culminante, que un momento cualquiera de la guerra, o que las fechas indicadas en los testimonios anteriores, para realzar la importancia de una lectura. Es más, para un autor que ya había escrito “A cierta sombra, 1940”,⁸⁵⁴ esta memoria era más coherente con su trayectoria. En ese escenario intenso, que inscribe en la historia (general y personal) el tópico de las armas y las letras,⁸⁵⁵ el valor atribuido a De Quincey cobra espesor dramático. ¿O hay una imagen más elogiosa que la del escritor, ahora prestigioso y al término de su carrera, escandiendo cuando joven, en los inicios de sus relaciones con la literatura, la “prosa poética” de De Quincey, arrebatado por el efecto de su lectura? ¿Qué mayor tributo a los escritos de De Quincey que juzgarlos más apasionantes y “reales” que las esperadas noticias del frente de batalla?⁸⁵⁶

Más que “documentar” la lectura (algo que sí hacen, al menos parcialmente, los otros testimonios citados), Borges parece querer documentar el impacto que esta lectura tuvo tempranamente en su conciencia. Es probable que la retórica de la epifanía (“me fue revelado”) y los elementos de romanticismo patético sean procedimientos para conseguir ese otro fin. En tal sentido, la elaboración del recuerdo, aun cuando posiblemente se aparte de lo verdaderamente ocurrido en Lugano en esa fecha, puede ser más fiel a una historia de la conciencia borgeana de lo que habría sido la información desnuda.⁸⁵⁷

Es decir, el “Prólogo” debe ser leído como “confesión”.

deslumbramiento, aplicando la misma metáfora mística que usará con De Quincey. Llama a esas experiencias cuasimísticas “revelaciones”. Pero significativamente no dice nada de la “revelación” de De Quincey, que se habría producido junto con ellas. Tampoco vemos aparecer a De Quincey en el artículo “Ginebra” del mismo libro.

⁸⁵⁴ Sobre este poema, cf. supra, “(La falta de) ensayos sobre De Quincey” e, infra, cap. 6, “Desde 1969: “A cierta sombra, 1940”.

⁸⁵⁵ Se recordará la teoría de Piglia según la cual Borges monta una ficción personal de dos linajes familiares que convergen en su figura, distribuyendo de las armas y las letras entre sus antepasados militares americanos y sus antepasados literarios, con los cuales identifica su rol presente. Cf. Piglia (1982).

⁸⁵⁶ En el testimonio de *Atlas* las noticias de la guerra parecen haber constituido una fuente de interés de Borges, pero no aparecen allí lecturas de De Quincey.

⁸⁵⁷ Borges, sin dudas, podría pensarlo así, de acuerdo con la lógica que aplica en este pasaje a las anécdotas apócrifas sobre sus amigos: “I have had the luck to possess many admirable friends, and there are many anecdotes told of them. Some of those anecdotes have—I am sorry to say, I am proud to say—been coined by myself. But they are not false; they are essentially true. De Quincey said that all anecdotes are apocryphal. I think that had he cared to go deeper into the matter, he would have said that they are historically apocryphal but essentially true. If a story is told of a man, then that story resembles him; that story is his symbol” (93-4).

La primera vez: “Ann”

Que De Quincey pueda haber tenido relaciones sexuales con Ann (o, si Ann fuera un compuesto idealizado, con alguna de sus “hermanas”) es una posibilidad que los biógrafos, bajo la influencia tal vez de las declaraciones de De Quincey sobre el carácter puramente socrático de su interés en las prostitutas, han ignorado completamente o rechazado.

C. Rzepka, *Sacramental Commodities*
(1994)

No es lo mismo recibir la “revelación” de un poema, sea el poema de Coleridge sobre la maldición por matar al albatros o una selección de la “música” de Verlaine, que la revelación de catorce volúmenes de obra de quinceana, por más “preciosos” (Borges: 1510) que estos sean. Como escribió David Masson, “incluso para sus lectores más aptos, un curso mensual completo y continuo de De Quincey sería demasiado” (BQDM: 139). ¡Y esto, mientras se estudia alemán e italiano y se prepara el examen de bachillerato en un entorno extranjero! Es evidente que la definición de “Borges” bajo el paradigma del fatigador de bibliotecas y el erudito como héroe juega un papel idealizante en estas simbólicas representaciones del pasado.

Si esa revelación tuvo lugar, en Ginebra o Lugano, debió haber ocurrido, necesariamente, a través de una primera lectura de un texto en un libro. Sabemos que el deslumbramiento por Carlyle, por ejemplo, llegó a través de su *Sartor Resartus*⁸⁵⁸ y que este entusiasmo no se extendió al resto de su obra; sabemos que la primera lectura de Whitman fue a través de una traducción del alemán de *Leaves of Grass* y que luego de eso encargó una edición “de tapas verdes” a Londres. Y, como dijimos, de acuerdo con la intuición de Rodríguez Monegal, sospechamos que De Quincey llegó a Borges como el autor de *Confessions*, aunque nunca lo declara en ningún lado.

Excepto en el “Prólogo” de 1986. La parte que citamos indica, como parte de su propia confesión, justamente eso, o, en todo caso, que el texto que lo impactó en su juventud fue *Confessions*. Contiene cuatro referencias textuales explícitas, siendo la más destacada “the central darkness of a London brothel”, que Borges equipara al verso de un poema. Las otras son: “la trágica solución del enigma de la esfinge tebana”, “la inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños”, “su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano”.

A juzgar por el elogio primero implícito y luego explícito de la musicalidad y la belleza de la obra de quinceana, así como por la contraposición entre las “terribles noticias” de la guerra y la torre de marfil de la lectura, este pasaje puede pasar por una evocación esteticista. Pero si atendemos al mapa que organizan las referencias, el recuerdo se tiñe de inesperadas inflexiones, y se ve surgir un principio de configuración que no corresponde al azar de los hechos, o las preferencias recordadas, y que permite aventurar una hipótesis

⁸⁵⁸ “... fue apasionadísimo mi primer encuentro con el Sartor resartus o Sastre Zurcido del energuménico Tomas Carlyle...” (Borges, 1997: 88)

acerca de la identidad del texto que deslumbró al joven Borges y el papel que este jugó en su adolescencia, de acuerdo con el último Borges.

Una sola de estas referencias remite a un texto incluido en la antología que el “Prólogo” introduce. Es la “trágica solución al enigma de la esfinge tebana”, que se encuentra en “The Theban Sphinx”.⁸⁵⁹ El conocido texto de De Quincey retoma el acertijo que la esfinge de Tebas propuso a Edipo en la tragedia de Sófocles, a saber: “¿Cuál es la criatura que anda con cuatro pies por la mañana, con dos pies al mediodía y con tres al ponerse el sol?” (W: 6, 144-5; Kant: 111). Partiendo de la idea de que “todas las grandes profecías, todos los grandes misterios suelen entrañar doble, triple y hasta cuádruple interpretación: cada una es de dignidad más elevada, cada una encierra crípticamente otra (W: 6, 147; Kant: 113), De Quincey propone revisar la respuesta que dio Edipo a la esfinge (“el hombre”) y sugiere una solución alternativa, más acorde con la oscura grandiosidad de su tragedia. Argumenta que la respuesta de Edipo, sin ser inválida, no podía ser la única, aun cuando fuera la única que el héroe podía dar en ese momento de su vida. En el momento de su muerte, en cambio, “... [Edipo] puede haber estado en condiciones de sugerir una respuesta mejor”. En la “Esfinge”, Borges ya la había resumido de este modo: “El sujeto del enigma, según De Quincey, es menos el hombre genérico que el individuo Edipo, desvalido y huérfano en su mañana, solo en la edad viril y apoyado en Antígona en la desesperada y ciega vejez” (OCC: 627). De Quincey había escrito su solución de esta otra forma, que copiamos en su extensión, para que se aprecie el modo en Borges la ha resumido aquí arriba:

Fue él [Edipo], en el sentido más patético, quien anduvo en cuatro patas cuando niño; ya que la condición general de desamparo adosada a la humanidad en el período de la infancia y que se expresa simbólicamente con la imagen del gateo, se aplicaba a Edipo de una forma mucho más significativa, por haber sido abandonado por todos sus protectores naturales, arrojado a la ventura de un lugar salvaje y de la compasión de un esclavo. La alusión a este desamparo es, además, especialmente adecuada en el caso de Edipo, quien tomó su mismo nombre (viz., “pie inflamado”) de la herida causada en su pie infantil. También fue él quien, en un sentido más enfático que el usual, afirmó esa majestuosa autosuficiencia e independencia de toda ayuda extraña que se simboliza con la acción de caminar erguido al mediodía sobre el propio soporte natural. Desechando todo el poder y el esplendor conferidos por sus protectores reales de Corinto, confiando exclusivamente en sus poderes naturales como hombre, se había abierto camino hasta llegar a la presencia de la terrible esfinge; a ésta la había confundido y aniquilado; por su parte había obtenido el trono, el trono de aquel que lo había insultado, sin otros recursos que los que extrajo de sí mismo, y del mismo modo había obtenido una esposa real. Con plena justicia, por lo tanto, el acertijo había predicho que caminaría erguido con su propio vigor de hombre, sin contar con otros dones que los otorgados por la naturaleza. Finalmente, con una triste pero conmovedora imagen, se describe a Edipo sosteniéndose al caer la noche sobre tres pies; pues fue Edipo quien resultó expulsado por sus crueles hijos sin otros medios auxiliares de movimiento o sostén que sus propias fuerzas languidecientes; ciego y con el corazón roto, debió vagar entre trampas y ruina; sus propios pies debían ser reemplazados de inmediato; pero entonces llegó en su ayuda otro pie, la santa Antígona. Ella fue quien lo guió y cuidó cuando el mundo entero lo había abandonado; ella fue quien, en la visión de la cruel Esfinge, ya había sido borrosamente prefigurada como el cayado sobre el cual Edipo habría de inclinarse, como el tercer pie

⁸⁵⁹ El texto fue primero publicado como “The Sphinx’s Riddle” en *Hogg’s Instructor*, 1850 (Wk: 17, 14-22) y luego como “The Theban Sphinx”, de acuerdo a las correcciones de SGG, en W: 6, 139-151. En la antología, fue publicada como “La esfinge tebana” (Kant: 105-118).

que habría de dar sostén a sus pasos cuando las profundas sombras de su atardecer se reunieran y asentaran alrededor de su tumba.⁸⁶⁰

No es imposible que a los dieciocho años Borges encontrara esta hipótesis más “real” que las noticias de la guerra. Pero más probable es que un Borges octogenario, habituado a proyectar los dilemas de la identidad personal en las figuras de la literatura, jugara con las resonancias biográficas, reales, de esta “trágica solución” de De Quincey, al evocarse y representarse al fin de sus días (el texto de De Quincey no es del fin de los suyos pero es de 1850, cuando tenía 65 años). La alusión a la solución de “La esfinge tebana” proyecta sobre el propio texto testimonial el problema mismo del acertijo (la tragedia de la identidad o destino personal) y su forma (la configuración del texto como un enigma, una superficie encriptada que ofrece las claves de algo no dicho, que es su solución). Esta estrategia que se reconoce en otros textos de Borges, que está en el corazón de su idea del género policial y que ha perdido a tantos críticos, resulta tanto más pertinente en un prólogo de la *Biblioteca personal*, en tanto supone el diálogo íntimo con un hipotético lector de De Quincey que ha llegado a él, evidentemente, por la mediación de Borges.

Ahora bien, las otras tres referencias pertenecen al libro más conocido de De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, y las tres aluden a un mismo episodio de ese libro, el de la célebre Ann de Oxford Street. Considerando que Borges ha referido a De Quincey buena parte de su vida a través de *Writings*, disminuyendo la importancia de los títulos de cada texto y sin jerarquizar públicamente el libro más famoso de De Quincey, esta concentración de referencias que conducen a una misma fuente en el registro más detallado del inicio de la relación es cuanto menos significativa.

La frase “the central darkness of a London brothel” se encuentra en el largo párrafo de *Confessions* que introduce al personaje de Ann como salvadora del “erudito muerto de hambre”.⁸⁶¹ Ciertamente estas palabras pueden escandirse como un tetrametro, dividiendo el texto en cuatro pies y poniendo los acentos fuertes en “cen”, “dark”, “lon”, “bro”, pero cabe preguntarse si la “opresiva belleza” de estas palabras debe atribuirse exclusivamente a su métrica, o al lugar que tienen en la narración de De Quincey. Como veremos, Borges encripta en la frase un enigma propio.

El final de la estadía en Ginebra marca en la biografía de Borges la experiencia de su iniciación sexual, un acontecimiento al que Borges no evitó aludir en su obra y que ha generado una sección de indiscreciones en su bibliografía crítica. En un cuento tardío, “El otro”, incluido en *El libro de arena* (1975), el Borges anciano que se encuentra con su versión joven en Ginebra, le recuerda, luego de subrayar libros de resonancias sexuales, “un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg”, que su *alter ego* corrige por “Dufour” (OC: 3, 12). Este pasaje ha sido vinculado con una presunta escena de iniciación sexual organizada por su padre en un burdel, no de Londres, sino de Ginebra, en el barrio prostibulario Place du Bourg de Four (BBMR: 101-103; Vaccaro, 1996: 109-110). En perspectiva autobiográfica, el carácter “opresivo” de la bella frase de De Quincey adquiere resonancias particulares.

La cita, como sabemos, remite al exaltado apóstrofe de agradecimiento en la primera parte de *Confessions*, después de que el *scholar* adolescente fuera reanimado por Ann con un vaso de vino:

⁸⁶⁰ Wk: 17, 20; W: 6, 147.

⁸⁶¹ “famishing scholar” (Wk 2, 24).

¡Oh, joven benefactora! ¡Cuántas veces en años posteriores, detenido en lugares solitarios y pensando en vos con dolor en el corazón y amor perfecto – cuántas veces quise que, al igual que en los tiempos antiguos se creía que la maldición de un padre tenía un poder sobrenatural para perseguir a su objeto con fatal necesidad de autocumplimiento, así también la bendición de un corazón oprimido por la gratitud pudiera tener un privilegio semejante; pudiera tener el poder conferido desde lo alto para buscarte, asediarte, cercarte y perseguirte hasta *la oscuridad central de un burdel de Londres* o, (si fuera posible) incluso hasta la oscuridad de la tumba, para despertarte allí con un auténtico mensaje de paz y perdón, y de reconciliación final! [Cursivas nuestras].⁸⁶²

Exponiendo el afecto más íntimo y recóndito ante el gran público, el confesante revela una casta fantasía de posesión sexual y, “si fuera posible”, profanación necrofílica, en el marco de la retórica autobiográfica del agradecimiento (no lo olvidemos, le está agradeciendo a Ann que le haya salvado la vida, que lo haya resucitado con un vaso de vino, después de desmayarse por hambre). El contraste de los términos de la escena (bendición y maldición, vida y muerte, inocencia y prostitución, deseo de encuentro y ausencia irremediable) es un signo más de la intensidad pasional que define al autobiógrafo al evocarse en relación con Ann. Baudelaire, luego de dar su versión del pasaje citado, reconoció que “hay que haber sufrido mucho para sentir de esta forma” (1998: 208). Este poema para Ann es el primer pasaje lírico del texto y una prefiguración del himno al opio, que ocurre al final de “The Pleasures of Opium”.

En el “Prólogo”, el Borges autobiógrafo parece estar no sólo reconociendo la intensidad del enunciado de De Quincey, sino también duplicando la exhibición de dolor extremo de su fuente. ¿Qué otro sentido podría atribuirse al hecho de mostrarse escandiendo el pasaje del burdel en esa forma patética, un modo tan poco habitual en Borges, al menos fuera de la composición en verso? Además de rendir tributo al aspecto autobiográfico de la obra de De Quincey, el *incipit* del prólogo aporta un fragmento de autobiografía borgeana, representando el estado melancólico, tocado por la angustia sexual, de su yo adolescente, y ocultando en el mismo gesto esas “úlceras”, a la que Rodríguez Monegal aludió con la frase “las más oscuras experiencias de su adolescencia”. Lo que destaca en el texto, más que la referencia a un hecho concreto, es el contexto anímico general de la primera lectura de De Quincey, un contexto atravesado por problemáticas adolescentes que el escritor en su vejez parece no haber olvidado, y que, al contrario, recarga con sus experiencias de una vida entera.

En cartas de la época no encontramos ninguna autorrepresentación equiparable. ¡Tampoco mención a la lectura de De Quincey! Pero en una carta a su amigo Roberto Godel, escrita desde Lugano a finales del mes de octubre o principios de noviembre de 1918, Borges describe su situación vital de un modo que debe interesarnos. Está allí con su familia desde hace un mes y espera el final de la guerra para partir a Francia, donde rendirá su examen de bachillerato. Describe Lugano, “desde el punto de vista de la belleza pura”, como

⁸⁶² “O youthful benefactress! how often in succeeding years, standing in solitary places, and thinking of thee with grief of heart and perfect love – how often have I wished that, as in ancient times the curse of a father was believed to have a supernatural power, and to pursue its object with a fatal necessity of self-fulfilment, even so the benediction of a heart oppressed with gratitude might have a like prerogative: might have the power given it from above to chase, to haunt, to waylay, to pursue thee into *the central darkness of a London brothel*, or (if it were possible) even into the darkness of the grave, there to awaken thee with an authentic message of peace and forgiveness, and of final reconciliation!” (Wk 1: 204) [cursivas nuestras].

una ciudad “magnífica.” Pero se queja de que la innegable belleza del paisaje (montañas y edificios formando un anfiteatro en torno al lago Quai) lo deprime o que le causa, como dice él mismo a la manera simbolista, “spleen y hastío”. La gente le resulta antipática, las mujeres desagradables. Este “malhumor”, le dice a Godel, tiene una explicación “sencillísima”: ha dejado en Ginebra “una muchacha de la cual estaba empezando a enamorarme seriamente” (Borges y Vaccaro 2007, 6).

La imagen que el joven Borges da a su amigo casa perfectamente con el delirante recitador de De Quincey junto a las márgenes del Quai. Ann de Oxford Street, en su doble condición de mujer amada y prostituta idealizada, una forma mental que De Quincey unió, efectivamente, a la imagen de su esposa, al recuerdo de sus hermanas muertas y a otras formas femeninas de su escritura, una condición cuyo contraste moral de pureza/impureza De Quincey eligió remarcar en *Confessions*, reúne simbólicamente todos los rasgos de la situación pasional del adolescente, tanto en su declinación prostibularia de la plaza “Dufour” como en su versión del amor interrumpido y su transmutación estética.

Si tomamos el enunciado del burdel como clave del resto de los *loci* de quinceanos en esta sección autobiográfica del prólogo, vemos formarse un patrón de sentido bastante claro. La “inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños”, recupera la parte final del episodio de Ann, que explicita y ahonda la figura de la pérdida, ya invocada con la gótica cita del burdel. Cuando Borges escribe “inútil busca” se refiere, en concreto, al pasaje con el que De Quincey lamenta no haber podido encontrar a su querida protectora. El pacto que habían hecho al despedirse -reencontrarse en una esquina de Londres-, no se cumple, aunque el autobiógrafo eventualmente regresa a la ciudad a buscarla. Múltiples mediaciones y complicaciones, como si la ciudad cobrara revancha contra el ideal, se interponen entre ellos. La figura de Ann, o más precisamente, la figura de la desaparición de Ann, se transforma, entonces, en el símbolo de la “busca”, junto con el decorado de la ciudad-laberinto:

Si [Ann] estaba viva, sin duda debemos haber estado a veces uno en busca de otro, en el mismo momento, a través de los imponentes laberintos de Londres; acaso incluso a pocos metros uno de otro, una barrera no más ancha que una calle de Londres, que a menudo cuenta como una separación para toda la eternidad. Durante algunos años, tuve la esperanza de que viviera; y supongo que en el sentido literal y no retórico del uso de la palabra “miríada”, puedo decir que en mis diferentes visitas a Londres, he mirado en muchas, muchas miríadas de caras de mujer, con la esperanza de encontrarla a ella.⁸⁶³

Lo más notable de este episodio, y el motivo por el cual el autobiógrafo reserva para Ann sus “palabras de conclusión”,⁸⁶⁴ es el paralelismo con la muerte del padre al comienzo del relato de “Preliminary Confessions”. Si el escritor tuvo que matar al padre para iniciar su historia, para continuarla y completar su mutación en autor debía matar a la prostituta y eliminar la relación del nombre “Ann” con el de una persona exterior a su memoria y su relato. Muerta, puede cumplir la función de un símbolo, incorporarse al capital cultural del “scholar” y operar como motivo de escritura e imaginación:

⁸⁶³ “If she lived, doubtless we must have been some time in search of each other, at the very same moment, through the mighty labyrinths of London; perhaps even within a few feet of each other—a barrier no wider than a London street often amounting in the end to a separation for eternity! During some years I hoped that she did live; and I suppose that, in the literal and unrheterical use of the word myriad, I may say that on my different visits to London I have looked into many, many myriads of female faces, in the hope of meeting her” (Wk: 2, 36).

⁸⁶⁴ “... concluding words...” (Wk: 2, 35).

La busqué, dije, con esperanza. Así fue durante años; pero ahora tengo miedo de verla; y su tos, que me atormentaba cuando me separé de ella, ahora es mi consuelo. Ahora ya no deseo verla; pero pienso en ella, más felizmente, como de alguien que hace tiempo yace en una tumba; en la tumba, espero, de una Magdalena; retirada antes de que los ultrajes y la crueldad hayan borroneado y transfigurado su cándida naturaleza o las brutalidades de los rufianes hayan concluido la ruina que habían empezado.⁸⁶⁵

Este pasaje ha sido sospechado de mala conciencia romántica. Se ha visto a Ann como víctima sacrificial de las necesidades expresivas de la literatura, una posición que R. Platzner resume adecuadamente cuando afirma que la “desaparición súbita y total de la muchacha es el condición de su memorialización” (Platzner 1981, 607) y que “como todas las otras amadas de las que De Quincey es separado ya por el destino ya por la muerte, Ann se transforma en una metáfora volátil de la pasión y el dolor, una porción de los *disjecta membra* de ansiedad y anhelo que permean la conciencia de su autor” (608). Ciertamente, en la literatura de De Quincey, Ann es la primera pieza textual que va estructurando, a lo largo de los años, un *locus* lírico de su discurso, ese que Barrell ha llamado, utilizando un término del propio De Quincey, “ninfolepsia”,⁸⁶⁶ y que Baxter ha visto como la forma que asume la “redención”. Las mujeres, efectivamente, son sometidas recurrentemente a un proceso de idealización por el recuerdo, que exige algún tipo de muerte o desaparición en la vida real, o que toman esa desaparición, efectivamente ocurrida, como el origen de su apoteosis. Además de Elizabeth y Ann, están Kate Wordsworth, Fanny del camino de Bath - en “The Glory of Motion”-, Agnes -en “The Household Wreck”- y, entre otras, la misma Juana de Arco, la descripción de cuya muerte viene precedida por estas perturbadoras pero elocuentes palabras:

Mujer, hermana, hay algunas cosas que no realizas tan bien como tu hermano, el varón; no, ni lo harás nunca. Discúlpame si dudo que alguna vez vayas a producir de entre tus coros a una gran poeta, o una Mozart, o una Fidias, o una Miguel Ángel, o una gran filósofa, o una gran “scholar”... Sin embargo, mujer... reconozco que hay una cosa que puedes hacer mejor que nosotros, los varones, una cosa más grande de lo que han hecho Milton o Miguel Ángel incluso: puedes morir grandiosamente.⁸⁶⁷

⁸⁶⁵ “I sought her, I have said, in hope. So it was for years; but now I should fear to see her; and her cough, which grieved me when I parted with her, is now my consolation. I now wish to see her no longer; but think of her, more gladly, as one long since laid in the grave; in the grave, I would hope, of a Magdalen; taken away, before injuries and cruelty had blotted out and transfigured her ingenuous nature, or the brutalities of ruffians had completed the ruin they had begun” (Wk: 2, 36).

⁸⁶⁶ Barrell señala que Elizabeth, la hermana cuya muerte De Quincey narra en “The Affliction of Childhood”, es el “objeto de lo que De Quincey describe como ‘ninfolepsia’, un frenesí que a veces invade a los que ‘en días paganos obtenían en los bosques un vislumbre momentáneo de las ninfas y las diosas silvestres’ (W: 7, 219-220). Estos ‘ninfoleptos’ estaban ‘poseídos por una pasión sin esperanza’: eran ‘hombres bajo una posesión delirante producida por la belleza celestial de las ninfas nacidas del aire’.[...] Hay toda una serie de niñas y mujeres jóvenes en sus escritos, ‘fantasmas de placer’ pero también de terror, que son representadas, concientemente o no, como re-visiones, repeticiones, resurrecciones de Elizabeth, y que se convertían en los objetos níficos de su ‘pasión sin esperanza’. Las ninfas eran seres ‘a los que nadie podía ver y seguir vivo’, y por ello, las víctimas de la ninfolepsia, de acuerdo con la leyenda, estaban ‘condenados’ a morir. Curiosamente, sin embargo, no es De Quincey el que resulta amenazado por la muerte como resultado de estas visiones ninfolepticas. Son las ninfas mismas, que parecen traer a Elizabeth de nuevo a la vida para repetir su muerte o para amenazar con repetirla” (Barrell 1991, 38).

⁸⁶⁷ “Woman, sister, there are some things which you do not execute as well as your brother, man; no, nor ever will. Pardon me if I doubt whether you will ever produce a great poet from your choirs, or a Mozart, or a Phidias, or a Michael Angelo, or a great philosopher, or a great scholar.... Yet, sister

Este violento pasaje ofrece como compensación de la inferioridad intelectual de la mujer, su muerte, considerada como acto estético y sublime para el espectador varón. A. Leighton (1992) ha estudiado el tema de la fantasía femicida de quinceana en toda su crudeza, empezando, de hecho, con este pasaje de *Juana de Arco* y pasando revista a los distintos casos existentes. Pero lo que descubrió no fue una coherente ideología machista, sino una posición ambivalente, que incluye momentos de identificación entre De Quincey y la posición femenina.

El acontecimiento autobiográfico, en esta perspectiva, cede ante su representación, primero en la memoria y después en la literatura, y acaba transformándose en el valor agregado de la producción simbólica. Desde esta perspectiva, la frase "opresiva belleza" puede ser descifrada también poniendo el acento en "belleza", en tanto la composición estética de la experiencia permite sacar provecho de la carga emocional de las palabras. La imagen del joven exaltado por su melancolía, corriendo junto al lago mientras escande *Confessions*, o la del que considera pasajes como los citados más "reales" que las noticias de la guerra, se nos aparece como la de un joven que descubre en la literatura una experiencia superadora de la experiencia afectiva e histórica en cuanto pérdida.

No en vano la "busca" de Ann se da entre "las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños". Recordemos que los "sueños" son textos literarios, compuestos a partir del recuerdo de la actividad onírica, y que la estructura de *Confessions*, y en general el corpus intoxicado de De Quincey, orienta las partes de los relatos biográficos en el sentido de la composición onírica propiciada por el opio. Si los "sueños" de *Confessions* ocupan el final de la obra, es porque son su conclusión y justificación, el postulado punto de llegada del relato autobiográfico, y también su presunto punto de partida, como vimos en el capítulo 1.⁸⁶⁸ La mención de "muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños" es una alusión al pasaje de *Confessions* en que De Quincey, introyectando la experiencia de la gran ciudad moderna, explica el fenómeno alucinatorio de la "tiranía del rostro humano".⁸⁶⁹

El "examen del sabor y la discordia de la muerte en verano", que nos envía a *Confessions* y a "The Affliction of Childhood" en *Suspiria de Profundis*, donde De Quincey retoma ese motivo en relación con la muerte de Elizabeth, se relaciona con Ann y con el sueño en el que ella reaparece como la metáfora volátil que denunció Platzner. En efecto, el sueño fechado "June, 1819" viene precedido por una reflexión erudita y filosófica sobre el curioso fenómeno de que "la muerte de aquellos que amamos, y por cierto la contemplación de la muerte en general, es (*caeteris paribus*) más impactante en verano que en cualquier otra estación del año".⁸⁷⁰ Para explicar este fenómeno, De Quincey recurre al concepto psicológico de la ley de antagonismo, según la cual una cosa en la mente se asocia con otra

woman ... I acknowledge that you can do one thing as well as the best of us men – a greater thing than even Milton is known to have done, or Michael Angelo: you can die grandly" (W: 5, 406–7).

⁸⁶⁸ Cf. supra, cap. 1, "Los 'lake Poets' y el romanticismo del 'English Opium-Eater'".

⁸⁶⁹ "Hasta este momento el rostro humano se había mezclado en mis sueños, pero no despóticamente, ni con poderes especiales de tortura. Pero ahora lo que he llamado la tiranía del rostro humano comenzó a desplegarse. Sea como fuere, ahora ocurría que sobre las ondulantes aguas del océano comenzó a aparecer el rostro humano: el mar aparecía pavimentado con innumerables caras, giradas hacia el cielo; caras implorantes, iracundas, desesperadas, empujadas hacia arriba por otras miles, por miríadas, por generaciones, por siglos: mi agitación era infinita, mi mente se sacudía y agitaba con el océano" (Wk: 2, 70; W: 3, 441).

⁸⁷⁰ "the deaths of those whom we love, and indeed the contemplation of death generally, is (*caeteris paribus*) more affecting in summer than in any other season of the year" (Wk 2: 72, 262; W: 3, 443–4).

por oposición. Así, en verano, “la exuberante y revoltosa prodigalidad de la vida empuja la mente con fuerza hacia el pensamiento antagónico de la muerte, y la esterilidad invernal de la tumba”.⁸⁷¹ Este fenómeno es el que De Quincey reconoce detrás de la configuración del sueño de junio de 1819, en el que Ann resucita purificada, y el que Borges evoca conmovido en 1986.

Resulta sorprendente, pero, sin dudas, las tres referencias a *Confessions* constituyen una lectura sintética de la presencia y la función de Ann de Oxford Street en el texto de quinceano. La primera remite a su aparición como una “benefactora” con la que se queda eternamente en deuda, la segunda al desencuentro en Londres, que equivale a su pérdida definitiva en la realidad, y la tercera a los sueños en los que retorna sublimada al escenario mental del escritor, como literatura. Esta alusión a la figura de Ann, junto con la mención de la “solución trágica” al enigma de Edipo, configuran un pequeño criptograma autobiográfico. En el contexto del homenaje, funcionan como una confesión de quinceana sobre sí mismo y sobre el nombre propio “De Quincey”, las palabras con las que empieza el “Prólogo”. Este “Borges último” elije reflejarse en el joven melancólico y exaltado, inmerso en sus primeras experiencias del amor, la sexualidad, la literatura, la política y la muerte. El contraste entre el dramatismo del momento de la revelación y el agradecimiento por las muchas horas de “felicidad personal” se reconcilia con el hecho de que De Quincey se “revelara”, a través de *Confessions*, como un modo de articulación entre la vida y la literatura. Una última observación respecto de este texto: como si Borges fuera consciente de que con él cerraba el ciclo de su remisión a De Quincey, incluye una referencia adicional, que es una reiteración de la primera referencia que encontramos en sus textos, en 1925: “Una palabra lo podía conmover; por ejemplo, *consul romanus*” (*Kant*: 9).

Mediaciones olvidadas y recordadas

En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane, con grabados de acero y notas en cuerpo menor entre capítulo y capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un *Don Quijote* de la casa Garnier, las *Tablas de Sangre* de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el *Sartor Resartus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos.

Borges, “El otro” (OC: 3, 12)

... en Ginebra aprendí el francés, que ignoraba, aprendí el latín, del cual me quedan unas pocas y preciosas reliquias, y me enseñé el alemán, también. Y descubrí los poetas expresionistas. Y luego leí tantos libros... Descubrí la poesía

⁸⁷¹ “the exuberant and riotous prodigality of life naturally forces the mind more powerfully upon the antagonist thought of death, and the wintry sterility of the grave” (Wk: 2, 72, 262; W: 3, 444).

de Kipling, en Ginebra. Y descubrí a De Quincey. Y fui devoto -ahora me parece rarísimo- de Baudelaire: sabía de memoria *Las flores del mal*. Y ahora que las recuerdo me parecen una cursilería. Pero en aquel momento no lo fueron.

Borges, *Borges el memorioso* (155)

El “Prólogo” de 1986 sugiere, en acuerdo con las rápidas conjeturas de Rodríguez Monegal, que el Borges adolescente accedió a De Quincey como el autor de *Confessions* y que, además, leyó *Confessions* en función de sus experiencias personales, ya sea para encontrar allí un eco de su vida o para darle forma a su vida a partir del texto. De todas las opciones existentes, esta, que es la más previsible, es también la más verosímil. Mucho más, sin dudas, que la infusión instantánea de los “catorce volúmenes” de De Quincey como si Borges hubiera sido, a la manera de “De Quincey-Writings”, una inteligencia sin cuerpo ni historia.

En la “Elegía” a Maurice Abramowicz, fechada el 14 de enero de 1984 e incluida en *Los conjurados* (1985), Borges evoca a su amigo de Ginebra y recuerda aquel período en el que, “mientras se mataban los hombres, soñamos los dos sueños que se llamaron Laforgue y Baudelaire” (OC: 3, 466). Las referencias a Laforgue y Baudelaire aluden al simbolismo y son también una evocación del aprendizaje de la lengua francesa como parte de la educación escolar secundaria que recibió durante la Primera Guerra Mundial, “mientras se mataban los hombres”. El francés, además de ser una lengua que se le impuso institucionalmente, fue, como escribió un francés, “el idioma de su adolescencia, el idioma en que pudo enamorarse por primera vez, el idioma en que descubre la diversidad del mundo” (Lafon 2011, 22).

Pero ese francés, territorialmente, estaba descentrado: no fue el de Francia sino el de Suiza. En la vida intelectual de Borges, es la neutral Suiza el único territorio en el que la lengua francesa y el imaginario literario y personal del escritor se aunaron armónicamente, como ya nunca ocurriría después. Es una de esas experiencias que, vistas retrospectivamente, Borges valoraba como una fase necesaria de su desarrollo, que debía ser vivida para poder ser superada, y que dejó, en el camino, un conjunto de revelaciones. Como demuestra el libro *Borges-Francia*, la tendencia posterior más frecuente en la vida de Borges fue la práctica de un antigalicismo militante, en particular el rechazo público del modo francés de concebir la literatura en función de su historia, esto es, programáticamente, por escuelas y rupturas.⁸⁷² En el período de Ginebra, esta calculada “francofobia” -término de J. J. Saer ([1997] 2014)- no existía. Al contrario, el francés fue una de las lenguas literarias prestigiosas, además del inglés y el alemán, que Borges cultivó en su iniciación profesional, como confirma el hecho de que la primera reseña de Borges, en la que comenta textos españoles, y que es hoy el primer texto en los *Textos recobrados*, está en el idioma de Voltaire (TR: 1, 17).

⁸⁷² Desde luego, esto debe ser tomado como una declaración de Borges, cuyo alcance debe ser medido por otros parámetros que su opinión al respecto. Las cuestiones de “economía estilística”, de hecho, no parecen ser de raíz anglófona. Exceptuando a Johnson, los modelos de concisión y precisión de Borges hay que buscarlos en el francés de Voltaire y Bloy, así como en el español de Groussac.

En la memoria de Borges, la impronta de la tradición literaria francesa queda asociada, además, a sus primeros ensayos poéticos:

Yo había estado escribiendo sonetos en inglés y en francés. Los sonetos en inglés eran malas imitaciones de Wordsworth, y los sonetos en francés copiaban, de manera acuosa, la poesía simbolista. Todavía recuerdo una línea de mis experimentos franceses: “*Petite boîte noire pour le violon cassé*” (Borges y Di Giovanni 1999, 49).

Desde luego, esta memoria se enlaza con las pretensiones de un Borges que ha vuelto a la práctica de poesía después del *interregno* de los cuarenta y los cincuentas, y la referencia a un fallido *debut* simbolista no es más importante que su asociación con el fracaso en la imitación de Wordsworth. El fracaso, como otras veces en Borges, adopta la función de un origen para una nueva práctica.

Pero no es descabellado imaginar que su primer conocimiento de De Quincey, en un contexto francófono en el que se priorizaban las lecturas de impronta simbolista y en que Borges realizaba sus primeros ensayos de pasión, haya sido a través de *Les paradis artificiels*, la obra de Baudelaire que incluye, como sabemos, una traducción comentada de la primera edición de *Confessions* y de su “secuela”, *Suspiria de Profundis*, y que constituyó la base para la difusión de De Quincey en el mundo latino. Después de todo, aun si el testimonio no fuera plenamente confiable, Borges le dijo a Antonio Carrizo que, en aquella época, había aprendido *Les Fleurs du Mal* de memoria, como se lee en la segunda cita que pusimos en epígrafe.

Ese pequeño tomo de Baudelaire sobre el vínculo entre poesía, vida moderna y drogas, no desentonaría en “las dos filas de libros” de la primera cita que usamos de epígrafe. También deberíamos colocarlo, probablemente, “escondido detrás de los demás”, por su temática. La lectura de *Confessions* de De Quincey en lengua inglesa solía hacerse en la edición de 1856, ya fuera a través del tomo III de los *Writings*, el tomo V de *Selections*, o el tomo I de *Works*, ya fuera en alguna otra edición separada, como la de Tauchnitz, puesto que era la versión autorizada por el propio De Quincey. Existían, también ediciones de la primera versión (1822), como la edición norteamericana Riverside o la de Beattie, de 1900.⁸⁷³ Pero para el Borges de la etapa suiza la traducción de Baudelaire, además de tener la atractiva característica de estar fusionada con los comentarios críticos del autor de *Les fleurs du mal*, tenía la ventaja de tomar como base la más compacta y, para la crítica, la más eficaz edición de 1822, y la compendiaba con el texto que retoma el universo de *Confessions* desde la perspectiva de la niñez y las experiencias de Oxford, *Suspiria de Profundis*. El lugar de Ann en esta edición está más resaltado (la edición corregida y aumentada diluye a Ann en una multiplicidad de otros hechos autobiográficos), y está retomada por la figura de Elizabeth en *Suspiria*. En la versión de Baudelaire, además, la evocación de Ann está claramente destacada por su belleza, fuertemente antiburguesa y cristiana, lo que debía ser atractivo para un lector entusiasta de Dostoievski como el Borges adolescente. El hecho de que “Madre”, seguramente, no compartiera esa opinión, puede haber operado como un estímulo para el joven.

En el mismo texto que citamos al comienzo, luego de mencionar los “sueños que se llamaron Laforgue y Baudelaire”, el anciano que recuerda al joven amigo de Abramowicz,

⁸⁷³ *Confessions of an English Opium-Eater; Being and Extract from the Life of a Scholar*. (Reprinted from the London Magazine for September and October, 1821, and December, 1822). Edited by Arthur Beattie. 1a. ed. New York, London: Macmillan, 1900.

dice: “Descubrimos las cosas que descubren todos los jóvenes: el ignorante amor, la ironía, el anhelo de ser Raskolnikov o el príncipe Hamlet, las palabras y los ponientes” (OC: 3, 466). Descubrir “el ignorante amor”, en ese contexto, incluye la entonación sentimental en la lectura de los simbolistas. Baudelaire, cuando arriba al episodio de Ann, pide “la pluma del ala de un ángel” para traducir/narrar un episodio tan “casto, lleno de candor, de gracia y misericordia” (Baudelaire 1860b, 143). Y luego de traducir el agradecimiento que incluye la frase “the central darkness of a London brothel”, incluye el siguiente comentario sobre las condiciones anímicas que se requieren para escribir un texto como ese: “Para sentir de esta forma, se debe haber sufrido mucho, hay que ser de esos corazones a los que la desgracia abre y ablanda, al contrario de aquellos a los que cierra y endurece” (Baudelaire 1860b, 151).

Como se deja ver en la carta a Godel citada antes, esta instrucción (sufrir mucho para sentir de forma admirable y escribir a partir de la emoción) calaba hondo en el Borges adolescente, que realizaba esfuerzos específicos, a partir de sus sufrimientos personales, en especial los amorosos, para obtener pasiones de joven artista en contra de las mediocres preocupaciones burguesas. Y las formas expansivas, que toman su fuerza de Whitman y Nietzsche, de la primera poesía en prosa de Borges, los acentos puestos en el “goce”, eran la cara complementaria de esta forma de literatura-pasión que ensayó en esta época. Me refiero a textos como “Paréntesis pasional” o “Motivos del espacio y el tiempo”. Podría pensarse que, en esta faceta, tiene su peso la primera parte del “Poeme du Haschisch”, llamada “Homme dieu”, que describe las etapas de la embriaguez hasta llegar a la sensación de ser Dios. Esa aniquilación del mundo caído está representada muy explícitamente, por ejemplo, en “Paréntesis pasional”, cuando Borges escribe: “Bésame. Bésame... Ya las dudas han muerto. Ya las penas han muerto y contigo a mi lado me siento fuerte como un Dios. Yo soy un Dios. Yo puedo crear la Vida” (TR: 1, 28).

En suma, hay una alta probabilidad, aunque no sea más que una probabilidad, de que el Borges adolescente se haya aproximado a De Quincey a través de *Les paradis artificiels* de Baudelaire, y que haya comenzado a leerlo movido por la recomendación que suponía que el autor de *Les fleurs du mal* lo hubiera traducido, elogiado y comentado. Desde luego, esto implicaba acercarse a De Quincey como se acercaban a él “los jóvenes” de 1916, y especialmente como lo hacían los jóvenes proyectos de artista en el ámbito de habla francesa, como a un autor con tonalidades simbolistas-decadentistas, galardonado con la imagen del genio patológico y marginal, que trataba con irreverencia temas social o moralmente problemáticos –el consumo de drogas, el asesinato–, que ofrecía un retrato de artista adolescente como un rebelde que era él mismo una institución, erudito y autodidacta, que inscribía en su literatura confesional información sobre el amor y el sufrimiento, que se apartaba del realismo en literatura y que presentaba todo esto en un estilo cuya “música” era universalmente aclamada por los más diversos intelectuales, desde Mallarmé a Virginia Woolf.

Si Borges leyó a Jean-Paul en 1917 por recomendación de De Quincey, tiene que haber accedido a *Writings* tempranamente. Si la edición de Masson, no tan vieja en ese momento (a la escocesa de 1889-1890, se agrega la reproducción londinense de 1897), hubiera existido en una de las bibliotecas de la ciudad, no sería extraño que, movido por su lectura de Baudelaire o de *Confessions*, hubiera consultado algunos de sus tomos, en especial, como sugerimos, los primeros de “Autobiography and Literary Reminiscences” (I, II, III) y los “Literary Theory and Criticism” (X, XI), y acaso el tomo XII, de “Tales and Romances” y el

extraño tomo XIII, que contiene *On murder*, *Suspiria* y *Mail-Coach*, entre otros textos famosos.

Hay un dato autobiográfico que Borges aporta en su vejez y que se puede relacionar con esta idea de que intentó leer a Jean-Paul por las recomendaciones de De Quincey y Carlyle y que, por esa vía fracasada, llegó a los expresionistas alemanes, en cuyo importador se transformaría desde 1919.⁸⁷⁴ Es un dato vinculado con la forma en que aprendió alemán. Su exposición es algo dificultosa, por lo que debemos introducirla aquí mediante un *excursus*.

En varias ocasiones, Borges recordó el método autodidáctico con el que aprendió la lengua de los expresionistas. Pero acá importa una de ellas, registrada en una entrevista con María Esther Vázquez, que la entrevistadora fecha en 1973. En esa ocasión Borges recordó el método de esta forma (la cita es larga, por motivos que se verán enseguida):

Borges: [...] Este idioma [el alemán] lo estudié en el último o penúltimo año de la guerra, por propia voluntad. Tendría 17 años. El culto de Alemania se lo debo a Carlyle, y también al deseo de leer *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, en su texto original. Como no se podía salir de noche, pues durante el último año la vigilancia policial debido al espionaje era muy severa, me compré el *Libro de las canciones* de Heine, y ayudándome con un diccionario alemán-inglés comencé a leerlo en alemán. El vocabulario de Heine en sus obras iniciales es deliberadamente sencillo: una vez que conocí las palabras *Nachtigall*, *Herz*, *Nacht*, *trauer*, *geliebte*... me di cuenta de que podía prescindir del diccionario y seguí leyendo, de modo que llegué por esa vía a dominar la lengua espléndida de la música de los versos de Heine. Y al cabo de pocos meses pude prescindir del diccionario.

Vázquez: ¿Y entonces leíste a Schopenhauer?

Borges: No inmediatamente, porque cometí el error de las personas que estudian alemán para leer filosofía y fue continuar con *Crítica de la razón pura*, obra que no la entienden los mismos alemanes y que quizás hubiera dejado perplejo al mismo Kant en muchos casos... salvo que recordara lo que había querido decir. De Quincey decía que los alemanes consideraban una frase como un baúl, un gran baúl que una persona tiene que llevar para un largo viaje. Entonces, se pone en el baúl (o en la frase) todo lo que se puede, y uno se las arregla con paréntesis y con guiones y luego surge una especie de monstruo informe. Pero, felizmente, eso corresponde a la prosa de Kant y no a la de otros autores alemanes, pues si no, serían ilegibles. He leído mucho en alemán, sobre todo poesía expresionista, porque durante la primera guerra europea el expresionismo alemán fue el más importante de todos los “ismos” de aquella época... (Borges y Vázquez 1984, 45–46)

Este pasaje es revelador. El segundo parlamento de Borges refiere a un *locus* de quinceano, que es la burla que dirigía a la idea de estilo de los alemanes, y que solía ejemplificar con Kant. Hay varios pasajes en los que De Quincey repite esta burla. El más destacado, tal vez, es el capítulo “German Studies and Kant in Particular” de la sección “Autobiography continued from 1803 to 1808” del volumen II de *Writings*. Allí De Quincey señala el defecto que recuerda Borges de Kant, pero lo predica en general del “taste characteristic of the German mind” (W: 2, 82). El estilo es “una idea inconcebible para el intelecto alemán”,⁸⁷⁵ tal como puede observarse en la sintaxis alemana. De Quincey bromea sosteniendo que hay libros en alemán hechos sólo de “una o dos enormes oraciones”.⁸⁷⁶ Únicamente los prosistas que han cultivado “French models” (W: 2, 84) se exceptúan de

⁸⁷⁴ Sobre este tema, García (2015).

⁸⁷⁵ “an inconceivable idea to a German intellect” (W: 2, 83).

⁸⁷⁶ “one or two enormous sentences” (W: 2, 83).

esta regla. Y Kant no es más que un ejemplo (“Take Kant for illustration” [W: 2, 84]) de la aberración sintáctica alemana, producto de la carencia nacional de idea de estilo.

Lo que dice puntualmente de Kant es tal como Borges lo recuerda:

Su idea de una oración era la siguiente: todos hemos visto a un viejo coche familiar y el proceso de cargar el equipaje para un viaje a Londres hace setenta u ochenta años, o hemos leído sobre ello. La noche y el día, durante una semana por lo menos, permanecían la casera, la doncella de la dama, el mayordomo, los caballeros amigos del caballero, y otros, cargando la inmensa arca en todos sus recovecos sus “imperial”, sus “wells”, sus “Salisbury boots”, sus “sword-cases”, en sus bolsillos frontales, laterales, traseros, en sus “hemmer-cloth cellars” [...] hasta que todos los usos y necesidades de un hombre, y de la vida humana, salvaje o civilizada, eran separadamente satisfechos por la infinidad del caos. Muy próximo al modelo de empaque de un viejo coche familiar como este, Kant establecía y llevaba a cabo el empaque de una de sus oraciones habituales.⁸⁷⁷

La referencia continúa, pero esto alcanza para demostrar la fuente del segundo parlamento de Borges. Ahora bien, más allá de eso y de la diferencia respecto de si se aplica solo a Kant o a todos los prosistas alemanes, cuando leemos el capítulo entero advertimos que también está allí la fuente de la experiencia autobiográfica de Borges, consignada en el primer parlamento. Las satíricas observaciones sobre Kant, escritas para caracterizar la prosa alemana, pertenecen a un pasaje más amplio en el cual De Quincey ofrece el mejor método para aprender esa lengua. El método se diferencia del más habitual, recomendable en otras lenguas, justamente por la característica distintiva o “anomaly” (W: 2, 84) de la prosa alemana. Curiosamente, De Quincey recomienda eso mismo que hizo Borges con Heine, comenzar estudiando poesía, más puntualmente, baladas u obras de teatro:

Les recomiendo a todos los principiantes que elijan entre dos clases de composición, las baladas o la comedia, como la primera escuela para ejercitarse: las baladas porque la forma del diálogo y la imitación de la vida diaria en su tono de conversación corriente, y el espíritu de la comedia, que sugiere naturalmente el brusco intercambio de palabras, tienden todos a las frases cortas.⁸⁷⁸

Un poco antes, asimismo, no en relación con el alemán sino con todas las lenguas, De Quincey había recomendado que se utilizara un Nuevo Testamento, porque de esa forma “se elude la necesidad de estar cazando palabras en un diccionario”.⁸⁷⁹ Sostiene la teoría de que la memoria y las sugerencias del contexto permiten al lector familiarizarse con el uso de conectores y con el sistema de adverbios que modifican un predicado, lo cual constituye, para De Quincey, el armazón de la lengua, y que el conocimiento previo del Nuevo Testamento (un supuesto de las culturas protestantes) permite que la memoria funcione

⁸⁷⁷ “His idea of a sentence was as follows:—We have all seen, or read of, an old family coach, and the process of packing it for a journey to London some seventy or eighty years ago. Night and day, for a week at least, sate de housekeeper, the lady’s maid, the butler, the gentleman’s gentlemen, &c., packing the huge ark in all its recesses, its “imperial”, its “wells,” its “Salisbury boots”, its “sword-cases”, its front pockets, side pockets, rear pockets, its “hemmer-cloth cellars” [...], until all the uses and need of a man, and of human life, savage or civilized, were met with separate provision by the infinity of chaos. Pretty nearly upon the model of such an old family coach packing did Kant institute and pursue the packing and stuffing of one of his regular sentences” (W: 2, 83).

⁸⁷⁸ “I advise all beginners to choose between two classes of composition—ballad poetry, or comedy—as the earliest school of exercise: ballad poetry, because the form of dialogue, and the imitation of daily life in its ordinary tone of conversation, and the spirit of comedy, naturally suggesting a brisk interchange of speech, all tend to short sentences” (W: 2, 84).

⁸⁷⁹ “you evade the necessity of hunting up and down a dictionary” (W: 2, 80).

como un “diccionario o nomenclador perpetuo”.⁸⁸⁰ Ya es muy sorprendente que su primer conocimiento de Heine siga, de forma aproximada, las instrucciones de De Quincey que se hallan en el texto que cita. Pero más sorprendente todavía es que, poco después, Borges mencione, sin conexión con su recuerdo autobiográfico, lo que acabamos de referir respecto del Nuevo Testamento: “De Quincey decía, exageradamente, que como todos conocen la Biblia, sobre todo en un país protestante, la mejor manera de estudiar un idioma es mediante ese libro” (Borges y Vázquez 1984, 48).

¿Qué significa este recuerdo caótico, en el cual el texto de De Quincey aparece recombinado en la memoria de Borges y entrelazado con su propia experiencia de formación? Una de estas dos cosas: o que Borges inventa su pasado citando a De Quincey y aplicando el recuerdo de una autobiografía ajena a su propio caso, o que el joven Borges siguió las recomendaciones de De Quincey para aprender alemán, y que, en este recuerdo de ese momento de su vida, lo evoca de esta forma. No hay evidencia conclusiva para decidirse por una de estas dos fórmulas. Podríamos inclinarnos por la primera, si atendiéramos al dato de que una de las materias obligatorias de sus estudios en el Collège Calvin fue el alemán, como señaló Vaccaro.⁸⁸¹ Es decir, este recuerdo sería un producto de la “activa memoria” de Borges, a quien el alemán le fue enseñado por profesores de idiomas. Pero también es posible, y nos inclinamos por esta opción, que este recuerdo esté refiriendo a un joven Borges, que estaba orientándose en sus búsquedas a partir de los escritores en los que veía “la casi infinita literatura”,⁸⁸² y que el estudio sistemático del alemán haya sido emprendido por cuenta propia, sobre la base que le dio el Collège Calvin. En uno de sus textos de vejez, un “Prólogo” a un texto de Gustav Meynrik, Borges deja entrever esta posibilidad: “En Ginebra, hacia 1916, bajo el impulso de los volcánicos libros de Carlyle, emprendí el solitario estudio del idioma alemán. Mi conocimiento previo se reducía a unas cuantas declinaciones y conjugaciones.”⁸⁸³ Este “conocimiento previo” puede haber sido el procurado por la escuela. Si ese fuera el caso, y Borges tomó en cuenta las indicaciones de De Quincey, eso podría significar que leyó el tomo II de *Writings* el “penúltimo o el último año” de la Primera Guerra Mundial. Y que no sólo habría seguido instrucciones de De Quincey respecto de posibles lecturas, como Jean-Paul, sino que en algún caso habría emulado la dinámica misma de su formación y actuación como sujeto intelectual. Si ese fuera el caso, finalmente, De Quincey, el germanista inglés, puede haber mediado como figura de referencia en las acciones tempranas de Borges como germanista argentino.

En ese mismo artículo, hay un último punto que referimos en el capítulo 1 y que puede destacarse en relación con esta hipótesis. De Quincey presenta el descubrimiento de la cultura de Alemania con términos que magnifican el acontecimiento; llega a aplicarle los términos poéticos que Wordsworth aplicó al deslumbrante “descubrimiento de América” y

⁸⁸⁰ “perpetual dictionary or nomenclator” (W: 2, 82).

⁸⁸¹ “... Borges ingresó al colegio en el periodo escolar 1914-1915. Se cursaban once materias: Francés, Latin, Alemán, Historia, Geografía, Aritmética, Ciencias, Dibujo, Aplicaciones, Canto y Gimnasia” (BBAV: 53). “En el Collège Calvin aprendió alemán, idioma que complementaría su dominio del inglés y el francés” (BBAV: 57).

⁸⁸² “La flor de Coleridge”. *La Nación*, 23 de septiembre de 1945. Luego incluido en *Otras inquisiciones*. En *Borges at eighty*, repitió esta idea: “... when I discovered Walt Whitman I was overwhelmed. I felt of him as being the only poet. I had the same feeling afterwards with Kipling, I felt it with De Quincey, who wrote poetry in prose, and they were very different poets.” (141)

⁸⁸³ Prólogo a *El Cardenal Napellus*, de Gustav Meyrink (Madrid, Ediciones Siruela, 1987). Citado por BBAV: 58.

la llama “el vasto océano ondulante de la literatura alemana”.⁸⁸⁴ Esa representación exaltada del contacto de De Quincey con Alemania, que se encuentra también en otros lugares, puede ser una de las fuentes que impulsó a Borges no sólo a aprender el alemán por cuenta propia, sino a traducirlo. No hay que olvidar que De Quincey se representaba, en este rol de mediador cultural, como el “scholar” inglés capaz de llevar a su lengua lo más importante y asimilable de la vanguardia alemana (no usa el término “vanguardia”, que aún no se aplicaba a la literatura, pero sí el concepto de que los alemanes eran los que iban por delante en la producción intelectual del período).

Otra figura de mediación, sumada a la de Baudelaire, podría haber sido, más tarde, el propio Cansinos Assens. En *Autobiografía* Borges refiere una traducción de *Confessions* que habría hecho el políglota español, pero no hay rastros de ese texto. La consulta a la Fundación Cansinos Assens tampoco fue exitosa: la institución carece de registros de una traducción de esa obra de De Quincey. Pero Cansinos fue autor de una parodia de *On murder considered as one of the fine arts*, que Borges sin dudas conoció, ya que fue publicada un poco antes de que leyera a Cansinos por primera vez, aunque no sabemos cuándo la conoció ni hace referencias a ella. Se trata de *Erótica y estética de la pena de muerte*, seguido de *Erótica y estética de la guerra*, publicado por Editorial Renacimiento en 1916, un conjunto de textos satíricos en la vena de la primera parte del ensayo de De Quincey que funciona como crítica de la lógica bélica. Este dato puede llevarnos a pensar que Borges confunde los textos, o que Cansinos tenía un interés en las dos obras más conocidas de De Quincey.⁸⁸⁵

Una polémica con Francia: desnarcotización de De Quincey

Et à mesure que la Faustin lisait *le Mangeur d'opium*, les ivresses d'imagination de Quincey la gagnaient, l'enlevaient, par une suite d'intenses sensations cérébrales, à la réalité de la vie, à l'ennui du jour, à la détente malade de ses nerfs.

E. Goncourt, *La Faustin* (1881-2)

Recapitulemos. De las opiniones hiperbólicas de Borges que exhiben su relación con De Quincey en términos culturales, como un fanatismo, y la deuda “vasta”, que no se puede especificar, pasamos al subconjunto de referencias que Christ llamó “deudas documentadas”, el corpus de citas y alusiones por el cual “De Quincey” se inscribe explícitamente en la obra de Borges como fuente de información. Extrajimos de allí una fórmula de citación reiterada, y propusimos que la repetición de la fórmula produce un disperso pero coherente retrato de De Quincey, al que llamamos “De Quincey-Writings”: el de un “escritor intelectual”, de acuerdo con imágenes preexistentes de “scholar” y

⁸⁸⁴ “It was a banner broad unfurl'd, / The picture of that western world.' These, or words like these, in which Wordsworth conveys the sudden apocalypse, as by an apparition, to an ardent and sympathising spirit, of the stupendous world of America, rising, at once, like an exhalation, with all its shadowy forests, its endless savannas, and its pomp of solitary waters—well and truly might I have applied to my first launching upon that vast billowy ocean of the German literature” (W: 2, 84-85).

⁸⁸⁵ Sobre Borges y Cansinos Assens, cf. Azienberg (1980) y Schwartz (1987),

"polyhistor", acaso derivadas de Masson, y en contraste con la dominante del "Mangeur d'Opium", en que se combinan la autobiografía y la escritura de sueños. Vimos luego que esa fórmula tiene un momento inaugural, el epígrafe programático al libro *Evaristo Carriego* (1930), y que antes de ese momento no hay una imagen propia del escritor inglés en los textos de Borges. Las escasas referencias de la década de 1920 indicaron, en rigor, que durante la época en que Borges fue poeta vanguardista y criollista, y ensayista "enciclopédico y montonero" (IDA: 10), De Quincey fue el autor autobiográfico de *Confessions of an English Opium-Eater*, no el "De Quincey-Writings" de los "catorce volúmenes". Consideramos algunas posibilidades respecto del papel que, no obstante eso, De Quincey puede haber jugado en el período, analizando referencias existentes y poniendo en relación, sin profundizar, rasgos de la producción del joven Borges con el De Quincey autobiógrafo y ensayista que reseñamos en nuestro primer capítulo. Y de allí retrocedimos hasta el momento en que Borges dice haber leído a De Quincey por primera vez, el contexto europeo de la segunda mitad de la década de 1910, en Suiza o, menos probablemente, Lugano. Sin contar con documentación respaldatoria, usando los propios testimonios de Borges y en particular reinterpremando el "Prólogo" de 1986 a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos* en sentido autobiográfico, como una confesión final que homenajea a De Quincey, sugerimos que las primeras lecturas deben haber estado asociadas, de un modo o de otro, al "Mangeur d'Opium" (el autor que vimos emerger en nuestro capítulo 2) y que, aun si Borges comenzó a leer otros textos del autor en ese momento, como parece indicar la referencia retrospectiva a Jean-Paul Friedrich Richter, De Quincey debe haber formado parte del *stock* de transgresiones literarias antiburguesas que servían de pasaje entre los paraísos artificiales de fin de siglo y las "aventuras" de vanguardia en la década del 1910 para el escritor debutante. El último tramo de este recorrido profundizó la idea, desarrollada en "La deuda 'vasta' y la 'documentada'", de que, desde 1930, por efecto de ese notorio epígrafe externo en *Evaristo Carriego* y las sucesivas referencias que se fueron agregando, comenzó a existir una imagen singular de De Quincey en los textos de Borges, asociada a su propia imagen de autor y desligada del autobiógrafo "English Opium-Eater".

Así las cosas, hay que agregar en este punto que ese epígrafe de 1930, y la imagen que se monta sobre él, tiene un carácter polémico, o al menos disidente, en cuanto retoma el borramiento que hay del opio en las referencias de 1925-1927 y establece, en términos de imagen de escritor, el primer eslabón de un retrato desnarcotizado de De Quincey.

Cuando *Evaristo Carriego* se vuelva a publicar en 1955 como el tomo 4 de *Obras completas*, Borges agregará otro paratexto que tramará por montaje con el epígrafe de 1930 una figura nueva cuyo efecto retrospectivo será sellar el disperso retrato y deslindar el nombre "De Quincey" definitivamente del contexto de recepción francés. En ese "Prólogo" sin fecha, leemos estas conocidas oraciones:

Yo creí, durante muchos años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses (OC: 1, 101).⁸⁸⁶

⁸⁸⁶ La primera aparición de este texto ocurre en el "Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores", Sur 129 (7/1945). Véase BES: 301. En este texto borges agradece el premio otorgado por la SADE a *Ficciones*. A. Louis ha analizado las implicancias culturales de la emergencia de este texto en la trayectoria de Borges. Para ella, este texto implica un gesto reactivo ante el ascenso del peronismo luego del fin de la segunda guerra mundial, y un movimiento de clausura grupal, que

Se puede leer aquí el reconocimiento de la operación realizada con el libro de 1930 sobre la tradición gauchesca,⁸⁸⁷ que implicó unir el tono del desafío de esa tradición criolla con el espacio de la biblioteca inglesa del padre, eliminando el “tono” de la lamentación, como explicó J. Ludmer (1988). También se percibe allí un movimiento contundente de afirmación del carácter autónomo de la literatura, que separa las letras de las armas o, menos tópicamente, de la política.⁸⁸⁸ Pero junto con estas maniobras mayores, con el “Prólogo” de 1955 se produjo ese otro movimiento menor, casi imperceptible, que nos interesa traer al primer plano en esta tesis: “De Quincey”, el autor del epígrafe ¡en inglés! a *Evaristo Carriego*, fue reincorporado silenciosamente a la biblioteca ilimitada del padre de Borges, una versión familiar de la deuda “tan vasta” que no se puede decir, y, en ese acto, perdió, en Borges, su vinculación con el De Quincey, como dice Porée (2007), “à la française”.⁸⁸⁹

Como vimos, las referencias explícitas a De Quincey, y en particular el subconjunto de las “deudas documentadas”, excluyen la asociación con el opio, y a partir de 1930 también la relación tópica con lo autobiográfico, y prefieren exhibir la faz erudita del “scholar”, en una suerte de avatar del mexicano Alfonso Reyes. Si miramos el panorama desde 1955 –el año en el que Borges inicia su ascenso a los circuitos oficiales, por la oportuna conjunción del reconocimiento internacional y un golpe de estado– la disociación entre el “scholar” y el “opium-eater”, se vuelve aún más visible, ya que las pocas referencias explícitas al opio, como la muy importante de “A cierta sombra. 1940” (1969) y los comentarios en las entrevistas (entre 1962 y 1984), son todas posteriores.

Ahora bien, cometeríamos un error fatal si dedujéramos de aquí que Borges eliminó de su “De Quincey” la única característica por la que era universalmente conocido, ser el autor de *Confessions* y de un nuevo modo de prosa poética, asociado con el paradigma de los sueños. La primera prueba está en el trabajo previo de Christ, que buscó en De Quincey, a partir de su propio autorretrato en *Confessions*, la figura borgeana de una “literary figure” que reuniera en un mismo sujeto al “vates” y al “grammaticus”.⁸⁹⁰ Lo hizo siguiendo la instrucción borgeana implícita de desnarcotizar la fuente, ya que el opio, en su exposición, no es más que una de las figuras para expresar “vates”.⁸⁹¹ Es decir, la primera prueba de que Borges no eliminó *Confessions*, o el corpus del opio, de su canon de quinceano, está en que el único lector atento de esta relación literaria reconoció huellas del texto intoxicado

separa el nosotros implicado en la SADE del otro lado, como la biblioteca se separa del barrio. Conceptualmente es un texto que traza diversas fronteras estratégicas. Véase BAF: 105-109.

⁸⁸⁷ Ludmer (1988, 221-36) y Louis (2014, 329-425).

⁸⁸⁸ BAF: 110.

⁸⁸⁹ Contadas veces recuerda Borges el impacto que tuvo De Quincey en Francia. Una en: “Ce vice impuni, la lecture, de Valery Larbaud” (*El Hogar* 19/2/1937): “... la secular amistad de las letras de Inglaterra con las de Francia. Chaucer traduce del francés; Shakespeare es lector de Montaigne – todavía anda por ahí su ejemplar firmado--; Swift proyecta su sombra gigantesca sobre Voltaire; Baudelaire deriva de Tomás De Quincey y de Edgar Allan Poe” (OC: 4, 258).

⁸⁹⁰ Véase el apartado “The literary figure” en NA: 138-148, que examina, primero, por separado, las figuras de “grammaticus” y “vates”, y luego, las hace confluir en la figura unificadora del “poeta doctus”. Esta construcción la realiza Christ con los términos que encuentra en el propio Borges, especialmente en “Sir Thomas Browne” (1925).

⁸⁹¹ “... la botella de láudano representa lo personal y lo subjetivo, la escena interna de pesadilla y sueño, la memoria individual activa que crea corredores interminables, vastas ruinas y dramas de búsquedas frustradas a partir de su propio almacén de imágenes; en una palabra, lo psicológicamente autobiográfico, que en De Quincey siempre nos retrotrae a lo que él llamó ‘el teatro onírico de mi niñez’” (NA: 148).

de De Quincey, pero desnarcotizándolo, y esto por influencia de lo que podríamos denominar el “opio” de Borges. Cuando Christ habla de releer a De Quincey “sintonizado con la imaginaria de Borges e hipersensibilizado para captar similitudes en De Quincey” (NA: 162), está presentando, sin decirlo, esta especie de intoxicación por medio de la lectura de Borges.

Veremos más adelante que el “texto intoxicado” de De Quincey, lo que se suele vincular, aplicándole sus propias categorías, con la “literatura de poder” y la “prosa apasionada”, para 1955, en realidad, ya para 1949, había tenido los usos más extensos posibles en la obra de Borges, sólo que sin declararlos o documentarlos del mismo modo que la “erudición” de los *Writings*, la cual, como indicó Christ y analizaremos después, tampoco se restringió a modestos usos de noticias. Es más, es posible fechar esos extensos usos del texto intoxicado de quinceano, en asociación con su “loca erudición”, en la década anterior, entre el inicio de la Segunda Guerra Mundial y el primer peronismo, con algunos laterales antecedentes anteriores.⁸⁹² Pero esta inscripción del texto intoxicado de De Quincey en Borges se ajustó, sin embargo, a un régimen por completo diferente, que analizaremos más adelante, en el capítulo 6. La operación de desnarcotización hay que considerarla, por ello, como practicada fundamentalmente sobre la imagen del escritor, y no tanto como mero reflejo de su aproximación general a De Quincey. Incluso es posible percibir una distribución casi didáctica entre “literatura de conocimiento” y “literatura de poder”, según busquemos en Borges al “De Quincey” explícito y retratado por las referencias o al “De Quincey” implícito y reescrito, en diálogo con los movimientos de la producción de Borges.

Una lúcida bibliografía, aunque sus autores no estén siempre de acuerdo, nos ha hecho ver que Borges trabajó las imágenes de los escritores, incluso la propia, con esquemas, y que hizo jugar estas imágenes esquemáticas en diferentes escenas de discusión, como parte de su propia reflexión crítica.⁸⁹³ Borges descompuso las figuras de los escritores en “modos”⁸⁹⁴ y ofreció la suma o una selección de estos “modos”, en Whitman, Unamuno, Valery, Kafka o Flaubert, como “símbolos”,⁸⁹⁵ ejemplos o casos, formas simples para comprender sus características y ponerlas en distintos diálogos con la época. En general, estas formas simples iban asociadas a fórmulas textuales y *loci* específicos de sus obras, como si se tratara de “epítetos” formulaicos para identificarlos en su circulación. Como si fueran monedas o cartas. A la vez, cada nombre se conectaba con otros nombres propios, de acuerdo con las necesidades de la escena argumentativa, formando constelaciones variables. El caso de Voltaire, que trata M. Cámpora, es muy iluminador en este sentido.⁸⁹⁶

⁸⁹² Cf. infra, Cap. 5, “Otras ‘Confesiones’ con seudónimo”.

⁸⁹³ Me refiero, fundamentalmente, a Rodríguez Monegal (1984, 1993), Lellouche (1989), Lefere (2005), Burello (2005), Pastormerlo (2007), Louis (2010) y Cámpora (2011).

⁸⁹⁴ El término de Borges en “Modos de G. K. Chesterton”. *Sur* 22 (7/1936): 47-53. Los “modos” son “las caras de su fama”, “sus proyecciones inmortales” (BES: 18).

⁸⁹⁵ El término que emplea en “Valéry como símbolo”. *Sur* 132 (10/1945): 30-2.

⁸⁹⁶ Cámpora subraya la escena histórica, en el contexto del fascismo, en que se gestaron los principales rasgos del Voltaire de Borges. Contrasta, en ese sentido, la perspectiva denigratoria de Voltaire en *Vidas de payasos ilustres* (1948) de Ignacio B. Anzoátegui, como representante de la tradición católica anti-ilustrada nacionalista argentina, con la tradición Swift-Gibbon-Voltaire que realza Borges contra la iglesia: “Borges carga el nombre Voltaire con los mismos rasgos que Anzoátegui o Castellani, aunque, por supuesto, con una valoración estrictamente opuesta” (Cámpora 2011, 480).

Estos “destinos” de escritor siempre se acuñaban como provisionarias imágenes póstumas: eran respuesta a la pregunta qué quedaría (o que había quedado) de un escritor tras su muerte o de qué modo la memoria de la humanidad transformaría (o había transformado) ese nombre en significados dispares.⁸⁹⁷ Es una práctica temprana de Borges, que se puede detectar en los exámenes de Villarroel, Browne y Quevedo, incluidos en *Inquisiciones*, pero atraviesa toda su obra, y recubre a los más diversos nombres propios. En este mismo sentido, Borges solía percibir las operaciones de escritores que habían trabajado sus imágenes voluntariamente, como él mismo.⁸⁹⁸

Esta forma de representar a los escritores, le brindó, en coyuntura, ciertas ventajas tácticas: 1. la posibilidad de apelar a la arbitrariedad propia de la relación emocional y de gusto que la comunidad de hablantes compartía, así como también distanciarse, cuando lo creía conveniente, de esos mismos supuestos compartidos; 2. polemizar con las otras imágenes de un mismo escritor, centralmente a partir de la conflictiva asignación de valores por lo que la imagen podía representar; 3. convertir las imágenes de escritor en instrumentos y lugares de argumentación para la discusión literaria; 4. separar o disociar la imagen de un escritor de su obra.

El caso de “De Quincey” se diferencia de otros, como los de Whitman, Kafka, Poe, Bloy o Chesterton, por distintos motivos, pero fundamentalmente, creemos, porque en el medio intelectual argentino no se asociaba el nombre “De Quincey” con un espacio polémico claro ni un grupo reclamaba el monopolio de su interpretación. Ciertamente, el modernismo latinoamericano lo había sumado a su galería de personajes “raros” provenientes del simbolismo y el decadentismo francés, pero no le había dado un lugar de privilegio en ese canon. Podemos verlo, más bien, como una figura tangencial entre los raros finiseculares, un autor de las autobiografías del opio y el escandaloso “On murder”, que se asociaba a Baudelaire y Poe.

El verdadero contexto polémico sobre la imagen legítima de De Quincey estaba en Europa, y sobre todo en su país, donde convivían perspectivas muy diferentes sobre el autor, desde la vindicativa de Masson, que es la que más se acerca a Borges, hasta las de Walter Pater y Oscar Wilde, que se aproximaban, en cierto modo, a la perspectiva francesa finisecular. Era un contexto en el que, claramente, había defensores y detractores de De Quincey, y cada polémica recogía distintos aspectos de discusión y distintos “modos” de De Quincey: la calidad de su estilo, el valor de su autobiografía, la originalidad y coherencia de su erudición, su condición moral como adicto al opio, su mística, su romanticismo, etc.. De

⁸⁹⁷ Los casos, por ejemplo, de “Groussac” (1929), “Modos de G.K. Chesterton” (1936), “Inmortalidad de Unamuno” (1936), “Leopoldo Lugones” (1938), “Nota de (hacia) Bernard Shaw” (1951), “Alfonso Reyes” (1959) y “Jules Supervielle” (1960). En todos estos casos, como se advierte por las fechas, los ensayos se escriben en la circunstancia del fallecimiento de los escritores. En “Inmortalidad de Unamuno”, Borges encabeza el texto con un planteo sintético de los dos problemas que suele encarar en estas situaciones, en las que el hombre cede paso a la discusión sobre sus imágenes: “No muere un escritor sin la discusión inmediata de dos problemas subalternos: el de conjeturar (o predecir) qué parte quedará de su obra, el de prever el fallo irrevocable de la misteriosa posteridad. El segundo es falso, porque no hay tal posteridad judicial, dedicada a emitir fallos irrevocables” (BES: 143).

⁸⁹⁸ Hay que entender, en este sentido, las imágenes de los escritores como superficies, no como profundidades. Esta forma de Borges de trabajar las imágenes de los escritores coincide con los mecanismos reduccionistas y estereotipantes de construcción de las identidades en la opinión pública que Borges mismo va a cuestionar reiteradamente (por ejemplo, “Borges y yo”). Y muy probablemente su forma de sintetizar identidades autorales en fórmulas mínimas (por ejemplo, Voltaire, Groussac) provenga de la atención dispensada a la circulación de las identidades como estereotipos.

hecho, buena parte de la recepción crítica de De Quincey, como mostró J. North (1997) en el estudio ya citado, estuvo ligada a las discusiones sobre su imagen y su valor en la historia de la literatura y de las ideas.

Para quien leía *Writings*, surgía fácilmente un contraste entre lo acotado de la imagen y lo inclasificable de la obra, la cual, sin dudas, no aparecía vinculada a un género. La primera identidad de De Quincey como escritor, agudizada por sus relaciones con el romanticismo, era negativa: De Quincey no era un escritor de poemas. Aun la reclasificación de ciertas zonas de su prosa como “prosa visionaria” o “prosa poética” (Cooper [1902] 2015), eran presentadas como operaciones críticas que reconducían la prosa al campo de la poesía romántica canónica. Las únicas dos marcas genéricas que se advertían en su producción con alguna claridad correspondían a categorías de estatuto dudoso, como el ensayo y la autobiografía. Como testimonio del reconocimiento de esta inestabilidad genérica valen los acertijos clasificatorios de sus primeros editores que comentamos en el capítulo dos y el tópico, reactivado una y otra vez por la crítica, sobre cómo describir su obra y cómo caracterizar a su autor, que suele desembocar en su carácter inclasificable.⁸⁹⁹

Borges debe haber conocido el contexto polémico europeo tempranamente, y debe haber recorrido, en diálogo con el armado de sus proyectos iniciales, un camino de diferenciación, en el contexto de sus lecturas de *Writings*, entre el inicial “Mangeur d’Opium” y “De Quincey”, resituando las polémicas europeas en función de sus propias y conocidas diferencias con las concepciones literarias del modernismo y las vanguardias, en el marco de las cuales fue elaborando su discurso y sus proyectos en la década de 1920. Y, en el giro de la década de 1930, cuando abandonó temporarily la versificación para abocarse a los experimentos con la prosa, agudizando el movimiento de errancia genérica que se reconocía ya previamente como una característica de su producción, el carácter agenérico del “espléndido” estilo de la prosa de De Quincey debe haber ganado protagonismo en su repertorio de modelos y referencias. A este gran marco conjetural adjudicamos la reseña del libro *Névrosés* de Barine, que reedita las discusiones sobre la condición de De Quincey como, según terminología lombrosiana, “degenerado superior”.

Como dijimos, ese año fue importante en la historia de recepción de De Quincey, porque se publicaron, entre otras cosas, dos nuevas biografías del autor, que pretendían desplazar a las de Page y Masson. En una de ellas, leemos una posición contra la imagen “continental” de De Quincey que, en su aspecto crítico, coincide con la contemporánea de Borges y permite medir el peso que la imagen de “mangeur d’opium” tenía en ese momento en el campo particular de la recepción europea de De Quincey:

Es oportuna en este punto una palabra sobre la reputación continental de De Quincey. Los escritores franceses y alemanes, cuyo conocimiento de De Quincey está mayormente confinado a *Confessions*, se unen al incluirlo bajo la rúbrica de figuras tales como Huysmans y Beardsley, y tratan su obra como si fuera una suerte de *pendant* de *Les Fleurs du Mal*. Los acentos de esta perspectiva absurda han sido colocados con intensidad recientemente en la misma Inglaterra por las ociosas ilustraciones de una edición de lujo de *Confessions* que representa a De Quincey exactamente bajo esta luz. Nada puede estar más reñido con los hechos. Considerarlo como una figura decadente *fin-de-siècle* es fundamentalmente no comprender la naturaleza de su ser (Sackville-West 1974, 211).

Muchos años después, en 1959, Borges dirá a Bioy Casares que este libro de Sackville-West no le parecía “demasiado bueno” (*Borges*: 510), pero su cuestionamiento de la

⁸⁹⁹ Cf. supra, Cap. 1, “¿De Quincey?”.

reputación de De Quincey fuera de Inglaterra, sin embargo, es muy cercano a la posición que fue asumiendo Borges. Habría que decir que la de Borges era bastante más extrema la de Sackville-West. No conocemos en la época ningún otro texto que haga una apología de De Quincey semejante a la de Borges en la reseña de *Névrosés*, ni tan taxativa ni tan dispuesta a reducir el papel del opio al lugar de un accidente que no afectó en absoluto la construcción de una gran obra, ni que exaltara tan explícitamente la voluntad autoral.

Ahora bien, es posible que, a la luz de estas consideraciones, la reseña de Barine no sólo estuviera reivindicando la voluntad y autoconsciencia del escritor, como la contracara de su dependencia de la droga, y la escritura por sobre la experiencia patológica. Sin dudas, esto se verifica en la reseña. Borges destacó antes que el opio, las pesadillas, y antes que éstas, el estilo con que las inventó. También, a la “espléndida prosa” de los sueños, sumó una obra variada, y de ese modo, eliminó la posibilidad de considerar el consumo de opio como causa de la “literatura”. Todo esto es verdad y está en consonancia con el apartamiento de Borges de concepciones de la literatura que postulaban la primacía de la experiencia. Rechazando la psicopatologización del autor, lo desvinculó de las fascinaciones simbolistas, decadentistas, modernistas, vanguardistas e, incluso, realistas respecto de los aspectos “morbosos” del autobiográfico “Mangeur d’Opium”.

Pero también se puede pensar que esta nota sobre Barine consuma más explícitamente lo que las referencias y sobre todo las “deudas documentadas” ya estaban generando: la disociación entre la imagen dominante de De Quincey y su obra. En el texto que escribió un año después de la reseña de Barine, para la muerte de Unamuno, trató del conflicto que surgía entre la imagen general de autor y su obra, señalando que siempre existe “el riesgo certero de que la imagen empobrezca irremediablemente la obra” (BES: 143), un riesgo que está “en razón directa de su vigor y de su facilidad [de la imagen]” (BES: 143). Y esta imagen puede tender a “... dominar, y a reducir, la obra complejísima, tan rica de posibilidades intelectuales” (BES: 143). Si bien el tipo de imagen que representa Unamuno, cuyo “valor” residía “en su tipicidad” (BES: 144), era heroico, también la imagen del “English Opium-Eater” pesaba por su “tipicidad”, aun cuando fuera la del adicto, el “degenerado superior” o el héroe transgresor. La reseña de Barine parece escrita *en contra* de “el albur de que el símbolo, la figura, tape su obra” (BES: 144).

Más adelante volveremos sobre el Borges de los años treinta y cuarenta para estudiar enlaces posibles con De Quincey en función de las “posibilidades intelectuales” que ofrecía a Borges la obra en los contextos de su producción. Concluamos aquí indicando que tanto el epígrafe de *Evaristo Carriego* como la reseña de Barine, en consonancia con el funcionamiento general de las “deudas documentadas”, intervienen con su *performance* sobre el archivo de imágenes de De Quincey, desnarcotizando el nombre, vaciándolo incluso de las experiencias que no son las de la escritura, esto es, la producción de catorce volúmenes de *Writings*.

CAPÍTULO 4: "DE QUINCEY-BORGES" BAJO EL PARADIGMA DE LA IDENTIDAD

"Congéneres": "Secret Societies" y "La Sécta del Fénix"

Enfrentado al corpus fragmentario de las "deudas documentadas", Christ concluyó que había algo que aprender de él: "las alusiones referenciales de Borges, especialmente las que indican un préstamo o una 'deuda', rara vez cuentan toda la historia" (NA: 154). Es decir, la marca textual sería índice de la existencia de otras posibilidades de relación y comparación, en otros planos y con otros métodos. Da como ejemplo "El Inmortal" y la referencia a *Writings* que liga la ciudad del relato con la falsa viñeta de Piranesi en *Confessions*. Para Christ, esta referencia no sería ni toda la deuda que el relato guarda con De Quincey ni la principal. Más directamente ligado con este texto de Borges estaría "Homer and the Homeridae", cuya vinculación Christ trabaja en detalle en su capítulo 5.

En el mismo tren argumentativo, Christ considera otros tres casos, pero ya no por la insuficiencia o el desvío respecto de la referencia, sino porque las referencias están ausentes.⁹⁰⁰ Son: "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" (1929),⁹⁰¹ "Avatares de la tortuga" (1939),⁹⁰² "El milagro secreto" (1943),⁹⁰³ "La secta del Fénix" (1952).⁹⁰⁴ Si Christ se extraña de que Borges no refiriera a De Quincey en estos textos, es porque encuentra otros textos del propio De Quincey que podrían haber servido de inspiración por tratar sobre los mismos temas, aunque no sugiere de qué modo. Para el primero, "Sir William Hamilton" (1852),⁹⁰⁵ donde se expone y refuta la paradoja de Zenón;⁹⁰⁶ para "El milagro secreto", "Miracles as Subject of Testimony" (1839),⁹⁰⁷ uno de los textos que Borges incluiría en su *Emmanuel Kant y otros ensayos*;⁹⁰⁸ para "La secta del Fénix", "Secret Societies" (1847).⁹⁰⁹ No caben dudas de que es excesivo recriminar a un autor que no incluyera una referencia que podría haber incluido, sólo por el hecho de que manifestó interés por la obra del ausente. Pero ese exceso, aun impropio, no deja de ser, metodológicamente, esclarecedor.

Ante la comprobación de la ausencia, Christ decide dejar de lado toda hipótesis fuerte de "deuda" y propone una categoría propia, la de textos "congéneres" ("congeners"),

⁹⁰⁰ Cf. NA: 154-159.

⁹⁰¹ "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga". *La Prensa* (01-01-1929) y *El sol* (04-12-1932). Luego en *Discusión* (1932). OC: 1, 244-248.

⁹⁰² "Los avatares de la tortuga". Sur 63 (12/1939): 18-23. Luego en *Discusión* (1957). OC: 1, 254-258.

⁹⁰³ "El milagro secreto". Sur 101 (2/1943): 13-20. Luego en *Ficciones* (1944). OC: 1, 508-513.

⁹⁰⁴ "La secta del Fenix". Sur 215/216 (9-10/1952): 13-5. Luego en *Ficciones* (1956). OC: 1, 522-524.

⁹⁰⁵ "Sir William Hamilton" (W: 5, 303-347). En tres partes en *Hogg's Instructor*: 1. "Sir William Hamilton. Bart.", VIII, 1852: 401-404 (Wk: 17, 145-155), 2. "Sir William Hamilton, With a Glance at his Logical Reforms", IX, 1852: 273-277 (Wk: 17, 156-168), 3. "Sir William Hamilton, With a Glance at his Logical Reforms. Second Paper", IX, 1852: 291-295 (Wk: 17, 169-179).

⁹⁰⁶ Wk: 17, 164-167. W: 5, 330-332.

⁹⁰⁷ "Miracles as Subject of Testimony" (W: 8, 157-175). Como "On Hume's Argument Against Miracles". *Blackwood's*, XLVI, 7/1839: 91-99 (Wk: 11, 333-346).

⁹⁰⁸ Kant: 240-263.

⁹⁰⁹ "Secret Societies" (W: 8, 173-229). En dos partes en *Tait's*: 1. "Secret Societies", Tait's XIV, 8/1847: 513-522 (Wk: 16, 146-164), 2. "Secret Societies", Tait's, XIV, 10/1847: 661-670 (Wk: 16, 165-182). Hay traducción al español de la versión de *Tait's* incluida en Wk: "Las sociedades secretas", en *Los oráculos paganos y otras obras selectas*, traducido por José Rafael Hernández Arias, 287-342. Letras Clásicas. Madrid: Valdemar, 2005.

apartándose de la línea que en los estudios de influencia lleva de A hacia B.⁹¹⁰ Llama así a pares de textos de De Quincey y Borges vinculados por su tema que se pueden leer a la par, buscando “paralelismos” y “parentescos” entre ellos. Pero luego de establecer la categoría de “congéneres”, no realiza un análisis de los textos que caben en la categoría, tal vez porque no lo veía como un propósito de su libro, tal vez por otras razones. Para respaldar su planteo, sin embargo, comenta puntualmente el caso de “La secta del Fénix” (NA: 155-159). Retomaremos ese comentario, a los efectos de poner a prueba la categoría y los supuestos involucrados, a la vez que complementamos el análisis de Christ con nuestra propia lectura.

Como dijimos, Christ ve ese relato de Borges en continuidad con “Secret Societies”, el texto de De Quincey que Masson incluyó en el tomo VII de *Writings* (el segundo tomo de “Historical Essays and Researches”). Y subraya en estos textos “congéneres” dos paralelos principales. Por una parte, uno muy general: la presencia de referencias eruditas para presentar el tema, lo que demuestra que ambos autores trabajaron a partir de un archivo de erudición preexistente. Además de permitir identificarlos como escritores que hacen literatura a partir de una biblioteca, esto reforzaría la idea planteada por el propio Borges en “El *Biathanatos*”, a saber: que llegó a otros textos del archivo a través de De Quincey, pero también que antes y después realizaba sus propias pesquisas, generando un “nuevo archivo, más selectivo, más concentrado, más sintético, pero fundamentalmente el mismo” (NA: 155). La idea de “congéneres” se apoya en la de afinidad intelectual: en este caso, archivos similares, por caminos diferentes, producen resultados similares.

Por otra parte, Christ dice que la “solución” al enigma de “La secta del Fénix” no es, como habitualmente se cree, la reproducción de la especie por el coito, sino el rito de la muerte (NA: 155,156), y afirma haberla encontrado en una lectura del ensayo de De Quincey, que “bien puede haber inspirado la historia de Borges” (NA: 156).⁹¹¹ En “Secret Societies”, De Quincey sostuvo que el secreto de los misterios eleusinos y los francmasones, sociedades secretas antigua y moderna respectivamente, era el siguiente: que no había ningún secreto, puesto que estaban construidas como fraudes o supercherías.⁹¹² Esta afirmación parece convertirse en el procedimiento mismo de “La secta del Fénix”. De Quincey también señaló que la mayoría de estas sociedades estaban interesadas en la inmortalidad, y que, en el acto de su perpetuación, constituían ellas mismas una práctica para acceder a ese objetivo. Christ cita, como demostración de estas conexiones, un largo párrafo en el cual De Quincey cuenta el caso de un tal “Club del Fénix”, que procuraba que uno de sus miembros siempre ocupara el trono del presidente para garantizar la vida eterna del club. De esto y la asociación con otros textos, infiere Christ que el secreto de la

⁹¹⁰ “By ‘congeners’ I mean to describe the parallel or sibling status of the works in question rather than the origin-outcome status which is so often the conclusion in studies of influence” (NA: 155).

⁹¹¹ Es decir, a fin de cuentas, su procedimiento consiste en hacer como si la deuda existiera, aunque no sea posible probarla o especificarla. Este es un recurso silencioso que tiene su interés para el descubrimiento de puntos de contacto y relaciones intertextuales.

⁹¹² De Quincey afirma, chistosamente, que el secreto de los Francmasones estaba compuesto de dos partes: una era el dinero que cobraban para ingresar a la logia y otra, el brandy (Cf. W: 7, 200-201). Además, describe los misterios eleusinos y la francmasonería, como los más grandes engaños de la historia, en estos términos: “... the strange thing is [...] that the general principle of such a plan has succeeded most memorably when applied to purposes of humbug. The two best known of all secret societies that ever have been are the most extensive monuments of elaborate humbug on the one side, and credulity on the other. They divide themselves between the ancient world and the modern. The great and illustrious humbug of Ancient History was THE ELEUSININ MYSTERIES. The great and illustrious humbug of Modern History—of the History which boats a present and a future, as well as a past—is FREEMASONRY” (W: 7, 190-191).

sociedad de Oxford no era el mismo que el de la secta de Borges pero que "sí lo era, con seguridad, su principio subyacente" (158). Y luego sostiene, en un movimiento hacia la afirmación de la identidad entre los autores (i. e. "De Quincey" = "Borges"), que este principio subyacente era: "el tema y el objetivo del pensamiento y la imaginación de Borges" (158), tal como estaba enunciado en el siguiente pasaje de "Secret Societies":

El mismo principio en la naturaleza del hombre, el instinto imperecedero de glorificar lo imperecedero, el impulso de petrificar lo fugitivo y detener lo transitorio, que se manifiesta en diez mil formas distintas, también ha asumido, en este campo de las confederaciones secretas, muchas formas grandiosas. Esforzarse por conquistar al Tiempo conquistador, engañar al sombrío engañador ya es magnífico, en cualquier sentido que se haga.⁹¹³

El subrayado de Christ es impactante. En verdad, enuncia aquí De Quincey el fundamento si no filosófico, al menos ideológico, y en cualquier caso general, de la técnica de la sociedad secreta como ficción de eternidad en la lucha del hombre contra el tiempo (contra la muerte), y lo hace al margen de los usos que recibe esta técnica en la historia. Christ invita a imaginar el efecto que este pasaje, "con sus refutaciones del espacio, el tiempo y la individualidad" (NA: 158), debe haber tenido en Borges. Y se detiene en ese punto, alegando que las fuentes de Borges son mucho más amplias que las de De Quincey y que a lo sumo se puede señalar la existencia del archivo en común, al que tal vez, y solo tal vez, Borges haya accedido por De Quincey.

Este hallazgo de Christ es un ejemplo perfecto de cómo premisas discutibles pueden producir resultados interesantes. La conexión entre estos dos textos "congéneres" es sumamente valiosa, los subrayados son iluminadores, y esto debe ser visto como un aporte del cuestionable método de Christ, con sus supuestos y su retórica.

Un desvío: "Secret Societies", "La secta del Fénix", la iniciación a la "literatura"

La sustancia de la visión de De Quincey [...] es esencialmente la misma sustancia que encontramos en Borges.

R. Christ, *The Narrow Act* (189)

El problema principal del método de Christ reside en que postula la identidad (entre escritores, entre textos, entre procedimientos e ideas) como el alfa y el omega de la investigación, y que relaciona esa identidad con una metafísica practicada en la literatura. Asigna a "Borges" una teoría de la alusión, construida por el inteligente análisis de ciertos textos, que consiste en negar el tiempo y la personalidad. Y luego busca confirmación de esta teoría en el funcionamiento de la intertextualidad (Christ escribe antes de *Palimpsestes* de Genette; siempre habla de "alusión", con amplitud, y no de intertextualidad), que disuelve prácticamente las identidades individuales en formas literarias de lo eterno. Esto

⁹¹³ "The same principle in man's nature, the everlasting instinct for glorifying the everlasting, the impulse for petrifying the fugitive, and arresting the transitory, which shows itself in ten thousand forms, has also, in this field of secret confederations, assumed many grander forms. To strive after a conquest over Time the conqueror, is already great, in whatsoever, direction (VII, 184)" (NA: 158).

produce en su trabajo un circuito tautológico, del que parece difícil escapar. Una vez que postula que "Borges" es eso que el personaje así llamado hace con la "alusión", el estudio de las alusiones viene a confirmar que "Borges" es precisamente eso que hace, y el significado de sus textos acaba reducido a una alegoría cíclica y permanente de esta teoría, la cual, dicho sea de paso, Borges decidió, explícitamente, no suscribir.⁹¹⁴

Reabramos el caso de "La secta del Fénix" para iluminar tanto el problema de este método como sus virtudes instrumentales en la generación de conocimiento, dando un paso más en la comparación. Christ sigue su lectura hasta el punto en el que el texto de De Quincey parece describir la poética misma de Borges, tal como la interpreta de acuerdo con su teoría de la alusión. Y suspende su argumento allí, ante la revelación que ya se produjo, porque carece de evidencia para sostenerla. Ahora bien, en relación con ese mismo caso, hay dos observaciones que se pueden agregar y que podrían reconducir la investigación en otros sentidos.

La primera es que el pasaje de De Quincey sobre el "Club del Fénix" es una reescritura. Retoma, puntualmente, pero sin decirlo, otro texto, un ensayo de *The Spectator*, n° 72, del 23 de mayo de 1711, escrito por Joseph Addison.⁹¹⁵ El club es presentado en ese texto en un registro más satírico todavía que en De Quincey. Y lo primero que se advierte al poner el pasaje de De Quincey junto con el ensayo de Addison, es que no se trata, en rigor, de una sociedad secreta.

Citemos:

Un Amigo mío que se quejaba de un Comerciante pariente de él, luego de presentármelo como un Sujeto ocioso, desprovisto de Valor, que descuidaba su Familia y pasaba la

⁹¹⁴ Un detalle que une al libro de Christ y el de Rodríguez Monegal, es que Borges se pronunció sobre los dos de una manera característica. De la biografía escribió unas palabras para la ocasión del otorgamiento al libro del Premio Comisso de Biografía Literaria en 1983. Manifestó que, habiendo cumplido los ochenta años, no había leído ni una línea sobre él, una declaración evidentemente falsa. Aclaró que esto significaba: "no conozco la biografía de Rodríguez Monegal" (BBRM: 443). Pero aseguró estar tranquilo porque "sus biografías no condescienden a trivialidades ni a conjeturas psicológicas", lo que parece indicar que, sin haberlo leído, conocía algunas de las "conjeturas psicológicas" del texto. Para el libro de Christ escribió un prólogo. El texto es más agresivo, especialmente porque extrema su gratitud y diplomacia para plantear su diferencia. En el primer párrafo dicta una microconferencia sobre qué es un escritor ("un usuario de símbolos", los cuales pueden ser muchas cosas, "cuentos, metáforas, tramas, la música verbal y el momento dramático"), haciendo "alusiones" a dos autores que integran el canon de sus preferidos, Bernard Shaw y Kipling, y subsumiendo luego estas alusiones, en un silencioso giro miltoniano, en la idea del "Espíritu Santo o Musa", categorías para las cuales, concluye, la "mitología moderna" prefiere la de "Yo Subliminal" ("Subliminal Self"). En el siguiente párrafo se pronuncia sobre el libro de Christ, ¡al que dice haber leído!, con una tangencialidad extrema y desagradable. Escribe: "Algunas cosas inesperadas, muchos vínculos secretos y afinidades, me fueron revelados por este libro de Ronald Christ. Me suelen preguntar cuál es mi mensaje; la respuesta obvia es que no tengo mensaje. No soy ni un pensador ni un moralista, sino simplemente un hombre de letras que convierte sus propias perplejidades y ese respetado sistema de perplejidades que llamamos filosofía en las formas de la literatura. El hecho de que en una de mis historias el hombre sea tanto el soñador como el sueño no significa necesariamente que soy un seguidor de Berkeley o de Buddha. Sin embargo, el escritor tiene que estar agradecido por el hecho de que le muestren que ido más allá de lo que se proponía, más allá de sus intenciones" (NA: ix, x). Como se ve, Borges desconoce toda imputación de intencionalidad en las alusiones que analiza Christ y se desentiende de la teoría de la alusión como una forma técnica de practicar la filosofía de Berkeley. La "gratitud" que ofrece es presentada como el deber del escritor para con el crítico.

⁹¹⁵ Joseph Addison, *The Spectator* 72 (23-05-1711). En *The Spectator Project: A Hypermedia Research Archive of Eighteenth-Century Periodicals*. Rutgers University Libraries. <http://www2.scc.rutgers.edu/spectator/text/may1711/no72.html>. Accedido 4/8/2018.

mayor parte de su Tiempo sobre una Botella, me dijo, para rematar su Personaje, que era Miembro del Club Imperecedero. Un Nombre tan Extraño despertó mi Curiosidad y le pregunté por la Naturaleza de ese Club que tenía un Nombre tan sonoro; ante lo cual mi Amigo me dio la Descripción siguiente.

El Club Imperecedero consta de unos cien Miembros, que dividen entre ellos el Conjunto de las veinticuatro Horas, de tal manera que el Club se mantiene reunido Día y Noche de Principio a Fin de Año, no atinando ningún Grupo a levantarse hasta no ser relevado por aquellos que están en tren de seguirlos. Esto significa que a un Miembro del Club Imperecedero nunca le falta Compañía; pues aunque no siempre esté él mismo de Servicio, sabe que encontrará a otros que sí lo están; de modo que si está dispuesto a tomar un Trago a la Mañana, el Mediodía o la Tarde, o una Botella después de Medianoche, acude al Club y encuentra una Barra de Amigos afines. Es Máxima de este Club que el Presidente nunca muere; pues mientras unos a otros se sustituyen por el Sistema rotativo, en el gran Sillón ubicado en el Extremo superior de la Mesa nunca debe faltar un Hombre hasta tanto el Sucesor no esté en Condiciones de ocupar su Lugar; no ha habido, así, ninguna *Sede Vacante* en toda la Memoria de la Humanidad.⁹¹⁶

Este "Everlasting Club" o "Club Imperecedero" es uno más en la serie de "Clubes extraordinarios, tanto antiguos como modernos", que la hoja periódica presentaba al público de Londres, como el Club de los Feos (N° 17, 32, 48, 72), el Club Amoroso (N° 30), el Club de los Dos Peniques (N° 9) o el propio Club del Espectador, la ficción matriz del diario.⁹¹⁷ Si el "Club Imperecedero" era una sociedad secreta o no, el texto no lo comenta. De Quincey, sin duda, es más ambiguo que Addison, en tanto incluye este club como ejemplo de "la auto-perpetuación y el desafío a la mortalidad tipo Fénix de tales sociedades",⁹¹⁸ pero tampoco dice que se trate de una sociedad secreta o que el secreto sea un elemento importante en su configuración, puesto que está poniendo el acento en la técnica para producir el efecto de inmortalidad.

Ahora bien, el subrayado de Christ, como dijimos, es un hallazgo notable. Y, justamente, aunque parezca paradójico, su valor aumenta cuando reparamos en las diferencias entre los textos de De Quincey y de Addison. Estas diferencias, inesperadamente, favorecen el análisis comparativo entre Borges y De Quincey, y ratifica a éste como fuente privilegiada de "La secta del Fénix" y, tal vez, de otros textos anteriores.

En primer lugar, la señalada ambigüedad sobre el carácter secreto del Club surge de poner al club como ejemplo de una práctica específica de las sociedades secretas, que es el ser ellas mismas una técnica social para producir el efecto de inmortalidad (su "apariencia" o "simulacro", diría Borges). Esto deja ver que se trata de una invención explícita en De Quincey, que une una cosa con la otra, el club de Addison con las sociedades secretas, a través de una operación de *rifacimento*.⁹¹⁹

En segundo lugar, el texto de De Quincey incluye otra fuente de ambigüedad, que es el doble registro, a la vez satírico y sublime, en la representación del club. Los rasgos caricaturescos del texto de 1711 están intactos, pero se agrega un rasgo de sublimidad, que

⁹¹⁶ La traducción fue realizada en el marco del Proyecto "The Spectator/El Espectador", un emprendimiento de traducción colectiva que se encuentra online en <http://elmismodiario.blogspot.com/>. Corresponde al pasaje que empieza "A Friend of mine complaining of a Tradesman who is related to him, after having represented him as a very idle worthless Fellow, who neglected his Family, and spent most of his Time over a Bottle, told me, to conclude his Character, that he was a Member of the *Everlasting Club*."

⁹¹⁷ Cf. Ledesma (2015).

⁹¹⁸ "... self-perpetuation and phoenix-like defiance of mortality of such societies" (W: 8, 182).

⁹¹⁹ Sobre esta noción, cf. supra, cap. 1, "El 'scholar' como 'germanista': el perfecto Potosí".

no existía en *The Spectator*, porque De Quincey sostiene que esta práctica "proyecta cierto grandor hasta en un farsante" (W: 7, 182).⁹²⁰ En efecto, su versión del club combina deliberadamente lo ridículo de la práctica con lo sublime del efecto, y esto también es un rasgo de la sublime y satírica "Secta del Fénix".⁹²¹

Christ no explica por qué pone la producción de inmortalidad, el efecto de la sociedad secreta como técnica, por sobre el hecho de que el secreto de las sociedades secretas es la inexistencia del secreto, a pesar de que refiere explícitamente este punto. Parece evidente que Christ está llevando agua para el molino de la teoría de la alusión en Borges. Pero, como se ve en el resto del ensayo, De Quincey está muy interesado en mostrar a la vez el poder de la ficción de inmortalidad y el "fraude" ("hoax") que supusieron tanto los misterios eleusinos⁹²² como la francmasonería: el caso que se opone al de estas sociedades, como un ejemplo legítimo de sociedad secreta, es el de los esenios, que De Quincey identifica con los cristianos primitivos, y que trata al final del artículo. Pero incluso en este caso legítimo, que comentaremos en el próximo capítulo,⁹²³ la práctica es una técnica para engañar. Cambia el motivo: los esenios engañaron para sobrevivir y proteger la verdad religiosa en un contexto adverso. Es esa función táctica de la técnica lo que le dio legitimidad al uso.

En tercer y último lugar, el término que llamó la atención de Christ, porque está en el título de Borges, "Fénix", es un agregado de De Quincey (si inventado o tomado de otra fuente, no sabemos)⁹²⁴ al texto de *The Spectator*. Addison lo había llamado "The Everlasting Club", que se puede traducir como "Club Imperecedero". De Quincey, en cambio, "The Phoenix Club". La imagen del Fénix está destacada, a su vez, en *Suspiria de Profundis*, en la sección del palimpsesto, y en un lugar sobre cuyo interés Borges ha dejado muestras.⁹²⁵

⁹²⁰ "throws a grandeur even on a humbug" (W: 8, 182).

⁹²¹ Los intentos de la crítica por conocer el "secreto" que el relato oculta son parte del relato. Christ cuenta que Borges mismo le reveló que era el coito y sostiene que es la muerte. R. Alifano (2013), apelando a la complicidad con Borges, postula que es la masturbación. En un interesante artículo sobre el relato, C. Fornoff (2015) ha estudiado la lógica narrativa del cuento, que responde a la forma simple del acertijo y que impulsa al develamiento, pero sin realizarlo en el texto. Sobre el enigma como procedimiento, cf. Louis (2001).

⁹²² En el prólogo a *Páginas de historia y autobiografía*, una selección de textos de Edward Gibbon publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1961, Borges escribió sobre el origen ficticio de los misterios eleusinos, a propósito de un "singular episodio" que ocurrió en el siglo XVIII. Su fuente, sin dudas, es De Quincey en W (7, 198). Recuerda Borges que los deístas sostenían que el Antiguo Testamento no era de origen divino porque no presentaba ni la idea de inmortalidad ni la de premios y castigos en el más allá. Warburton escribió en contra de este argumento y, como parte de su estrategia, inventó la función cultural de los misterios eleusinos: "En 1737, el teólogo inglés William Warburton publicó un extenso tratado que se titula *The Divine Legation of Moses*, en el que paradójicamente se razona que la omisión de toda referencia a la inmortalidad es un argumento a favor de la autoridad divina de Moisés, que se sabía enviado por el señor y no necesitaba recurrir a premios o castigos sobrenaturales. El razonamiento era ingenioso, pero Warburton previó que los deístas le opondrían el paganismo griego, que tampoco enseñó futuros castigos y recompensas y que, sin embargo, no era divino. Para salvar su tesis, Warburton resolvió atribuir un sistema de premios y penas ultraterrenas a la religión griega y sostuvo que éstos eran revelados en los misterios eleusinos" (OC: 4, 68).

⁹²³ Cf. infra, cap. 5, "Gnósticos versus Esenios".

⁹²⁴ Christ apunta a *Pseudodoxia Epidemica* de Thomas Browne como posible fuente (NA: 156).

⁹²⁵ "Even the fable of the Phoenix, that secular bird who propagated his solitary existence, and his solitary lines, along the line of centuries, through eternal relays of funereal mists, is but a type of white we have done with palimpsests" (W: 13, 345-346). A este pasaje agrega De Quincey una nota al pie de inconfundible sabor "borgeano". La muestra de interés de Borges por este pasaje está en un texto posterior al trabajo de Christ, "La rosa de Paracelso" (1977). Allí, Borges coloca el lugar de *Writings* como epígrafe y escribe un relato que ficcionaliza uno de los pasajes de De Quincey.

Todo esto, sumado, da más credenciales al texto de De Quincey para que sea concebido como un "intertexto" fundamental de "La secta del Fénix", sin necesidad de pensar por ello que sea la clave de toda la poética de Borges.

En cuanto a las "fuentes", Christ compara el arco más amplio de referencias en Borges para situar "La secta del Fénix" con el origen declarado del interés de De Quincey por estas sociedades, el "libro del Abbé Barruel". Concluye de esta comparación que las fuentes no coinciden y de esta conclusión saca otras (cf. NA: 158-159). Pero descarta lo más interesante en una comparación entre las fuentes puntuales de estos dos textos: la reflexión en De Quincey sobre el papel cumplido por ese libro iniciático, que Masson identifica correctamente como *Mémoires pour servir à l'Histoire du Jacobinisme* (1797-8).⁹²⁶

De Quincey comienza su artículo, efectivamente, señalando que ese libro lo inició en el "misterio" de las sociedades secretas, las "pequeñas hermandades de hombres que se forman como vórtices separados e internos en el gran vórtice de la sociedad".⁹²⁷ Y dedica varias páginas a narrar el cómico episodio de su vida vinculado con la lectura de este libro, que consistió en discutir sostenidamente los argumentos del Abbé, entre los siete y los diez años, con una mujer adulta.⁹²⁸ El libro, en las palabras de De Quincey, denunciaba "una conspiración sistemática a lo largo de Europa para exterminar la Cristiandad".⁹²⁹

La consideración de este libro, y sobre todo de esta escena infantil de lectura, abre un espacio de diálogo entre De Quincey y Borges en dos direcciones. Por una parte, el "libro del Abbé Barruel" se inscribe en el contexto de la contrarrevolución: publicado en 1797-8 fue traducido al inglés al año siguiente, y a él se sumaron otros libros que lo respaldaban en su hipótesis de que la Revolución Francesa fue el producto de un complot iluminista contra la cristiandad. De acuerdo con F. Furet (1980), la lógica del libro de Barruel, independientemente de su signo contrarrevolucionario, podía verse como una nueva versión del relato que los propios revolucionarios habían aplicado a la contrarrevolución bajo la figura del "complot aristocrático",⁹³⁰ esto es, como una ficción de la dinámica de

⁹²⁶ La obra de Augustin Barruel se publicó en cuatro tomos, el primero de los cuales trataba de la conspiración masónica e iluminista para destruir a la cristiandad. Ese tomo fue publicado en 1797 por P. Fauche (Hambourg). El texto fue traducido rápidamente al inglés (1799), e imitado. Así, por ejemplo, en el texto, también mencionado por De Quincey, *Proofs of a Conspiracy against all Religions and Governments of Europe, carried on in the Secret Meetings of Freemasons, Illuminati, and Reading Societies* (1797). También se puede mencionar el libro que escribió el traductor de Barruel al inglés, Robert Clifford, que se llama *Application of Barruel's Memoirs of Jacobinism, to the secret societies of Ireland and Great Britain* y que fue publicado también en 1797. El texto de Barruel fue traducido al español en 1813 por "S.F.R.V. Observante de la Provincia de Mallorca" como *Memorias para servir a la Historia del Jacobinismo* (Palma, Imprenta de Felipe Cuasp, 1813).

⁹²⁷ "small fraternities of men forming themselves as separate and inner vortices within the great vortex of society" (W: 7, 173).

⁹²⁸ De Quincey mistifica, como en otros lugares, su precocidad intelectual. Habiendo nacido en 1785, cuando el libro del Abbé se publicó en 1797, tenía al menos 12 años, y el texto de Robinson corresponde a sus 13. La mujer adulta no ha sido identificada.

⁹²⁹ "a regular conspiracy throughout Europe for exterminating Christianity" (W: 7, 174). Esta descripción cuadra con el primer tomo de la obra.

⁹³⁰ Furet desarrolla su explicación de la pregnancia de la teoría del complot a fines del siglo XVIII a partir de una interpretación de la acción política y el fondo ideológico de los revolucionarios franceses. Para Furet (1980) en el centro del credo político revolucionario, fundamentalmente jacobino, estaba "la idea de igualdad como lo contrario de la antigua sociedad" (73) y esta idea se acoplaba con la de "complot aristocrático", produciendo lo que él llama la "energía revolucionaria", en tanto "hace nacer el conflicto y justifica la violencia" (73). No obstante, hay que observar que su énfasis en la representación de esta teoría como una ficción revolucionaria que luego se traslada a la contrarrevolución para explicar, también ficcionalmente, la acción revolucionaria, puede hacer

poder que encontraba el respaldo de la creencia más allá de las posiciones políticas particulares de los sujetos de creencia. En la medida en que las ficciones de Borges exploraron el paradigma del complot como parte del universo discursivo nacionalista del fascismo y el antisemitismo, este elemento resulta también revelador para estudiar la “poética” de Borges. En *Borges ante el Fascismo*, partiendo de *Los protocolos de los Sabios de Sión* (1905), texto apócrifo que, no obstante su reconocida inautenticidad, circuló y fue suscripto repetidamente en la década de 1930, A. Louis mostró cómo la ficción de Borges en los años de la Segunda Guerra Mundial, en especial la que se recoge en *Ficciones* (1944), está fuertemente tramada con los elementos constitutivos del metarrelato del complot. Las nociones de “secreto”, así como la figura de una red organizada que atraviesa las fronteras nacionales, eran inherentes a esta estructura simbólica que en los treinta y los cuarenta había sido repolitizada por las formas fascistas del nacionalismo. Textos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (en el cual De Quincey es citado) o “La muerte y la brújula” (en el que De Quincey es aludido)⁹³¹ son difíciles de leer sin tener en cuenta esta articulación con el paradigma ideológico y representacional del complot.

Por otro lado, la discusión que el De Quincey niño establece con la mujer adulta es presentada como su primera experiencia de desacuerdo entre la creencia en la cultura y la práctica del escepticismo, de modo que el pasaje autobiográfico remite a dos iniciaciones simultáneas. El texto de De Quincey probablemente esté aludiendo al poema de Wordsworth “We are seven”, que encendió su admiración por el poeta. De hecho, se puede ver esa escena como una parodia de ese otro *locus* de iniciación de quinceano: la iniciación a la lectura de la poesía de Wordsworth. Si así fuera, el texto no presentaría dos iniciaciones sino tres. En “We are seven”, una niña de ocho años conversa con un adulto. El mecanismo del poema, codificado en el estribillo “We are seven” (“Somos siete”), ilustra la imposibilidad infantil de admitir el concepto de muerte, a pesar de la insistencia del adulto para conseguirlo. En “Secret Societies”, De Quincey dice que entre los siete y los diez años, una edad que no corresponde, como dijimos, con la edad histórica, creía sin vacilaciones en la palabra del Abad, pero que lo hacía por la autoridad que atribuía, en su mente infantil, a los escritores de libros: en su lógica, el Abad era el autor de un libro, y nadie que fuera autor de un libro podía mentir (cf. W: 7, 174). Pero, a la vez, el niño no creía en los argumentos del abad, porque carecían de sólidos fundamentos. Así, en vez del concepto de muerte, está en juego, como resistencia de la conciencia infantil, los conceptos de representación y de retórica, que se asociaban a la posibilidad de que un autor de libros no quisiera sólo decir la verdad sino implantar una creencia en el lector. Desde luego, en “Secret Societies”, son dos los adultos que interrogan al niño, la mujer adulta sin nombre del episodio y el propio autobiógrafo, que recupera ese *locus* de ingenuidad infantil, acaso en diálogo con el poema de Wordsworth que lo inició al romanticismo, casi en el mismo momento en que supo de la existencia de Barruel, en 1799. Siendo este un texto sobre sociedades secretas, hay que reparar en que la iniciación al misterio de las sociedades secretas sea la paradójica experiencia infantil de una fascinación por el poder de los libros y una desconfianza correlativa sobre los fundamentos y las técnicas que lo producen. Es decir, esas páginas de

olvidar la existencia de una tradición de la teoría del complot en Occidente, vinculada a la historia del catolicismo. Véase, por ejemplo, la primera parte de Ginzburg (1991), en la que trata de la configuración política del “aquejarre” como figura de persecución de las “brujas” a partir del modelo del presunto complot judío de 1348, “modelado a su vez sobre el presunto complot urdido por los leprosos y los judíos en 1321” (Ginzburg 1991, 80).

⁹³¹ Cf. infra, Cap. 6, “Cuentos de guerra (Ficciones)”.

"Secret Societies", a partir de este episodio autobiográfico, constituyen una reflexión sostenida sobre este problema: la relación entre la credulidad y la incredulidad en los lectores y las técnicas para actuar en ese inestable terreno, que podemos llamar "literatura".⁹³² Este problema, como se sabe, es uno de los problemas fundamentales en la constitución de la identidad autoral de Borges, que se posicionó siempre, desde su primera reseña, en un espacio tensionado por el encuentro entre fe e incredulidad, entre mito y crítica, sin resolver nunca esa tensión.⁹³³

Christ no marcó estos posibles caminos porque su propósito era mostrar en qué sentido, en qué planos, los escritores eran idénticos, aunque más no fuera "esencialmente", y sobre todo qué relación cabe imaginar entre las intuiciones metafísicas de De Quincey y la práctica literaria de Borges, cifrada en su teoría del arte de la alusión.

En suma, si la hipótesis de la identidad resulta útil como herramienta de descubrimiento, tal como prueban los párrafos precedentes, se vuelve obstructiva si se la considera como algo a ser demostrado. Es, más bien, en el espacio de las diferencias, si así cabe llamarlas, de las inequivalencias, en un espacio de problemas superpuestos pero no idénticos, donde se leen las operaciones y transformaciones entre textos, las relaciones entre las referencias, el proyecto estético y los motivos del presente. No menos que la inmortalidad, la identidad debe ser entendida como un efecto.

Un tema imprevisto: De Quincey "heresiarca"

Herejía es la dislocación de alguna construcción completa, que se sostiene por sí misma, mediante la introducción de una negación posterior de alguna de sus partes esenciales.

Hilaire Belloc, *Las grandes herejías*
(1938)⁹³⁴

Sobre De Quincey y Borges escribió Rodríguez Monegal el siguiente inventario de temas compartidos: "Ambos comparten un interés por ciertos temas: herejías extrañas, sociedades secretas, problemas filosóficos o religiosos (el suicidio es uno de los más notorios), raras teorías lingüísticas, la seducción del crimen y la muerte violenta" (BBRM: 114). La suposición de que existen intereses compartidos, independientemente de las motivaciones de estas coincidencias, los usos que se hagan de ellos y de qué signifiquen estos "temas" en cada escena histórica, es un gesto que se acopla a la hipótesis de la identidad entre los autores y sus textos.

De hecho, esta lista de temas compartidos es, evidentemente, de sesgo borgeano y se sobreimprime en los *Writings* recortando imprecisamente un corpus y acercando los textos

⁹³² Morrison resume el significado de este episodio en estos términos: "La fascinación de Thomas con las sociedades secretas pone de relieve los dos intereses poderosos y a menudo en competencia que están en el centro de su intelecto: una apuesta por el clasicismo de base ilustrada y un entusiasmo antilustrado por el misterio, la mistificación y el desorden. La tensión entre estos dos puntos de vista produjo algunas de sus planteos más característicos y la expresó con concisión memorable cuando resumió su respuesta al libro de Barruel: 'Creí en él por necesidad y sin embargo, en todos los aspectos, mi entendimiento se amotinaba contra el suyo'" (BQRM: 31).

⁹³³ Sobre Borges como autor escéptico, cf. Castany Prado (2012).

⁹³⁴ La cita corresponde a Belloc (1966: 8).

de los autores hasta producir el espejismo de que Borges, de alguna forma, es De Quincey y viceversa. Asimismo, el carácter sensacionalista de la enumeración refuerza la excentricidad de ambas erudiciones como rasgo unificador: el campo semántico de lo raro, lo extraño, lo problemático, lo escandaloso, atraviesa, unifica y define la enumeración.

Con la excepción hecha de la mención del crimen, la lista de Rodríguez Monegal se apoya en las observaciones de Christ, a quien Rodríguez Monegal no cita pero incluye en la bibliografía consultada. Esto es coherente con el hecho de que Christ, aun cuando considera que la erudición de quinceana incluye fuentes de distintos campos de conocimiento, sostiene que, por lo general, es una erudición de temática "metafísica", igual que la de Borges (NA: 151). Y como prueba invoca la siguiente declaración de De Quincey, tomada de su biografía de Coleridge: "Finalmente afirmaré que, luego de haber leído durante treinta años en la misma dirección que Coleridge, esa dirección en la cual pocos de cualquier época van a seguirnos alguna vez, como los metafísicos alemanes, los escoliastas latinos, los platonistas taumatúrgicos, los místicos religiosos..." (W: 2, 147).⁹³⁵

La cita da autoridad a la caracterización metafísica de De Quincey. Pero no es una caracterización del todo adecuada, como sabemos por la primera parte de esta tesis. De Quincey estaba muy lejos de ser Jacob Boheme, aunque el trabajo póstumo de Japp, sobre todo, lo acercara a esa tradición. La línea de lecturas que De Quincey declara en su biografía-denuncia-homenaje de Coleridge, para ponerse en relación con él, duplicarlo y desplazarlo en la escena intelectual, era una mistificación que eliminaba otros campos de conocimiento, como la economía o la política, evidentes en ese momento. Citada, produce, además, la impresión de una borrosa equivalencia entre De Quincey y Borges como eruditos exploradores de lo oculto y lo prohibido. El pasaje, de hecho, puede ponerse en serie, por la función ficcional del autorretrato, con la provocadora pintura imaginaria de la botella y el libro de *Confessions*.

Es sintomático, en este sentido, que la lista de Rodríguez Monegal esté encabezada por las "herejías extrañas". Aun cuando en un texto De Quincey se incluya entre los "connoisseurs in heresy" (W: 8, 248), llama la atención que ni el índice de la edición de Masson ni el de la de Lindop registren los vocablos "heresy", "Ireneus" o "Gnostics", aun cuando haya menciones aisladas del primer término y del último en textos de De Quincey. Esto es así, sencillamente, porque el tema de las "herejías extrañas", que De Quincey y Borges "comparten" según Rodríguez Monegal, no forma parte del repertorio teológico de De Quincey, independientemente de lo que haya leído o no al respecto.

La mención de este tema en Rodríguez Monegal apunta, sin dudas, al corpus compuesto fundamentalmente por los siguientes textos de De Quincey: "On Suicide", "Historico-Critical Enquiry into the Origins of the Rosicrucians and Free-masons", "On Casuistry", "Modern Superstitions", "The Essenes", "Secret Societies" y "Judas Iscariot". Pero en estos textos no se trata de "herejías extrañas", aunque algunos de ellos puedan ser considerados "blasfemos" o "heréticos" si se les aplica una mirada católica. En efecto, si este corpus hubiera sido visto con el prisma de Hilaire Belloc, Marcelino Menéndez y Pelayo, los colaboradores de *Criterio* o los participantes del Congreso Eucarístico de 1934,⁹³⁶

⁹³⁵ "I will assert finally that, after having read for thirty years in the same track as Coleridge -that track in which few of any age will ever follow us, such as German metaphysicians, Latin schoolmen, thaumaturgic Platonists, religious Mystics..." (W: 2, 147).

⁹³⁶ Lucas Adur recoge algunas de las impresiones que causó la publicación de *Discusión* en el ámbito católico y que puede dar la pauta de lo que podía en la época considerarse "herético" o "blasfemo", acusaciones que no son idénticas. Por ejemplo, la intervención de Anzoátegui en la encuesta de

probablemente les correspondería el término “heréticos” sin mayores vacilaciones. Y esto sería así porque el concepto de “herejía”, para ser operativo, requiere la disputa respecto de un sistema de verdad o doctrina reconocido como tal por un grupo social efectivo. De hecho, para cualquiera de estos sujetos católicos, el anglicano De Quincey era, como todos los protestantes, lisa y llanamente, un infiel. De modo que, así las cosas, la interpretación de Rodríguez Monegal es un anacronismo, favorecido por la relectura de Borges, que proyecta sobre De Quincey la identidad de “heresiarca” o “heresiólogo”.⁹³⁷

La cuestión de los temas compartidos o intereses en común puede borrar, como en este caso, la diferencia entre los “temas de interés” que se traducen en lecturas y los “temas de interés” que son efectivamente tratados en los textos, en medios específicos y coyunturas particulares, así como también las identidades históricas e ideológicas de los autores y el estatuto particular de cada “tema de interés”. Varios de los mencionados textos de De Quincey, por ejemplo, a diferencia de lo que puede creerse, son inseparables de su promoción del cristianismo protestante como gran órgano político moderno, una empresa que alcanza su momento de más alta producción en la década de 1840, durante el victorianismo temprano. Junto con “The Essenes”, “Modern Superstition” y “On Casuistry”, hay que colocar textos como “Protestantism” y “On Miracles as subject of Testimony”.⁹³⁸ En cuanto a “Judas Iscariot” fue publicado en el *Instructor* de James Hogg, una publicación que había surgido en 1856 con la aclaración de que si bien no era “de carácter estrictamente religioso”, se había originado en “sentimientos y motivos religiosos”.⁹³⁹ Es más, esta posición débilmente religiosa era vista, en ese mismo editorial, como un contrapeso del hecho de que “una muy extensa parte de la literatura periódica actual está caracterizada, si no por una decidida animosidad contra la fe cristiana, sí, al menos, por un obstinado silencio respecto de ella”.⁹⁴⁰

Quienes han estudiado las fuentes de Borges para el gnosticismo, el paradigma fundamental de sus construcciones heréticas, indican que proceden de los historiadores alemanes de las religiones de principio de siglo veinte, vale decir, de un período posterior a De Quincey.⁹⁴¹ El propio Borges desligó a De Quincey de este tema en la “Posdata de 1956” al “Prólogo” de “Artificios” en *Ficciones* (la edición que incluye “La secta del Fénix”): aunque mencionó a De Quincey en el “censo heterogéneo” de autores que releía en la época del relato, prefirió atribuir “Tres versiones de Judas” al “influjo” del “heresiarca” León Bloy,⁹⁴²

Megáfono (1933): “Un día [Borges] publicó un artículo sobre el Infierno que era indigno del cerebro de un pollo. Estoy hablando como católico, es decir, como gente. La postura literaria que adopte un señor de ahora ante un tema serio es tan absurda como las blasfemias de los románticos. La literatura da derechos para decir pavadas sobre el rouge de las mujeres o sobre la sonrisa o sobre las medias, pero no autoriza a meterse porque sí con las cosas de la religión. A la religión hay que conocerla antes de comentarla: las alcahueterías heréticas no son suficientes”. (Adur Nóbile 2014, 178). Sobre este tema volvemos más adelante, en los próximos capítulos.

⁹³⁷ Adur ha estudiado a Borges como “hereje” para la perspectiva católica a través de la discusión planteada con sus ideas por Leonardo Castellani en la década de 1950 (Adur Nóbile 2014, 308–14).

⁹³⁸ Cf. supra, Cap. 1, “De Quincey y los medios II: agendas y coyunturas”.

⁹³⁹ “... religious feelings and motives...” (Wk: 17, 3).

⁹⁴⁰ “... a very large proportion of the periodical literature of the day is characterized, if not by a decided enmity to the Christian faith, at least by a cold and obstinate silence respecting it” (Wk: 17, 3).

⁹⁴¹ Cf. Aizenberg (Aizenberg 2006, 4–7): 4–7.

⁹⁴² “Ningún hombre sabe quién es, afirmó León [sic] Bloy. Nadie como él para ilustrar esa ignorancia íntima. Se creía un católico riguroso y fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake: heresiarcas.” (OC: 2, 98). La cita procede de “El espejo de los enigmas”,

no al de De Quincey. Desde luego, con este gesto, Borges también está aproximando ambos nombres. Y no es necesaria una investigación exhaustiva para sostener que el Bloy de Borges es sometido a una descatalogización intempestiva, herética, respecto del Bloy ultramontano que recuperaban algunas tendencias católicas de la época.⁹⁴³

Sin dudas, la priorización del tema "herejías extrañas" en Rodríguez Monegal es un efecto que obedece a varias circunstancias combinadas: 1) que De Quincey haya sido mencionado en Borges por el "heresiarca" Nils Runeberg en "Tres versiones de Judas" (1944); 2) que este texto reenvíe a "Vindicación del falso Basíledes" (1932), a través del postulado contrafáctico de una actualidad gnóstica; 3) que Borges, en las primeras tres décadas de trabajo literario, entre 1920 y 1950, hiciera distintos usos de la idea de herejía, en diálogo con otras posiciones del campo intelectual; 4) que vinculara su propia posición con la heterodoxia; 5) que otros textos "blasfemos" de Borges citen a De Quincey, como "El Biathanatos", donde se despliega la idea barroca del mundo como escenario para el suicidio de Dios.

Los temas, la tópica y la tarea de la comparación

La perspectiva de la temática compartida, un camino posible para salir de la atomización de la "deuda documentada", es una extensión del método crítico que consiste en organizar la presentación de una poética de un autor a través de una tópica. El primer trabajo de crítica borgeana que apeló a una organización de este tipo para analizar los textos de Borges fue el libro de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz, *Borges, enigma y clave* (1955). En ese lúcido libro, que se apoya, como el de A. Barrenechea, en los principios de la estilística, los autores leen a Borges a partir de una serie de categorías, como la erudición, el estilo, el misterio, la exactitud, la biografía, el destino, la tarea del escritor, y traman entre ellas una serie de productivas tensiones. Otro texto que organiza a Borges en "temas", autoinscripto entre la estilística y el estructuralismo, es *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1974). Alazraki, para quien la *inventio* borgeana se apoya en los archivos de la filosofía y la religión, sigue la sugerencia de Anderson Imbert (1960): montar una tópica, un conjunto de temas y subtemas repetidos en los cuentos (caos y orden, el mundo como sueño o libro, la literatura como lectura, el coraje, el destino, etc.). Otras metodologías, que se consideran distantes de los principios de la estilística, también apelaron a la organización crítica a través de tópicos: así, Molloy en *Las letras de Borges*, que relevó los procedimientos con los cuales el "texto" de Borges "inquieta" (Molloy consideró la obra de Borges como un texto único, el "texto borgeano", al que le atribuye una fuerza vital propia), estructuró su tópica por procedimientos: uso de máscaras, desplazamientos, fragmentación, hiatos, desvíos, erudición, enumeración heteróclita, concatenación, etc. Quizás el último intento de construcción de una tópica borgeana, desde una perspectiva no estilística, haya sido *El factor Borges* (1999), de Alan Pauls y Nicolás Helft, que recortó, en complicidad con Borges y la doxa postestructuralista, los temas del parasitismo y la

donde está referido De Quincey, como ya vimos. Más adelante consideramos el tratamiento de este tema en C. Stephens (1992b).

⁹⁴³ Los textos de Borges en los que aparece Bloy, como "El espejo de los enigmas" (Sur, 1940), deben leerse con textos de la época como Termier (1938) y Bunge de Gálvez (1944), la esposa de Manuel Gálvez. En especial debe leerse en este último libro, contemporáneo de *Ficciones*, el recuerdo de su defensa de Bloy hacia 1918 contra la acusación de "cismático herético" (9). No olvidemos, por otra parte, que, desde 1946, todo Bloy sería editado por la editorial Mundo Moderno en Buenos Aires.

segunda mano, la erudición como locura del saber, lo menor, la destrucción de las jerarquías recibidas, el papel de la voz en la escritura.

Como algunos de estos libros confiesan, además de decisiones de método basadas en concepciones determinadas de lo literario, el recurso de la tópica es respuesta, sino reacción, al carácter heterogéneo de la erudición de Borges.⁹⁴⁴ Y en cierta forma, repiten el gesto que adoptó el mismo Borges en 1927 para dar inteligibilidad a la compilación *El idioma de los argentinos*: en el prólogo de esa "formación haragana" (IDA: 9) sostuvo que el carácter "enciclopédico y montonero" de los ensayos era más "aparente que real", y propuso tres claves temáticas o "direcciones cardinales" que los comprendían: la crítica del lenguaje, la eternidad como esperanza y misterio y el "gusto" de Buenos Aires (IDA: 10).

La organización en tópica produce mapas, que sirven para las exploraciones comparativas, pero introduce, a la vez, otros problemas. El menos grave es el efecto que Borges asigna a la enciclopedia china en "El idioma analítico de John Wilkins", vale decir, la dudosa validez epistémica de las clasificaciones. Este problema es tanto más agudo cuando las categorías temáticas se aplican a un texto que retoma y reescribe sus tópicos, poniéndolos en relación constante y cambiante, y exponiéndolos a diferentes relaciones polémicas, esa característica que Louis llamó "la múltiple funcionalidad de la escritura borgeana" (OYM: 420). El problema mayor es, justamente, la consiguiente deshistorización y pérdida de especificidad de los temas cuando se piensan, a la manera de los *loci* de la retórica, como lugares previamente constituidos, a los que los textos o los autores hacen sus aportes. Para poder definir la especificidad del tema en clave borgeana, se lo proyecta en un espacio imaginario trascendente, ajeno él mismo a sus configuraciones históricas, cuando en rigor está siendo desprendido del propio Borges.

De un nivel de problematicidad semejante, es el fenómeno que ya detectamos respecto del postulado de la identidad. Como la tópica se construye a partir de una sola figura, Borges en este caso, la tópica comparativa tiende a imponer la identidad supuesta de un autor sobre la obra de otro. Para Christ, justamente, en la clave de "Kafka y sus precursores", esa es una virtud de leer la obra de De Quincey después de la de Borges: obliga a releerlo atendiendo a fenómenos que de otro modo habrían pasado desapercibidos (NA: 189). En su caso, como miembro de la tradición literaria anglosajona, esa acción extranjera incluso vivifica una obra considerada "tangencial", marginada en el canon de su lengua, algo

⁹⁴⁴ Tamayo y Ruiz Díaz, por ejemplo, leyeron la heterogeneidad temática como una clave de la unidad: "Borges es, creemos, en opinión de la gente, un complejo narrador, dotado de luminosa imaginación respaldada por una erudición incalculable. Ambas dimensiones se manifiestan articuladas en un mundo cuyo rigor acaso se entrevé pero que más bien se impone a la memoria por la multiplicidad extraña de objetos que lo integran. Laberintos, heresiarcas, tigres, compadritos, bibliotecas, traidores, espejos, talismanes, premoniciones, filología, sueños se ofrecen en acumulación indefinida. Todos estos objetos en su misma diversidad promueven una impresión contradictoria. Se tiende por un lado a subrayar su carácter arbitrario, regido a lo sumo por una voluntad de desconcierto. Se trataría de una literatura encaminada hacia la rareza y que la logra por agrupación de elementos heterogéneos. Pero, a la vez, la misma ausencia de principio unificador perceptible obra como un indicio, como una clave de un orden oculto. Todos esos objetos poseen un rasgo común en esa misma disparidad aparente; la imposibilidad inmediata de incluirlos en una comunidad pareciera insinuar la realidad, de un parentesco que dirige su insistente elección en la obra de Borges. Si se pasa de la enumeración de objetos a la consideración del estilo en que funcionan, esta última presunción halla un efectivo refuerzo" (Tamayo y Ruiz-Díaz 1955a, 12-13).

similar a lo que señaló Balderston en la conclusión a su *El precursor velado* respecto de Stevenson, cuando lo presentó como una “figura marginal de las letras modernas”.⁹⁴⁵

En suma, los mapas que se generan a partir de las tópicas compartidas sirven de marco para estructurar el discurso crítico y formular hipótesis de mayor calado, pero exigen difíciles operaciones de historización de esos espacios temáticos y especificaciones sobre qué fenómenos nombran, y también qué dejan fuera.

El tema de la “erudición”

La crítica ateniense, el Arcipreste de Hita, Góngora, Ruiz de Alarcón, Mallarmé o la maravillosa restitución del Anhauac, nada le es ajeno.

Daniel Devoto, reseña de la traducción de la *Iliada* de Alfonso Reyes (Sur, 113-114 [7-8/1952]: 122)

Recorre el mundo del pensamiento como un amateur recorre la tienda de un anticuario; y sus habitaciones literarias están amuebladas con el mismo exquisito gusto pero también con la misma disparatada mezcla que el hogar de ese diletante.

Sábado (1963): 304.

En función de estas observaciones, antes de alcanzar el corazón de la hipótesis de Christ, retomaré un tema que despliega en su tratamiento del objeto: la erudición borgeano-dequinceana. El tema de la “erudición” ha sido configurado por Christ como un *topos* identitario en que Borges y De Quincey coinciden, y como un motivo de atracción de Borges hacia De Quincey, en cuanto que “Borges nos guía hacia escritores cuya producción es enciclopédica en extensión y en forma, así como también en intención, escritores tan ampliamente separados como Plinio y De Quincey” (NA: 147). Existiría, para Christ, algo así como una erudición inherente a la relación, una erudición dequinceano-borgeana. Revisar este punto nos permite recortar este tema importante y cualificar su modo de tratamiento, a la vez que nos pone ante un caso de comparación temática.

Si bien Christ cita otras fuentes, y otros escritores, como Browne y Eliot, que encajan con el tipo del “poeta doctus”, la categoría que toma del propio Borges para designar su modelo de “figura literaria”, ve el modelo de este tema en el vínculo con De Quincey. Esta coincidencia estaría marcada por un “archivo” similar, de donde proceden las referencias, y una parecida relación de la escritura con el archivo. Estas similitudes son suposiciones derivadas de la hipótesis de identidad, no constataciones respecto de las prácticas reales en

⁹⁴⁵ “Stevenson es sin duda una figura marginal de las letras modernas. [...] la obra del ‘precursor’ cobra importancia cuando es leída por Borges porque se convierte en parte del texto de Borges: es decir, que un interesante hombre de letras, que no hubiera existido por derecho propio, surge del contacto entre los dos escritores” (Balderston 1985, 175). Es de advertir, sin embargo, que a diferencia de Christ, Balderston examina la obra de Stevenson en derecho propio y no trabaja con un principio de identidad fuerte entre los autores.

cada caso. Lo que resalta Christ es que ambos autores construirían su literatura a partir de materiales diversos ya presentes en él, y no sólo restringidos al campo de la “literatura”, puesto que abarcarían la historia, la filosofía y la teología, también. Esta erudición polimática es la que definiría la “literatura” de estos autores como alusiva, o literatura de la literatura, y llevaría a una idea general de productor, la del hombre de letras como mezcla de visionario y de erudito. A esto agrega Christ el dato obvio pero abismal de que “De Quincey” integraba, arrastrando su propio archivo, el archivo de la erudición borgeana: “De Quincey es el mismo un espejo del mundo, colección de posibilidades para ensayos, historias, poemas, citas” (NA: 150).

Sabemos que el tema de la erudición, en el caso de Borges, ha sido uno de los más frecuentes motivos de controversia en la crítica, en cuanto pone en juego muy diversas cuestiones, vinculadas pero también diferentes. La falsa unidad que otorga el término “erudición” para designar todas las cosas librescas, permite deslizarse con facilidad entre ellas, y pasar de la descripción de un procedimiento a un concepto teórico y de allí al juicio de gusto, político o moral sobre la personalidad del escritor. Con el tema de la erudición suelen aparecer, efectivamente, discusiones sobre la falta de originalidad, la falta de afectividad, la dependencia de la cultura extranjera, el elitismo, la pedantería, pero también la exaltación del plagio y el apócrifo, la intertextualidad, el juego con los anacronismos y las atribuciones erróneas, la ironía. Y como la inclusión de referencias y fuentes pone a los lectores ante la pregunta sobre su alcance, la erudición también aparece relacionada con las pretensiones de los textos. ¿Incluir una cita de un filósofo supone que el texto aspira a producir conocimiento filosófico? ¿Mencionar la Cábala supone suscribir su concepción del texto sagrado? El principio del libro de Robin Leferre, *Los poderes de la literatura* (1998), con su amplio abanico de posiciones críticas, puede ponerse como ilustración suficiente de esta discusión en torno a qué relación establecen los textos de Borges con el saber.

Antes y después de Christ, el difícil tema de la erudición fue identificado como uno de los temas centrales de la tópica borgeana. Rosa Lida de Malkiel escribió en 1952 tal vez el primer texto sobre la angustia de las referencias en Borges, si bien adoptando una posición cómplice e irónica. Focalizó en las operaciones por las cuales Borges incorporaba material erudito, volviendo inestable su decodificación desde la perspectiva del saber, que podía conducir en direcciones múltiples. Mostró con ejemplos que la clave de la operación era mezclar elementos reales y apócrifos, e incorporar, asimismo, referencias no declaradas. Su idea era que Borges manejaba dos sistemas de citas, porque además de las citas propiamente dichas incorporaba citas silenciosas, sin comillas. También ponía los textos de Borges en series de textos no referidos, pero comparables por algún rasgo. Tamayo y Ruiz Díaz enfocaron el tema de la erudición, también, desde el discurso: la “rara erudición” (Tamayo y Ruiz-Díaz 1955, 18) era para ellos uno de los rasgos estilísticos distintivos de Borges. Veían en los textos un “despliegue erudito” (17) que les permitía avanzar a través de citas, nombres de autores y referencias bibliográficas, sin que esos elementos se identificaran como extraños o disruptivos, porque eran asimilados y absorbidos por el estilo. Nestor Ibarra (1964) prefirió adoptar una posición más escandalosa. Desestimó que el término “erudito” sirviera para referirse a la relación de Borges con el saber. Aceptó que los “sudamericanos” tomaran a Borges por “erudit”, pero se extrañó de que los europeos también lo hicieran, implícitamente asignando a los europeos, con su habitual estilo, el monopolio del saber (Ibarra 1964, 442). Opuso a Borges una imagen normativa, que Borges no cumplía. Su hedonismo, sus lagunas de lector, su encierro en literaturas determinadas, su desdén por el saber de la crítica, su acercamiento desacralizado al texto original, su falta

de escrúpulos para apartarse con fines estéticos de la información comprobada, etc., todo esto impedía, según Ibarra, ver a Borges bajo el tipo social del erudito (Ibarra 1964, 443). Silvia Molloy dedicó un apartado de *Las letras de Borges* al tema, alejándose de cualquier posibilidad de leer la erudición borgeana como mera erudición. Molloy escribía después de Tamayo y Ruiz Díaz y después de que Foucault hubiera colocado a Borges en el *incipit* de *Las palabras y las cosas* para mostrar de qué modo ponía en crisis la episteme moderna. Molloy sostuvo, con ese texto de fondo, que la erudición de Borges era “hilarante”, y le atribuyó funciones antinormativas, críticas o rebeldes. Veía las citas funcionando en Borges como el “elemento desapacible” que hacía desbarrancar la “fijación unilateral de la letra” (154). La práctica de la cita en Borges era, para ella, “*trompe-raison*”. Y como Ibarra, invocaba un modelo normativo: no el europeo imaginario, sino el que expresaba *Borges y la nueva generación* de Adolfo Prieto.⁹⁴⁶

En este apretado recorrido por cuatro textos favorables a Borges, se ve un esfuerzo sostenido por especificar la “erudición” como “borgeana”, en tanto es una erudición que no cumple fines “tradicionales” del saber erudito. Esto produce ciertamente una perspectiva diferente a la de Christ, pero en un punto coincidente: en que texto y autor se confunden, y en que ambos son vistos como héroes que ponen la erudición en contra de la erudición, en tanto esta es vista como una práctica validada socialmente. Esta perspectiva se completa en “Loca erudición”, el texto de Pauls incluido en *Factor Borges*, que se propone demostrar, explícitamente, que “la erudición borgeana es otra cosa” (141). Como Molloy, Pauls es postfoucaultiano y se apoya en la cita de *Las palabras y las cosas* para caracterizar esta erudición diferente. El texto de Pauls es ejemplar porque combina, en un sigiloso deslizamiento, la erudición como práctica con la figura del erudito como héroe. Lo “borgeano”, otra vez, surge como un desvío respecto de formas normativas de estas dos dimensiones: la erudición se vuelve “loca” y los eruditos se vuelven “idiotas”. Como en Molloy, también el escritor asume características heroicas, en cuanto su inteligencia se burla del saber y lo utiliza para fines literarios con potencia crítica. La “loca erudición” de Pauls implica una transgresión de las normas del saber por parte la práctica literaria, en cuanto absurdamente erudita. El modelo de esto lo ve Pauls en “El idioma analítico de John Wilkins” y su sistema clasificatorio. Pauls se apoya en Borges para atacar el conocimiento como una empresa ingenua, que no es consciente de su carácter ridículo, siempre fallado, y, por ello, coloca como modelo de la erudición borgeana a *Bouvard y Pécuchét*: “¿Borges escritor erudito? Sin duda, siempre y cuando la erudición recupere la fisonomía que le es propia: un páramo de ruinas y perplejidad donde flota el humo de una risa loca” (145). En cuanto a los eruditos, siguiendo la imagen de los héroes flaubertianos, Pauls los identifica como “héroes”, pero en tanto estos “sabios idiotas, talentos desperdiciados, artistas fanáticos del error y la insensatez” (146) van “hasta el límite donde el pensamiento coincide con la imposibilidad de pensar” (147).

En todos estos planteos, anteriores y posteriores a Christ, la erudición es considerada como una práctica que el texto de Borges, o Borges mismo, subvierten. Si bien para Tamayo y Ruiz Díaz esto no es más que una forma particular de ser “clásico” y para Molloy y Pauls un trabajo de la literatura contra la autoridad del saber como institución y forma de poder, esta cualidad que se le asigna a la erudición nos pone ante el principal problema que afecta a este “tema”, tanto en lo que hace a la crítica de Borges como a la posibilidad de tomarlo

⁹⁴⁶ Sobre la crítica a Borges en ese libro, véase Pastromerlo (2007, 21).

como un tópico comparativo, a la manera de Christ: que la “erudición” se defina como un espacio homogéneo, una mera figura intemporal, casi como una idea platónica.

Con esta imagen de la erudición como espacio homogéneo, Borges y su “familia de sabios idiotas”, con sus textos, pasan a integrar un espacio imaginario, también homogéneo, representado, con los términos de Pauls, como un espacio heroico. En el caso de Lida de Malkiel, también en el de Tamayo y Ruiz Díaz, este reconocimiento se hace desde el interior del espacio erudito hacia un espacio exterior, aceptando el juego de la inteligencia (es la misma perspectiva, indudablemente, de Raimundo Lida).⁹⁴⁷ En el caso de Molloy y de Pauls, esa reivindicación se hace desde un espacio que reclama para la práctica académica la adopción del paradigma de la crítica, en la línea del postestructuralismo francés. Pero en todos los casos, las dos erudiciones, la borgeana y la “tradicional”, se transforman en alegorías de dos espacios de la cultura, que podemos llamar “literatura” y “academia”.

Tratar el tema de la “erudición”, en Borges o como tópico comparativo en su relación con De Quincey, exige aceptar la pluralidad de fenómenos de lo que se designa con ese nombre, y que se haga entrar en escena el carácter histórico que poseen. Retomemos la figura de De Quincey para ejemplificar esta afirmación. Hemos visto en el capítulo 1 que De Quincey no sólo fue un lector voraz sino que se construyó a sí mismo, a pesar de no haberse graduado en Oxford, como un “scholar” y que se legitimó en la prensa recurriendo a esa figura cultural, amparado por el discurso de los magazines británicos de 1820. Si el “English Opium-Eater” fue una figura nueva en 1821 no lo fue solamente porque llevaba el opio de Oriente a casa, sino porque montaba la exposición de sus efectos transformadores sobre la figura de ese “scholar”, para el cual nada humano era ajeno. Sabemos que este personaje, aunque De Quincey tendiera luego a estabilizarlo, apareció como una deliberada impostura en *Confessions* y como parte de su acción literaria. También sabemos que, con este término, que suele traducirse como “erudito”, aunque hoy significa “académico” o, incluso, “científico”, De Quincey apelaba a un modelo de erudición pasado que, en el momento en que lo empleó, estaba cayendo en descrédito. Su apoyo en el saber retórico, su condición de “helenista” y de “filósofo”, y su perfil universalista lo apartaban del nuevo “hombre de ciencia” y, como el mismo afirma en *Confessions*, lo acercaba a los “poetas ingleses”. Su carrera de “scholar” y “polyhistor” transcurre en el ámbito de la prensa y en la conversación culta, al margen de las instituciones que están redefiniendo el estatuto de los saberes en términos de “disciplinas”, aunque en diálogo con sus producciones. De Quincey es un estricto contemporáneo de esos procesos que en el siglo diecinueve llevarían a la acuñación de un vocablo nuevo, la palabra “scientist”: la apelación a un modelo más anticuado de saber le permitió operar, como estudió MacDonagh, conectando campos de creciente especialización, situando su discurso entre disciplinas.⁹⁴⁸ De todas las disciplinas que trató, las únicas en las que De Quincey podía reclamar algún tipo de autoridad eran la literatura clásica, que había estudiado en la escuela y en Oxford, el germanismo, que había adquirido de forma autodidacta, y la economía, esta última una disciplina nueva, que buscaba ella misma estabilizarse como tal. Pero ninguna de ellas constituía su verdadero capital cultural

⁹⁴⁷ Véase, por ejemplo, las “Notas a Borges” de 1951: “Todo se sostiene y se ayuda en esta construcción múltiple, donde el toque humorístico, o las maliciosas digresiones, o esa erudición inspirada que alimenta tanta parte de la obra de Borges (sin excluir us versos), encuentran también su función exacta en el conjunto” (Lida 1976, 77).

⁹⁴⁸ “The broad argument of this book is that, as a popularizer of knowledge, De Quincey participates in the formulation and consolidation of the new discourses or disciplines that have currency in the first half of the Nineteenth-Century” (McDonagh 1994, 14).

sino la posibilidad de entrelazarlas, comunicarlas y convertirlas sorprendentemente en artículos. Y fue ese mismo contexto de especialización de los saberes y nacimiento de nuevas disciplinas, el que le permitió ensayar sobre su propia experiencia de escritura, la distinción famosa entre literatura de conocimiento y literatura de poder. Es posible reconocer, en esta división que suele caracterizar a la crítica en su aproximación al tema de la erudición borgeana, un eco de estas tentativas de autonomización de la literatura en el campo de las disciplinas modernas.

Borges, a su vez, no conoció a De Quincey en persona, no fue uno de los invitados a las cenas en las que se escuchaba su melodiosa voz discurrir doctamente, ni leyó sus artículos en los periódicos. El hecho de que la “erudición” de De Quincey, esa red de temas, nombres, obras, esa serie de prácticas, como la cita, la traducción, la nota al pie, la nota al pie de la nota al pie, la indagación de las palabras, sus significados y etimologías, haya llegado a Borges a través de *Writings* no es un dato menor. De acuerdo con lo que explicamos,⁹⁴⁹ esta obra es una compleja organización editorial realizada por uno de los protagonistas de la transformación curricular de la literatura nacional inglesa en el ámbito universitario. Ya en su biografía de De Quincey, al preguntarse cómo clasificar los escritos del biografiado, la pregunta que una vez y otra vuelve en la crítica de De Quincey, David Masson acudió a las “parts of learning” de Bacon, que le parecía la clasificación más “científica y abarcativa”: “historia o literatura de la memoria, filosofía o literatura de la razón y poesía o literatura de la imaginación”, una *dispositio* general que plasmaría finalmente en el armado de *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Es decir, la obra de De Quincey no son los “catorce volúmenes”: esa es la obra de Masson, la cual, además, agrega su aparato erudito de prefacios, notas y demás paratextos, convirtiendo la erudición de quinceana en “otra cosa”. Para quien se aproximara a esos catorce volúmenes a comienzos de siglo veinte, había allí un modelo posible de “erudición” alternativo, un curioso sistema asistemático que, dentro del orden impuesto por la clasificación baconiana de Masson, mostraba insólitos cruces entre disciplinas —más diferenciadas o transformadas que en la época de De Quincey—, en un cuidado estilo literario. Uno de los rasgos de la obra era que la clasificación general se desbordaba permanentemente en esos mismos textos que venía a organizar. Todo en De Quincey, salvo tal vez las ficciones más tradicionales del tomo XII, podían leerse en ese momento como una práctica sostenida de la hibridez.

Hay dos líneas de estudio en la bibliografía de Borges que, probablemente, requerían ser más desarrolladas, para poder atender a estas cuestiones en un estudio sistemático de la cuestión de la erudición en Borges y sus vinculaciones con los diferentes modelos de organización de saber a los que tuvo acceso, incluyendo el de *Writings*. Por un lado, la línea que adoptan Toscano y Degiovanni en su estudio de “Las alarmas del doctor Américo Castro”. Allí, los investigadores indagan los movimientos discursivos de Borges respecto de cuestiones filológicas considerando que habría reconocido “el proceso de autonomización de los campos literario y científico” (Degiovanni y Toscano y García 2010, 6). La coincidencia en 1923 entre el acto por el cual Borges retira su solicitud de ingreso a la Universidad y la designación de un director del flamante Instituto de Filología es una coincidencia significativa, en tanto el instituto fue el motor principal de la modernización de la filología en Argentina y su actuación produjo modificaciones en el campo cultural que condicionarían la palabra de Borges en relación con el lenguaje y, especialmente, las

⁹⁴⁹ Cf., supra, cap. 2, “De *Selections* a *Writings*”.

percepciones sobre su actuación. Si bien la distribución que se realiza en el artículo es susceptible de crítica, ya que dividen demasiado taxativamente el campo de lo científico de lo estético, como si esa división tuviera reflejo literal en la calidad de los “conocimientos” implicados, su enfoque en la transformación del estatuto de los saberes y en el surgimiento de una nueva “autoridad disciplinaria” es por completo relevante para definir el modo en que Borges ve su propia actuación “erudita” en la época y las estrategias discursivas con las cuales produce cruces y conexiones entre distintos campos de saber.

La otra línea es la planteada en “De l’erudition borgessienne dans la fiction” (Louis 2016). Se propone allí diferenciar, por medio del establecimiento de una tipología, los distintos fenómenos textuales que se incluyen bajo el nombre “erudición borgeseana”. La diferenciación parte de una clasificación operativa de los reenvíos o instrucciones referenciales que pueden reconocerse en sus textos, a los efectos de analizar sus tipos, formas, estatutos y funciones. En un sentido complementario, se invita a historizar las prácticas vinculadas con estos fenómenos, no dando por sentado, desde una posición retrospectiva, que todos los reenvíos en Borges participan del mismo estatuto enciclopédico. Advierte con esto de la dificultad que el efecto Borges impone al investigador, en cuanto sus referencias dispersas se le aparecen como parte de un sistema de erudición que existe por fuera o por detrás de su propia articulación textual. Esto, que vale en general para el fenómeno de la “erudición borgeana”, vale para una dimensión de esa erudición, que es el archivo de quinceano de Borges.

El “laberinto” y el problema de la forma

Luego de pasar por la “figura literaria”, la “deuda documentada”, los “textos congéneres” y el “método de composición”, que son para Christ “formas de intercambio” (NA: 152) que permiten recorrer un espacio común entre Borges y su fuente, Christ arriba a lo más importante como confirmación de un lazo identitario: “una común visión del mundo expresada en una común imaginaria” (NA: 162). Y, de acuerdo con la idea popularizada por Barrenechea de que el laberinto es la figura central de la poética de Borges,⁹⁵⁰ subraya pasajes de De Quincey que utilizan esa misma figura, y sostiene que también para De Quincey esa es “la metáfora”. (También encuentra la figura del “tigre”).⁹⁵¹ Y de allí, finalmente, aplicando a la prosa de De Quincey la metáfora del “laberinto”, produce una singular hipótesis comparativa sobre la diferencia entre el estilo de De Quincey y el de Borges, a la que presenta como el punto máximo de su argumentación. Consideremos esto con atención.

⁹⁵⁰ Esta idea era inevitable en los años de escritura del libro de Christ. Además de la evidente presencia de este tema/imagen en Borges, la crítica se había encargado de enfatizar su importancia como “símbolo del infinito y el caos” (Barrenechea 2000, 65). Anderson Imbert, citando a Barrenechea, afirmó que el laberinto era el tema “más significativo en toda la obra de Borges” (Anderson Imbert 1960, 256). El libro de Barrenechea había sido publicado en inglés en 1965 con el título *Borges the Labyrinth Maker*, y tanto la primera antología francesa como la primera antología estadounidense de textos de Borges se titularon “Laberintos” (Wijnterp 2016, 276–80).

⁹⁵¹ Si bien las citas con la que sustenta el subrayado de la figura del “tigre” no son muy elocuentes, sin duda Christ pulsa aquí una tecla adecuada, no sólo en relación con Borges sino con la cultura inglesa. Sobre la figura del tigre en De Quincey, véase el capítulo “Tigridiasis” en Barrel (1991, 48–66).

Para montar su argumento, que desarrolla a lo largo de 28 páginas (161-189), Christ identifica dos tipos de escenas vinculadas con la imagen del laberinto: una serie de escenas de totalización (una ensoñación de *Confessions*, la descripción de la mente de “Walking Stewart”) que liga a pasajes en Borges de “refutación del tiempo”, como “Sentirse en muerte”⁹⁵² o la visión de “El Aleph” (NA: 163-166); y una serie de escenas que contrastan con las primeras y que responden a la figura de la “busca” en el interior del laberinto (166-178); a estas las relaciona con el divagar de los personajes de Borges (Lönnrot, Marcus Flaminius Rufus, los bibliotecarios de la Biblioteca de Babel [NA: 168]) y con su propia negación de la refutación del tiempo en “Nueva refutación del tiempo” (1947). En estos dos tipos de escenas, reconoce, como principio de la construcción literaria, el “punto de vista”: ⁹⁵³ mientras que las escenas de totalización suponen la mirada desde una exterioridad, que Christ también considera “superior” (“above” [NA: 165]) y que permite organizar el conjunto de los elementos representados, las otras escenas están construidas como desde el interior de la estructura caótica y presentan al lector, como en los actuales videojuegos en primera persona, la experiencia de confusión del sujeto. Las experiencias que estas escenas comunican también serían opuestas: la libertad y el dominio sobre la percepción, en un caso, la angustia de la errancia sin fin, en el otro. Pero el laberinto como símbolo, dice Christ, retomando a Barrenechea⁹⁵⁴ y el pareamiento de un enigma con su clave en Tamayo y Ruiz Díaz, supone una paradoja: el laberinto es a la vez un símbolo del caos y una figura del orden, una imagen del extravío y una construcción deliberada con el propósito de extraviar, lo que, finalmente, es decodificado por Christ como una oposición entre la vida (el laberinto como enigma) y el arte (el laberinto como clave y forma) (NA: 173).

Este primer movimiento, por el cual el tema/figura del “laberinto” se ha transformado inadvertidamente en una norma del juicio estético, concluye con la observación de que los textos de Borges y de De Quincey mantienen una relación inversa respecto de estos dos aspectos del laberinto como símbolo. Mientras que la obra de De Quincey “presenta la visión desde el interior del laberinto en el cual la estructura de la totalidad no se revela”, “la ficción de Borges usualmente describe una visión interna pero plasma una visión panorámica en la cual el plan del azar es captado como el sentido y el orden de la situación” (NA: 172).⁹⁵⁵ De manera astuta, sugiere Christ que Borges tematiza un recurso sugerido por De Quincey pero no aplicado por él, que es la organización

⁹⁵² “Teniendo en mente el paralelo de “Sentirse en muerte”, vemos que aquí [en un pasaje de “Walking Stewart”] está la refutación del tiempo de De Quincey” (NA: 166). Cf. supra, Cap. 3, “De Quincey en el joven Borges: 1919-1929”.

⁹⁵³ NA: 165, 167, 171-172.

⁹⁵⁴ En realidad, Christ olvida citar a Barrenechea en este punto, pero es evidente que su hipótesis del laberinto borgeano-dequinceano deriva del acápite “Los símbolos del caos y el cosmos” que contraponen el caos del laberinto a “el lenguaje del sentido secreto”, “Actos y vidas simbólicas” y “Los relatos con clave” (Barrenechea 2000, 64–82).

⁹⁵⁵ Si bien es evidente que la posición superior no corresponde al sótano ni a la incómoda posición de “Borges” en “El Aleph” (“te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonónico escalón de la pertinente escalera”), y que esto introduce un problema en este punto de la argumentación de Christ, podemos admitir la inclusión del todo en una esfera como equivalente a ese punto de vista “desde arriba” a los efectos del contraste entre visiones de unidad y visiones de fragmentación. Cf. infra, cap. 6, “El Aleph”.

matemática del laberinto.⁹⁵⁶ Así, por ejemplo, en la descripción esquemática de la novela de Herbert Quain (NA: 172-173).

El segundo paso de su argumentación es extender este esquema dicotómico para caracterizar con la misma clave los “estilos” de las dos obras. En la misma línea de Hillis Miller,⁹⁵⁷ Christ representa el estilo de De Quincey como un “proceso interminable”, y considera que su “símbolo” debe buscarse en “la prosa retorcida y las digresiones expansivas” (NA: 176).⁹⁵⁸ Reconoce que De Quincey presenta momentos en los que “está cerca de cumplir el fin de presentar un laberinto lúcido” (NA: 176) [sic], pero que en general “residía en los laberintos inferiores” (NA: 177). En cambio, los relatos de Borges suelen incluir “una perspectiva desde lo alto que es un recurso clarificador de su trama o argumento” (NA: 178).

El tercer paso es afirmar que “el dominio formal [mastery] de Borges se desarrolla a partir de De Quincey, el cual, aunque rara vez logró hacerla funcionar, tenía la llave a mano” (NA: 178). Para sustanciar este último movimiento, que es la coronación de su argumento, Christ recupera el falso recuerdo de De Quincey de *Las mil y una noches* que citamos en el capítulo anterior, en tanto representa la posibilidad de salir del laberinto, la “llave a mano”.

La figura del mago que⁹⁵⁹ “tiene el poder de desarmar a Babel de su confusión” y “el poder, aún más indescifrable, de leer en ese veloz movimiento un alfabeto de nuevos e infinitos símbolos” (W: I, 129), es equiparada por Christ a la figura de Borges mismo como artista: este operaría siempre como quien tiene la visión del laberinto y es capaz de presentar su clave, mientras que “De Quincey, por desgracia, casi siempre se encuentra en la misma posición que los personajes de Borges, incapacitado de pasar del dilema personal a la solución estética o metafísica” (NA: 180). Christ recoge numerosos fragmentos, todos muy elocuentes, de distintos *loci* de *Writings*, los cuales, como en Miller y en Borges, se desgajan de sus textos, para mostrar la omnipresencia en De Quincey del concepto de un lenguaje secreto y de la imagen del “jeroglífico” (181) como símbolo, que De Quincey habría sido incapaz de convertir en forma. Justamente, el estilo de Borges, “bruscamente paratáctico”, aplicando los métodos de la magia, “sustituye lo que es transición y digresión en De Quincey, de modo que tenemos en el estilo mismo un paso directo a través de las barreras en Borges, una ruta indirecta en De Quincey” (NA, 182).

Por esta vía llega Christ a su conclusión central sobre la relación, la existencia de una identidad en la diferencia, producida por la superposición de Borges sobre De Quincey, y el juicio implícito de una superioridad de Borges en la comparación:

⁹⁵⁶ “De Quincey había planeado una vez expresar ‘algunas verdades importantes’ de la economía ‘breve y elegantemente mediante símbolos algebraicos’ (III, 432)” (NA, 172).

⁹⁵⁷ En nota, Christ se previene de los parecidos que pueden encontrarse entre su perspectiva y la de su compatriota, señalando que no lo leyó hasta después de elaborar su propia interpretación. “... leyendo a De Quincey con Borges en mente, llegué a focalizar muchos de los pasajes que subraya Miller. Pero como mi intención es obviamente diferente de la suya y sus conclusiones son aceptablemente contrarias a las mías, he renunciado a la fatiga de acordar o disentir con él en cada punto” (NA, 191).

⁹⁵⁸ Aplica, como fórmulas de descripción de este fenómeno, frases que encuentra en los propios textos de De Quincey: “lost in a labyrinth of clauses” (W: 10, 161), labyrinthine truth (W: 10, 225), “endless and labyrinthine sentences” (W: 10, 158), “a maze of diction” (W: 10, 415). Hay que observar que la mayoría de estas citas no describen en De Quincey su propio estilo. En este sentido, guardan con De Quincey una relación tan ambigua como el epígrafe de *Evaristo Carriego*.

⁹⁵⁹ “... es seguro que De Quincey le sugirió la idea del mago. En nota: Thomas De Quincey, *The Collected Writing* [sic], edición de David Masson, volumen I, p. 129. Es un pasaje de su autobiografía sobre sus lecturas de *Las mil y una noches*” (Barrenechea 2000, 68).

La sustancia de la visión de De Quincey, tanto en cuanto deriva de sus lecturas como de su mundo onírico, es esencialmente la misma sustancia que encontramos en Borges. Sueñan ambos los mismos temas en la misma biblioteca. La forma impuesta a esa sustancia es lo que distingue a los dos hombres. [...] La visión de De Quincey es sináptica, y el suyo es un arte de la expresión; la mirada de Borges es sinóptica, y suyo es el arte de la formulación. Una es clásica, ligera, acabada, la otra romántica, ilimitada y abarcativa: “el anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (NA: 189).

Dejando de lado el problema de quién tendría la mirada divina en este caso, lo importante es reparar en que: 1. Christ liga la dialéctica de epifanías y descomposiciones, de visiones totalizadoras y experiencias de fragmentación, en De Quincey, eso que Whale ha analizado como los “momentos restauradores” y los “momentos anárquicos” de su discurso autobiográfico (Whale 1984, 120–61), a una serie similar en Borges: 2. que representa esta dialéctica, de acuerdo con las perspectivas de Barrenechea y tal vez de Miller, como un campo de batalla entre el caos y el cosmos a través de la organización estética del discurso por parte del héroe, que es el artista como mago.⁹⁶⁰ Esta escenificación, que podemos llamar épica, define la práctica literaria en general como la voluntad de triunfar sobre el caos de la vida y la fragmentación del tiempo a través de la búsqueda de la perfección artística, una variación del lugar común del arte como trascendencia (o consolación) por la belleza.⁹⁶¹ Por esta vía, llega a caracterizar a De Quincey el precursor como un “personaje” de Borges, perdido en el laberinto, es decir derrotado, y a Borges como quien, pasando a conciencia el drama de quinceano, impone un victorioso simulacro de eternidad sobre el caos del tiempo y la realidad.

Estamos en el punto más alto en la aplicación de la hipótesis de la identidad, tanto en lo que permite descubrir como en lo que obtura y niega. ¿Qué descubrió? Descubrió que ciertas marcas estilísticas de los escritores parecen tan contrapuestas, como la parataxis y la hipotaxis, como el hiato y el nexos, y que ese fenómeno es digno de estudio; que se pueden reconocer una serie de vínculos entre el sublime romántico, tal como lo reformula técnicamente De Quincey en la primera mitad del siglo diecinueve para diversos usos en la prosa periodística, y ciertos procedimientos de Borges; que un texto como “El arte narrativo y la magia” (*Sur* 5, 1932) puede tener respaldo en observaciones de De Quincey sobre el pensamiento supersticioso y el mago de *Las mil y una noches*; que las representaciones de lo que Barrenechea describió como la “expresión de la irrealidad” pueden relacionarse con el texto intoxicado de De Quincey, aunque Borges lo desnarcotice; y que “De Quincey”, además de ser en el texto explícito de Borges un equivalente subjetivo de los *Writings*,

⁹⁶⁰ Debe recordarse que el libro de Miller, en acuerdo con la crítica de Poulet, utilizaba un enfoque ligado a la fenomenología de la conciencia para demostrar que en una serie de escritores victorianos, de los cuales el primero es De Quincey, se pueden leer como respuestas a la experiencia de la desaparición de Dios, esto es, como respuestas a un sentimiento histórico de pérdida producido por los procesos de secularización de la modernidad. Para el Miller de *The Disappearance of God*, la obra de un escritor es la expresión de su conciencia, y las claves organizativas que el crítico descubre en sus textos, son también las claves de una forma espiritual única. En este sentido, la oposición entre caos y orden, o entre la experiencia del laberinto y la búsqueda de su salida, se liga menos con el propósito estético que encuentra Christ que con los modos en los que una conciencia histórica responde a sus condiciones de existencia.

⁹⁶¹ Hay que conceder a Christ que esta representación no fue ajena a Borges, y que la lucha de la forma estética contra el tiempo está desde el inicio en sus textos. Como creía Estela Cédola, aunque no llegó a escribirlo, esa tensión épica, que deviene en el “yo suspendido y oscilante” de Pezzoni, ya está en dos poemas pareados de la *editio princeps* de *Fervor de Buenos Aires*, “Vanilocuencia” y “Forjadura”.

podría verse inscripto en otros planos de la textualidad borgeana, incluso en personajes delirantes de las ficciones de los años cuarenta. Estos descubrimientos forman parte de lo que Christ percibió, aunque sin formularlo de este modo y ordenándolo en función de una “hipótesis de identidad”.

Esta forma de interpretarlos, a su vez, obturó otras consideraciones, que salen de su campo de estudio y se aportan sólo como respaldos de la identidad afirmada. Por ejemplo, se pierde la relación de De Quincey con el romanticismo y, en particular, el trabajo de una diferencia crítica con ellos, que Borges evidentemente conocía y, según creemos, reutilizó. Desaparece la distancia histórica entre las condiciones de producción de los textos de De Quincey y de Borges, ¡y de Christ!, una distancia que incluye los procesos de autonomización de la literatura y de especialización de los saberes y que explica el surgimiento de apreciaciones estetizantes como las del propio Christ. Al interpretar los textos de De Quincey como materia expresiva de su subjetividad, se desvanece el discurso crítico de De Quincey y, correlativamente, el diálogo constante y difícil que este mantiene con su propia práctica literaria. Se desdibujan las especificidades de la producción de quinceana, tan variada, las mediaciones en la recepción borgeana de De Quincey y en su propia lectura de Borges. Se niegan los contextos diversos de las prácticas literarias de Borges, en los que los usos de De Quincey se funcionalizan y adquieren sentidos particulares.

Detengámonos, para comprender mejor este punto, en un elemento que se pierde al someter al análisis estas hipótesis de identidad: la posibilidad de interpretar adecuadamente la cuestión estilística en De Quincey. Esta cuestión queda totalmente obliterada por la comparación de Christ o, más bien, queda resuelta mediante una norma de juicio deducida de Borges. En el próximo apartado retomaremos esta cuestión, pero aquí podemos recordar que, entre las ideas acerca de la lengua literaria y el estilo en De Quincey, la figura central, que constituye la contranorma de quinceana del Borges de Christ, es la idea de “nexo”. Es decir, De Quincey mantiene una polémica explícita con el lugar del “hiato” en el discurso. Que no lo cultive como un ideal de estilo no es meramente una incapacidad de su literatura “expresiva”. Como señaló Burwick (1985), si bien es cierto que De Quincey, en contra de una idea pronunciadamente romántica del lenguaje, suscribió una “mecanología” del estilo, también en continuidad con la perspectiva organicista romántica imaginó una “organología”; y el punto preciso en que esta se manifestaba era el “nexo”. Lo contrario del “nexo” era el “hiato”, que De Quincey censuraba en la prosa y el razonamiento lógico pero admitía en la poesía y en la prosa poética. Sin hiato, no podría haber compuesto, de hecho, la segunda parte de *Confessions*. A su vez, la figura del “jeroglífico”, que aparece en Christ como una llave que De Quincey no fue capaz de usar para salir de sus laberintos, fue precisamente una de las técnicas que utilizó deliberadamente, como argumentó A. Clej, para producir el efecto retórico del “sublime hermenéutico”, que es la postergación de la solución interpretativa de un problema (Clej 1995, 234-35). De modo que, si incorporáramos este tipo de información, deberíamos leer en Borges no tanto la capacidad de encontrar la “salida del laberinto” sino una inversión de valoración respecto del papel del “hiato” en la prosa y un posicionamiento diferente ante el trabajo del estilo y los parámetros de su eficacia. Tengamos en cuenta que uno de los motivos por los que De Quincey reescribió *Confessions* para su inclusión en *SGG* fue una mirada autocrítica respecto del carácter fragmentario e incompleto de la versión de 1822.

En el mismo sentido, es posible disociar la posición teórica de De Quincey respecto del ideal de la continuidad en el estilo de la prosa de su práctica de escritura, en tanto y en

cuanto sus textos poseen características que admiten la fragmentación. Si bien el ideal de la conectividad parece enfrentado a la economía y la condensación en Borges, que este suele enunciar como un ideal propio, sin embargo, el trabajo minucioso con cada parte, la estructuración retórica de su discurso, la práctica de la digresión y la analogía, sus diferentes estrategias para hacer atractivo un tema arduo, entre otras cosas, exponen la prosa de quinceana a distintas posibilidades de fragmentación. Finalmente, aun dentro de la evaluación normativa, se podría apelar a otro ideal de estilo, más afín con el modelo alto de “literatura de poder” en De Quincey, cuyo paradigma es la forma multimedial de la ópera y la estructuración compleja. Estas observaciones apuntan a señalar que la reducción de De Quincey al estilo expansivo, para contraponerlo a la condensación y la economía borgeanas, distorsiona la consideración del problema.

Y aun sin avanzar más en este tipo de consideraciones, que exigen desarrollos completamente divergentes de la hipótesis de la identidad, es posible leer los pasajes tomados por Christ de *Writings* de otra forma, o incorporar otros que conducirían a enriquecer o reformular la perspectiva sobre el caso, sin romper del todo con el método de Christ. En cuanto a releer los pasajes citados, por ejemplo, es posible recuperar los rasgos criminales del enemigo de Aladino, cuya inteligencia mágica se orienta a la realización de un crimen y no meramente a resolver un acertijo para rebatir el caos del mundo, aun cuando sea esa idea, asociada con la Cábala, la que realzó Borges de forma explícita. Como escribe De Quincey en uno de los pasajes que cita Christ, la capacidad de leer un alfabeto secreto la ejerce el mago después de “haber dirigido su atención asesina a un único andar” (NA, 179). Alcanza con subrayar la expresión “atención asesina” (“murderous attention”) para advertir las potencialidades gótico-policiales de esta idea abstracta.

Por otro lado, como estudió Edmund Baxter (1990), esa escena que De Quincey agrega a su recuerdo de *Las mil y una noches*, puede ser comparada con otra, que Christ omite, probablemente porque sale de la tópica borgeana. Es una escena de composición previa en la cual, en lugar del mago, encontramos al “monied man” o capitalista. Y en lugar del mundo maravilloso unido por una clave secreta de *Las mil y una noches*, vemos el mundo moderno del mercado de capitales en la Inglaterra industrializada. Ciertamente, se trata, “esencialmente”, de la misma escena, porque De Quincey apela a la máquina de lo sublime para representar al “genio” de David Ricardo en *Logic of Political Economy*, que es el texto en cuestión. La escena del mago y la escena del capitalista, junto con otras escenas visionarias, forman, por reenvío, uno de los *loci* del discurso de quinceano que comentamos en el capítulo 1.⁹⁶²

De modo que, si le hiciéramos dar un paso más en su argumentación a Christ, podría postular que Borges era el mago pero también el capitalista o el héroe bursátil, y que la aspiración a la forma perfecta, una idea con la que habría acordado Poe, era una forma de dominio sobre el mercado de bienes culturales, una apuesta por la circulación en el mundo moderno. El propio De Quincey inscribió un enlace entre Ricardo y el “Opium-Eater”, proyectando en el economista una figura de autoridad comparable a la del mago (Baxter 1990, 162–63), solo que el misterio está proporcionado allí por la fuerza del capital y que el “Opium-Eater” carecía de la autonomía manipuladora asignada al gran capitalista (Ledesma 2014). Un subrayado de este enlace permite pensar la moneda “De Quincey-Borges” que acuña Christ ya no desde la perspectiva del crítico como Dios, sino de una más secular: las condiciones de circulación de los textos literarios.

⁹⁶² Cf. supra, cap. 1, “La autoreferencia, de la práctica a la poética”.

Miniaturización

La hipótesis más importante de Rodríguez Monegal sobre el vínculo entre Borges y De Quincey es una versión muy abreviada y metafórica de la hipótesis del laberinto en Christ. Conserva la perspectiva de la identidad pero como efecto, y prescinde de sus elementos metafísicos y esteticistas. En cierta forma, Rodríguez Monegal imaginó, a partir de Christ, con una seguridad impactante, que el joven Borges (“Georgie”) tomó a De Quincey como “modelo de discurso” para generar su propio estilo literario y que el trabajo que realizó para ello fue de reducción y condensación.⁹⁶³

Leamos su formulación:

En la vasta colección de sus *Writings* (que Borges generalmente cita según la edición a cargo de David Masson [1897]), Georgie descubrió un modelo de discurso. Por un proceso que puede ser comparado al de la miniaturización que se consigue en los circuitos electrónicos, Borges aprendió a compactar en sus piezas breves y fragmentarias la sustancia de los expansivos artículos de De Quincey. El carácter digresivo del modelo es condensado en un paréntesis; la tensión de uno de los párrafos emocionales de De Quincey es reducida a un adjetivo inesperado; las serpeantes notas al pie del original, que se abren camino de página en página, son reemplazadas por unas pocas notas al final de una pieza o por filosos, reticentes prólogos. Donde De Quincey se expande, Borges contrae; donde De Quincey deja fluir la pasión, Borges se muestra reticente o discutidor; donde De Quincey divaga, Borges es dolorosamente lúcido. Pero a pesar de todas las diferencias, el efecto de los dos textos es similar. [...] Si se lee a De Quincey después de haber leído a Borges (el tipo de operación inversa que sugiere “Pierre Menard”), es imposible no reconocer ese parentesco.

Las oposiciones sobre las que Christ montó su hipótesis del laberinto están transformadas aquí en un sistemático trabajo de reescritura por imitación, que se resume en la figura de la “miniaturización” propia de los circuitos electrónicos. Haciendo todas las incertidumbres a un lado, la formulación de Rodríguez Monegal plasma en su misma sintaxis la hipótesis de que existió entre “A” y “B” una relación modelo-copia. Lleva las cosas al punto en que, si aceptáramos la hipótesis, deberíamos preguntarnos cuál de los cocientes revisionistas de Harold Bloom (1991) corresponde aquí. Pero nos interesan otras cuestiones de este fabuloso pasaje: sobre todo, el hecho de que se concentre en la cuestión de la economía estilística, que es la diferencia más inmediatamente visible cuando se comparan los estilos de estos escritores, como vimos en Christ, y el que considere a De Quincey, no obstante eso, como un “modelo de discurso” para Borges. Un ejercicio “probatorio” podría consistir en confrontar la minuciosa descripción que hizo William Minto en su *Manual of English Prose Literature* (1872) del “periodical style” de De Quincey con las distintas caracterizaciones del estilo de Borges, que hicieron Christ (“la estética de la negación y la compresión” [1]), Alazraki o Sylvia Molloy (“organización salteada, disonante y asombrosa, del discurso borgeano” [142]). El propio Minto opuso, como cara y contracara, el estilo “periódico” y “majestuoso” de De Quincey con el “estilo brusco” y “animado” de Macaulay.

⁹⁶³ Su hipótesis, debemos aclarar, está en el único texto suyo sobre esta relación, que es una parte de *Borges. Una biografía literaria*. El género le permite al crítico hacer afirmaciones interpretativas sin tener que ofrecer demostraciones propias de un trabajo estrictamente crítico, lo cual, además, hubiera sido imposible en una obra tan voluminosa. El caso de esta hipótesis responde totalmente a esta ventaja que le da el género de la biografía literaria.

En este mismo sentido, es notable que Rodríguez Monegal no aluda a “Kafka y sus precursores” sino a “Pierre Menard”, aunque de un modo “inverso”, tanto por la diferencia que establece, *more borgeana*, con Christ, como por el hecho de que subraye de ese modo indirecto el papel de los contextos de lectura. No abandona la retórica de la identidad, pero su propuesta es la de una diversidad en la identidad, que se produce por los diferentes contextos, y no la de la identidad en la diversidad, que suprime la historia en favor de una victoria estética sobre el tiempo.

Rodríguez Monegal monta esta solución falsa para hacer ver un problema verdadero, que es la captura que produce el texto borgeano sobre el de quinceano, aun en el plano de la “fisionomía estilística”, en el que parecen irreconciliables. Su formulación sugiere que no es un elemento sino una suma de elementos aquello que, por la negación estilística del original, se revela como una relación identitaria. El efecto de cada procedimiento se conservaría en su contrario: la digresión valdría como el paréntesis; la tensión emotiva de un párrafo sería la de un adjetivo; las largas notas al pie valdrían por las pocas notas al final de los textos o los breves prólogos; la ensoñación, esto es más raro, se sustituiría por la lucidez y, esto es más raro todavía, el arranque de pasión por la polémica.

La solución es “falsa” porque estas correspondencias no se pueden sostener por fuera de la composición retórica de Rodríguez Monegal ni proponerse como descripciones de los respectivos estilos. Como Christ, se apoya, además, en una dudosa división forma-contenido. Aun si pudiéramos aislar la forma del contenido, ni todo sería hiato en Borges, ni todo sería expansión en De Quincey. Y si bien en De Quincey predominó el ensayo largo, también hay textos cortos y fragmentarios, como “On the Knocking at the Gates in Macbeth”, que Borges incluyó en la antología de *Biblioteca Personal* (Kant: 264-269) y que se tiene por uno de los mejores ensayos del escritor inglés.

“On the Knocking at the Gates in Macbeth” y “La muralla y los libros”

Rodríguez Monegal no sugirió ejemplos de su hipótesis, tal vez pensando que los ejemplos ya estaban disponibles en Christ. En el marco de su hipótesis, para tensarla y repensar la idea de “modelo de discurso”, examinemos un caso de comparación. Tomemos “On the Knocking at the Gates in Macbeth” como supuesto “modelo de discurso” para Borges comparándolo con el ensayo “La muralla y los libros”, donde está la famosa definición del “hecho estético” (OC: 2, 13). Se verá que no es posible configurar el caso exclusivamente en términos antitéticos, como quería Rodríguez Monegal, y que deben considerarse otros aspectos, no solo estilísticos, sino de método y significación, para ensayar una lectura comparada.

“La muralla y los libros”, publicado en *La Nación* el 22 de octubre de 1950, fue llamado a encabezar *Otras inquisiciones* (1952), por lo que Balderston (2000) sugirió considerarlo como “una suerte de poética o *leitmotiv* del tomo” (120). El texto de De Quincey es uno de los más famosos de su labor como crítico, a tal punto que obtuvo elogios de Wellek y fue incluido por Borges como último texto de *Emmanuel Kant y otros escritos*. Inicialmente había sido una de las “Notes from the Pocket-Book of a Late English Opium-Eater” publicadas en *London Magazine* y pertenece a ese corpus misceláneo de 1823

inmediatamente posterior a *Confessions*.⁹⁶⁴ Luego Masson separó la nota de la serie y la colocó aparte en el tomo X de *Writings*, el primero de los dos dedicados a “Literary Theory and Criticism”, como un “pequeño artículo shakespeariano”.⁹⁶⁵ Su brevedad es extensa en comparación con otras “notas” de la misma colección, tales como “Madness” (W: 10, 445-446), “Antagonism” (W: 10, 436), “Anglo-German Dictionaries” (W: 10, 426-427) o “Moral Effects of Revolutions” (W: 10, 429), que no llegan a una página. También sabemos que es una pieza clave, un pretexto o precuela, en la serie que se constituirá en otro título del canon de quinceano, “On Murder Considered as One of the Fine Arts”. Leamos este texto paradigmático del método en la crítica de quinceana junto con el texto de Borges que representa la lógica de su ensayismo en el inicio de la década de 1950.

El primer párrafo de “La muralla y los libros” está destinado a introducir el problema de investigación del ensayo. Pero al hacerlo también introduce a la “persona” del crítico. Esto es fundamental: la configuración del problema es simultánea e inseparable de la configuración de un sujeto con ciertos atributos distintivos:

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. Que las dos vastas operaciones –las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado– procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esta emoción es el fin de esta nota (OC: 2, 11).

Tácito pero presente en la persona gramatical, el texto impone al lector otro lector, que resulta ser quien ha escrito la nota. “Leí”, nos dice, y a continuación transmite, con habilidad sintética y precisión informativa (aunque no declare fuentes), el contenido de lo que leyó. En términos de caracterización del ensayista, por implicación, quien lee sobre estos temas, asume la pose del “erudito”. Sin embargo, el ensayista borgeano no sólo es la persona culta, “learned”, que lee sobre temáticas “exóticas” (Oriente y la antigüedad traducen el exotismo en espacio y en tiempo), sino un escritor capaz de referir esa información erudita con naturalidad y precisión: esto está significado en la primera oración por el nombre del emperador chino y confirmado luego por el natural y solvente manejo de la historia universal.

Lo fundamental, ahora, es notar las dos operaciones principales de la segunda oración citada: 1. reconfigurar la información como problema; 2. consignar el peculiar efecto que su lectura produjo en el ensayista. Como se ve en la cita, este efecto es lo que asume la prioridad de la argumentación, lo que debe ser explicado, el verdadero problema a tratar. El dato de que fuera el mismo sujeto, “Shih Huang Ti”, el que construyó la muralla y que destruyó la biblioteca, satisfizo al lector “inexplicablemente”, es decir, lo satisfizo sin que mediara un argumento racional, pero también lo inquietó. A esa combinación de satisfacción e inquietud, que podemos llamar “respuesta estética” a la lectura erudita, el ensayista le aplica el término “emoción” y resuelve destinar “la nota” a buscar las “razones” de que esa emoción se haya producido en su conciencia como efecto de un acto de lectura.

Dejemos a Borges, pasemos a De Quincey. El primer párrafo de “On the Knocking at the Gate in *Macbeth*” se lee:

⁹⁶⁴ Cf. supra, Cap. 1, “El ‘scholar’ como ‘polyhistor’: la enciclopedia de la investigación humana”.

⁹⁶⁵ Cf. W: 10, 8.

Desde mis días infantiles siempre sentí un gran desconcierto acerca de un punto en *Macbeth*. Era este: los golpes a la puerta que siguen al asesinato de Duncan producían en mis sentimientos un efecto que no podía explicar. El efecto era que reflejaba sobre el asesino un horror peculiar y una honda solemnidad; sin embargo, por más obstinadamente que intentara comprender esto con mi inteligencia, durante muchos años no pude ver *por qué* producía ese efecto.⁹⁶⁶

Si el ensayista borgeano ha leído la información en “días pasados”, el ensayista de quinceano remonta su lectura a los días *más* pasados de su infancia, de modo que el inexplicable efecto que refiere es más antiguo y toma como escenario un momento en el que aún carecía de las armas adecuadas para siquiera intentar razonarlo. Pero, aún así, el “efecto” es subjetivo y autobiográfico, como en Borges. Esta diferencia no hace más que acentuar la coincidencia de ambos textos en cuanto al tipo de posición subjetiva que sus “voces” ensayísticas suponen ante la lectura y la configuración del problema: una y otra subrayan, a través del testimonio, el efecto emocional que les produjo leer un determinado texto, y ambos se proponen razonar esas emociones.

A continuación de su primer párrafo, De Quincey incluye en “digresión” un precepto sobre el papel de la intuición y el entendimiento en la *inventio* de problemas. En el marco de la comparación, esa digresión puede ser puesta en serie con el comportamiento del ensayista borgeano. El precepto, con el que “exhorta” al lector, es: “nunca prestar atención a la inteligencia/entendimiento cuando se opone a cualquier otra facultad de la mente”.⁹⁶⁷ Este precepto obedece a la consideración de que la inteligencia o entendimiento (“understanding”), aunque es una facultad indispensable, también es la más vil (“meanest”) de todas y la que menos confianza debería inspirar, ya que, paradójicamente, puede nublar los sentidos e impedir el conocimiento. Por ello, aunque su entendimiento no podía proporcionarle una explicación del efecto que producía asistir a los golpes a la puerta en la obra de Shakespeare, siguiendo su máxima, en tanto ese efecto era un contenido emocional indudable de su conciencia, dice: “esperé y me aferré al problema hasta que nuevos conocimientos me permitieran resolverlo” (390).⁹⁶⁸ Es decir, mantuvo la explicación del misterioso efecto en suspenso.

En Borges, el ensayo se desarrolla en tres párrafos más. Uno sopesa razones históricas, otro especula con hipótesis biográficas y un último párrafo, “generalizando el caso” (OC 2: 13), es una “inferencia” (el verbo “inferir” es de Borges) acerca de la experiencia estética, a la que define como el sentimiento de “inminencia de una revelación que no se produce” (OC: 2, 13). Balderston (2000) ha considerado que el epigrama final no debe ser interpretado como un elogio decadentista de la supremacía de la forma en detrimento del contenido. Esa definición del hecho estético, a su entender, no celebraría la “fijeza” del que permanece en el campo de la revelación que no se produce, absorbo en su emoción, sino que exaltaría el ir más allá, el “deseo de saber el significado o contenido de algo” (125), aunque sea por conjeturas y tentativas. Para sostener este punto, invoca las

⁹⁶⁶ “From my boyish days I had always felt a great perplexity on one point in *Macbeth*. It was this: – The knocking at the gate which succeeds to the murder of Duncan produced to my feelings an effect for which I never could account. The effect was that it reflected back upon the murderer a peculiar awfulness and a depth of solemnity; yet, however obstinately I endeavoured with my understanding to comprehend this, for many years I never could see *why* it should produce such an effect” (W: 10, 388).

⁹⁶⁷ “never to pay attention to his understanding when it stands in opposition to any other faculty of the mind” (W: 10, 389).

⁹⁶⁸ “I waited and clung to the problem until further knowledge should enable me to solve it”.

propias conjeturas que en el texto llevan a la generalización final, y que representan el avance del ensayo desde la intuición hasta la inferencia.

Como vimos, el ensayista de quinceano, por su parte, se mantuvo suspendido en la inminencia de la revelación que no se produce desde que sintió el efecto en su conciencia. Pero en 1812 obtuvo elementos nuevos para ensayar una solución. En ese año “el Sr. Williams hizo su *debút* en el escenario de la avenida Ratcliffe, y ejecutó esos asesinatos sin par que le procuraron una reputación tan brillante e inmortal”.⁹⁶⁹ Sorprendentemente, el crítico, ahora adulto, encontró en esta *performance* criminal una solución al “hecho estético” que había registrado su conciencia infantil ante la escena de Shakespeare. “Se recordará que”, escribe X. Y. Z.:

... en el primero de estos crímenes (el de los Marr) tuvo lugar efectivamente el mismo incidente que el genio de Shakespeare había inventado (el de los golpes a la puerta poco después de que la obra de exterminio estaba completa); y todos los buenos jueces y los más eminentes *dilettanti*, reconocieron la felicidad de la sugerencia de Shakespeare en cuanto fue efectivamente realizada.⁹⁷⁰

El ensayista, que nos ha mostrado su faceta de “*connoisseur in murder*”, declara que esto es una prueba de que tuvo razón al no desechar esa intuición temprana de su sentimiento, porque esta pieza criminal le permitió resolver el enigma técnico-estético del texto de Shakespeare. Su solución, como ha estudiado extensamente Joe Black (1991), se ha convertido en una filosofía de la composición para la cultura de masas.

El crimen, argumenta De Quincey, en casos comunes, cuando la simpatía del espectador se dirige a la víctima, es un incidente que despierta repugnancia. Es la reacción de “horror craso y vulgar”⁹⁷¹ porque se dirige al instinto natural pero “innoble” de la auto-preservación, que es “del mismo tipo [...] en todos los seres vivos”.⁹⁷² Esto elimina cualquier distinción entre personas y, en consecuencia, la posibilidad de configurar un héroe (un villano, más puntualmente), por lo que parece inútil a los “propósitos del poeta”.⁹⁷³ Por eso este debe “proyectar el interés hacia el asesino”.⁹⁷⁴ No se refiere De Quincey a un interés moral sino de identificación psicológica, una “simpatía de comprensión”, no una de “piedad o aprobación”, sino una simpatía por la que ingresamos en sus “sentimientos” y llegamos a “comprenderlos”.⁹⁷⁵

La construcción del caso, aunque breve, está muy delicadamente entrelazada, sin hiatos. El asesino es una persona más compleja que la víctima llena de pánico, a la cual el miedo de la muerte anula como fuente de placer estético. El tipo de criminal al que puede

⁹⁶⁹ “... in 1812, Mr. Williams made his *début* in 1812, Mr. Williams made his debut on the stage of Ratcliff Highway, and executed those unparalleled murders which have procured for him such a brilliant and undying reputation”. (W: 11, 390)

⁹⁷⁰ “... it will be remembered, that in the first of these murders (that of the Marrs), the same incident (of a knocking at the door, soon after the work of extermination was complete) did actually occur, which the genius of Shakespeare has invented; and all good judges, and the most eminent dilettanti, acknowledged the felicity of Shakespeare's suggestion, as soon as it was actually realized.” (W: 10, 391)

⁹⁷¹ “coarse and vulgar horror” (W: 10, 391).

⁹⁷² “the same in kind [...] amongst all living creatures” (W: 10, 391).

⁹⁷³ “purposes of the poet” (W: 10, 391).

⁹⁷⁴ “throw the interest on the murderer” (W: 10, 391).

⁹⁷⁵ “... I mean a sympathy of comprehension, a sympathy by which we enter into his feelings, and are made to understand them,-not a sympathy of pity or approbation”. (W: 10, 391).

“condescender un poeta”⁹⁷⁶tendrá un “infierno en su interior” y “en ese infierno debemos mirar”.⁹⁷⁷ Dejemos de lado la posible aplicación de esta “teoría” a otros textos de Borges y concluyamos la exposición del argumento de quinceano, para volver al Borges de “La muralla y los libros” con materia comparable.

El ensayista imagina que Shakespeare decidió aislar del mundo corriente a los criminales, que compartían, por el acto asesino, una misma “mente asesina” (“murderous mind”), para mostrar que la “naturaleza demoníaca” había tomado en ellos el lugar de la “naturaleza humana”, y que comprendió técnicamente que el momento en que esta suspensión se percibe con mayor intensidad es cuando el flujo de lo suspendido recomienza. Generalizando, afirma: “toda acción en cualquier sentido, se manifiesta mejor, se mide y se vuelve aprehensible por reacción”.⁹⁷⁸ Este es el principio por el cual, luego de que el hecho criminal ha sido cometido, contando con la simpatía psicológica del público, “cuando el trabajo de la oscuridad está completo”, se escuchan los golpes a la puerta, que es la señal a partir de la cual “lo humano” refluye, “reacciona”, sobre el momentáneo campo de “lo demoníaco”.

El texto de Borges, evidentemente, es muy distinto en este punto. Luego de plantear el misterio del efecto estético, no expone una solución al enigma. Como señalamos, expone muchas, que se van sucediendo de manera acelerada (la aceleración se produce por el hecho de que cada nueva proposición desplaza la anterior, pero sin eliminarla: cada nueva hipótesis viene precedida siempre de “acaso” o “tal vez”, de modo que se amontona en una asamblea de posibilidades válidas). Como escribe Balderston, Borges “despliega” las hipótesis, que llegan hasta dramatizar “el proceso de pensamiento del emperador” y cambiar de plano de reflexión. Es la falta de solución final lo que constituye la “solución” de Borges. Justamente, en la idea de que el “hecho estético” es una emoción que surge cuando el entendimiento percibe una figura que desea comprender, doblegar y someter a su comprensión, pero sin lograr hacerlo. Por eso la revelación “no se produce”, pero tiene lugar, en cambio, el “hecho estético”.

Como se ve, el confronte disuelve la nitidez del esquema antitético en el plano estilístico, aunque no lo elimina. Pero en este caso estamos incluso ante dos formas breves. Lo más importante, sin embargo, es que la comparación ratifica la posibilidad de postular un cotejo productivo entre discursos críticos en el plano del método de composición y de razonamiento. La comparación entre “contenidos”, además, podría llevarse más lejos en este caso. La oposición entre el aislamiento del acto de los asesinos y el reflujo de la vida común es parte, como sabemos, de la oposición entre “poder” y “saber” que en el mismo año de 1823 De Quincey utilizó para pensar el espacio propio de “lo literario” en cuanto “hecho estético”, es decir, su propia generalización del caso. Y unos años más tarde, en el primer ensayo de “On murder considered as one of the fine arts” (*Blackwood's Magazine*, 1827) este mismo razonamiento le serviría para presentar la posibilidad de considerar los crímenes en términos estéticos. El “momento de la suspensión” como el espacio de una reacción estética, es comparable, por esta vía, a “la inminencia de la revelación que no se produce”.

Aun sin avanzar más en este sentido, desde el punto de vista de la construcción del “caso” -la palabra que usan ambos autores para referir al objeto sobre el que hacen sus

⁹⁷⁶ “a poet will condescend”

⁹⁷⁷ “a hell within him”, “and into this hell we are to look” (W: 10, 392)

⁹⁷⁸ “all action in any direction, is best expounded, measured, and made apprehensible, by reaction” (W: 10, 392).

reflexiones- sigue un “método” similar, aunque sus estilos sean diferentes. Volveremos sobre esto más adelante, pero alcanza con señalar que si J. Jordan, en el mismo año de publicación de *Otras Inquisiciones*, eligió este texto como caso ejemplar de la crítica en De Quincey fue para mostrar cómo el punto de partida solía ser en él la identificación de un efecto en cuanto problema, y cómo luego, de acuerdo al problema de que se tratara, exploraba distintas vías de explicación: la vía histórica, la vía biográfica o la vía preceptista, o alguna combinación de las tres (Jordan 1952, 95). El texto de Borges sigue una forma de proceder comparable, si consideramos la secuencia histórica, biográfica y estética de “razones” que proporciona “La muralla y los libros” para resolver el problema emocional del que parte.

Stephens, casuística, hermenéutica

En “Borges, De Quincey and the Interpretation of Words”, Cynthia Stephens retomó la idea de Christ de que las referencias de Borges a De Quincey tienen “la propiedad secreta” de funcionar como instrucciones de lectura, enunciados “controlados” o “pistas” (481), y que nunca cuentan toda la historia. Sobre esta premisa sostuvo que las alusiones a De Quincey remiten en general al tema de “la conflictiva interpretación de las palabras” (481). Para desarrollar la hipótesis, estudió alusiones a “Judas Iscariot”, “On suicide” y “On Casuistry” en “Tres versiones de Judas” y “El Biathanatos”, centralmente. También vinculó las alusiones a De Quincey con otras de León Bloy.

El artículo avanza entre interpretaciones de las alusiones puntuales a las fuentes y alusiones posibles entre los propios relatos de Borges reafirmando que todas estas alusiones expresan por sí mismas un contenido metatextual de carácter crítico, a saber: que la interpretación de las palabras depende siempre del contexto en que dicha interpretación se inscribe (487). Correlativamente, Stephens quiere mostrar cómo Borges puso en práctica esta idea, uniendo a De Quincey con Bloy en la hipótesis de que un dios se suicidó, y que ese “dios” -en minúscula- es el Dios de los cristianos.

Nos interesa aquí el gran descubrimiento que hizo Stephens en su investigación respecto de “El Biathanatos”. Borges, señaló Stephens, malinterpretó la interpretación de De Quincey sobre el texto de Donne. Como dice Stephens, esto es cuanto menos paradójico, puesto que el comentario de De Quincey tenía como fin refutar los errores de interpretación en torno a “El Biathanatos”. Y, de hecho, estos errores ilustraban, para De Quincey, un problema más general: “la inexactitud con que lee la mayoría de las personas” (*Farsa*: 21).⁹⁷⁹

La mala interpretación de Borges consistiría en que hizo creer que De Quincey es la fuente de las dos hipótesis de lectura que propone el texto: “El declarado fin del *Biathanatos* es paliar el suicidio; el fundamental, que Cristo se suicidó” (OC: 2, 80). Esta creencia se produciría porque en nota al pie de esta oración, su “Biathanatos” envía al texto “On suicide” de De Quincey, y al texto de Kant *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (*La religión dentro de los límites de la razón pura*), también citado por De Quincey,⁹⁸⁰ generando la impresión de que son la fuente de su hipótesis.

Stephens tiene razón al subrayar este desvío. De Quincey se opone explícitamente a la idea de que el tratado de Donne “aprueba el suicidio”. Afirma, sin lugar a dudas, que de

⁹⁷⁹ “... the inaccuracy with which most men read...” (W: 8, 398).

⁹⁸⁰ Cf. W: 8, 398.

ningún modo considera correcto atribuirle la hipótesis de la muerte de Jesús como suicidio. Por el contrario, sostiene que Donne distingue entre suicidarse y matarse, en cuanto que esto último puede no ser suicidio en ciertas circunstancias, como en el caso de los mártires de la iglesia cristiana. El error que subraya De Quincey es que se omita esta distinción casuística, pero sobre todo que se la omita perversamente para interpretar un libro que busca establecerla. Juzgando que Donne aprueba el suicidio, se pervierte su objetivo “piadoso”, sostiene De Quincey. Y en ese contexto, agrega que “varios casuistas han extendido dicho principio [i.e.: que siempre es suicidio exponerse a la autodestrucción] al caso de Jesús”. Refiere a Kant porque el texto contiene una referencia a uno de esos autores, pero “anotado y condenado”.⁹⁸¹

Stephens se precipita, sin embargo, al sostener que Borges atribuye su interpretación a De Quincey. Borges hace algo más radical y sinuoso que eso:

1) toma la formulación de la tesis de Donne de De Quincey, con una paráfrasis de “On Casuistry”, como puede verse en el con frente de nuestro Apéndice 1;

2) desarrolla una lectura del texto de Donne en el cual esa tesis se borrona. El catálogo que “ilustra” o “agobia” la tesis, según Borges, y que no está en De Quincey, no distingue entre el suicidio y la muerte voluntaria en circunstancias lícitas, que era todo el sentido de la tesis de Donne, según De Quincey;

3) une a Donne con dos autores que “han vindicado con acopio de páginas el suicidio”, que son Epicteto y Schopenhauer, pero ya sin referencia al texto de Donne y considerando que “esos defensores tienen razón”, algo que De Quincey, evidentemente, hubiera rechazado;

4) cuando Borges retoma el “argumento notorio”, el “declarado fin”, esto es, la “tesis” de “El Biathanatos” según De Quincey, escribe que este fue: “paliar el suicidio”.⁹⁸² Evidentemente, se fuerza el texto para que la distinción que De Quincey subraya en Donne se lea como una forma de paliación o mitigación de la infracción de la ley moral que supone el suicidio, es decir, como una maniobra casuística;

5) incorpora una hipótesis ¿propia? de lectura de Donne, el argumento “esotérico” que considera el “fundamental” y que sólo se puede leer través de interpretaciones, esto es, el suicidio de Cristo. Borges lo desarrolla, como Runenberg o Bloy (y en esto Stephens tiene toda la razón), de manera herética, a través de una lectura emblemática de la figura de Sansón, cuyo suicidio sería una prefiguración del suicidio de Cristo, de acuerdo con la lectura emblemática del “Antiguo Testamento”;⁹⁸³

6) introduce la nota al pie sin afirmar ni negar que De Quincey y Kant apoyan su hipótesis. Pero al reenviar a ellos y no establecer sus posturas, deja flotando la posibilidad de que la hipótesis provenga de sus textos.

Con estas operaciones del texto sobre la fuente, para quienes no la conocen ni van a buscarla, De Quincey avala la “herejía” de un dios espectacularmente suicida, uno que “fabrica el universo para fabricar su patíbulo” (OC: 2, 80).

El texto de Stephens no se propuso otra finalidad que exponer un circuito de alusiones y sus consecuencias en cuanto al planteamiento del problema de la lectura y los contextos de interpretación. Aunque cede a cierta circularidad en la argumentación (la idea

⁹⁸¹ “... noticed and condemned...” (W: 8, 398).

⁹⁸² Stephens traduce “paliar” por “exonerate”, que sería “exculpar” o, directamente, “exonerar”, que no es lo mismo que “paliar”, aunque este término pueda servir de sinónimo.

⁹⁸³ Se recordará que en Bloy Napoleón es una figura de Cristo, una sutileza teológica que Eva Perón recogió en un discurso para indicar que Napoleón había prefigurado a Perón.

se plasma en las alusiones, y viceversa) y no atiende a ninguna razón de contexto, no repite del mismo modo la hipótesis de la identidad, que dominaba el enfoque de Christ y parcialmente el de Rodríguez Monegal, y avanza otro punto en señalar un tipo de diferencia en la interpretación que podemos llamar pierremenardista. Uno de los resultados de su estudio es, precisamente, que revela una operación concreta por la cual De Quincey es incorporado al tema de las “herejías extrañas”.

En cuanto a la “conflictiva interpretación de las palabras”, agregaremos aquí tres consideraciones, como suplementos de su estudio. La primera es que, a la cuestión de la relación entre lectura y contexto, la cual efectivamente se proyecta en otras series, debemos sumar, por la maniobra que introduce Borges respecto de la interpretación de De Quincey, la relación entre “herejías” y “versiones”, que para el momento de “El Biathanatos” ya estaba establecida. En sentido estricto, el factor herético de “El Biathanatos” de Borges reside en afirmar la idea de que Cristo se suicidó. Pero en sentido figurado, la “herejía” surge como el planteamiento de una diferencia de opinión respecto de un tema controversial, es decir, como la forma de una diferencia polémica o heterodoxa. De hecho, si no se lee la fuente, la nota parece más bien autorizar la hipótesis, que es lo que Stephens reconoce como su propia expectativa inicial, pero si se lee la fuente y se dialogiza el texto, que es lo que hizo Stephens y ahora nosotros, es imposible no advertir que entre texto y fuente existe una relación polémica. Es un hecho comprobado que el texto de Borges 1) difiere del De Quincey y 2) deja al de Donne sometido a dos lecturas contrapuestas, dos versiones o bandos de interpretación en conflicto.

Me permito incluir aquí una breve digresión respecto de este tema, antes de plantear las otras dos consideraciones suplementarias. En 1946, dos años antes de publicarse este texto, dos años después de “Tres versiones de Judas”, es decir, el año en que De Quincey se convirtió en heresiarca, Borges y Bioy Casares falsificaron una editorial con el nombre “Oportet & Haereses”, a cuya responsabilidad legal atribuyeron “Dos fantasías memorables” (1946), “Un modelo para la muerte” (1946) y “Nueva refutación del tiempo” (1947). Como se sabe, este nombre era un chiste a partir de una frase de Pablo de Tarso traducida al latín en la vulgata como “Nam oportet et haereses esse” (Vulg. 1 Co. 11:19), que se ha traducido al castellano como “Porque conviene que haya herejías” y “Porque es lícito que haya facciones” y de otras formas más.⁹⁸⁴ El chiste consistió en traducir el “et” de la cita y poner en mayúscula las iniciales de las palabras coordinadas, convirtiendo a “Oportet” y “Haereses” en potenciales personajes, en apellidos de dos posibles editores o autores asociados en una empresa.

Leída como una promoción de las diferencias, las herejías y las facciones, esta interpretación de Pablo ya comporta una “herejía” en el sentido figurado de versión en conflicto. La frase aludida pertenece a la primera “Epístola a los Corintios”, en la que el evangelista cristiano ataca las diferencias de opinión que hay entre todos los que se encuentran celebrando la “cena del señor”. Para Pablo esta ceremonia debía ser una fiesta de comunión, no un acto de diversidad. En una cláusula concesiva, el texto admite, pero sólo para reforzar la exhortación, que: “nam oportet et haereses esse ut et qui probati sunt, manifesti fiant in vobis” (Vulg. 1 Co. 11:19). Esto fue traducido, en Reina Varela-1909, como: “Porque preciso es que haya entre vosotros aun herejías, para que los que son probados se

⁹⁸⁴ Véanse variantes de traducción en *La Biblia paralela*, https://bibliaparalela.com/1_corinthians/11-19.htm.

manifiesten entre vosotros”.⁹⁸⁵ El “aun” de la traducción agrega un matiz temporal importante.

Desde luego, la versión en latín de Jerónimo de Estridón no era menos una traducción que la versión en español. Ambas derivaban del texto griego “δεῖ γὰρ καὶ αἰρέσεις ἐν ὑμῖν εἶναι, ἵνα καὶ οἱ δόκιμοι φανεροὶ γένωνται ἐν ὑμῖν”. La palabra “haereses” en latín traduce el griego “αἰρέσεις”, que en español ha sido traducido, según vimos, por “herejías”. En otras traducciones al español se lee “bandos”, “escisiones”, “diferencias”, considerando que el término “herejías” es anacrónico en la época de Pablo. En *King James*, sin embargo: “for there must be also heresies among you, that they which are approved may be made manifest among you” (Corinthians 1, 11:19).⁹⁸⁶

El argumento de la fuente griega es claro, también su función pragmática.⁹⁸⁷ Para Pablo los “herejes” son sujetos que no se ponen de acuerdo, discutidores, bandos de opinión, que el contexto legitima (Pablo mismo es un polemista y un “hereje” en este sentido). Pero también son sujetos que, en función de la verdad, del interés por la *manifestación* de la verdad, tendrán que desaparecer. El voluntario aplacamiento de la diferencia en la fiesta de la comunión, que Pablo exige en su epístola, es un sacrificio político en función de la realización futura del horizonte ideológico del cristianismo por el cual milita.

“Nam oportet et haereses esse” es, pues, una frase de origen polémico, acuñada para admitir temporariamente la diferencia en la unidad, en el contexto político teológico del cristianismo primitivo. La frase es aludida por “Borges” en su traducción al latín, conservando al mismo tiempo su carácter derivado, extranjero en la lengua fuente, y su carácter de fuente, extranjero en la lengua de la cita. La citación corta la frase, la interviene con fines de recontextualización en la época del primer peronismo, que los autores vinculaban con el autoritarismo totalitario. Como en el epígrafe a *Evaristo Carriego*, la cláusula concesiva de Pablo se libera de la estructura sintáctica original y se transforma en un enunciado con sentido propio.⁹⁸⁸

Esta digresión sobre el nombre de la editorial apócrifa tuvo como fin indicar que la “herejía” como tema y práctica no solamente envía al problema teórico de que la interpretación depende del contexto sino también que se inscribe en el acto mismo de “erudición”: el texto cobra sentido “herético” cuando se enfrenta con otras interpretaciones y configura un campo polémico y heterodoxo. O, dicho de otra manera, la erudición y la actividad intelectual son la herejía.

La segunda consideración suplementaria en relación con el planteo de Stephens concierne al conocimiento teológico particular que la lectura de De Quincey proporcionó a

⁹⁸⁵ https://bibliaparalela.com/1_corinthians/11-19.htm.

⁹⁸⁶ Carroll and Prickett (1997, 215–16).

⁹⁸⁷ Pablo, en un contexto polémico, en el siglo I a.C., exhorta a los cristianos de Corinto a la unidad y admite que la disidencia en las opiniones es lícita, puesto que puede permitir separar a los que tienen razón de los que no la tienen, en el horizonte de la verdad trascendente, pero también afirma que no debe dominar en ese acto de unidad como forma de relación entre cristianos.

⁹⁸⁸ No completamente, sin embargo. Su estado no traducido, de texto en idioma extranjero, obliga a decidir entre dos formas de intelección: o bien se acude a la fuente para comprender el sentido (y para acudir a ella hay que saber que se trata de una “fuente” y tener las competencias necesarias para acceder al desciframiento), o bien se traduce directamente y se comprende en función del texto que produce la cita. En ambos casos, sin embargo, es el acto mismo al que somete la lectura (leemos “Oportet et Haereses”) lo que impone la idea de que la “versión” es la forma primera y obligada del conocimiento.

Borges. Así como es cierto que la operación sobre De Quincey proyecta su nombre al campo de la “herejía extraña” e introduce en su corpus teológico un tema que no era el suyo, también es cierto que la operación mediante la cual esto ocurre supone el conocimiento de Borges de la tradición del discurso casuístico, la cual admite una disidencia no necesariamente “herética” cuando un caso sale de la norma. De hecho, en buena medida, toda la disquisición sobre la interpretación de este acto de quitarse la vida como acto moral o inmoral remite a ese campo discursivo.⁹⁸⁹ Como ya vimos,⁹⁹⁰ el razonamiento casuístico, en sentido teológico estricto, consiste en examinar los actos humanos a la luz de las leyes morales para determinar si los actos se ajustan a esas leyes o las transgreden. A este campo pertenece, desde luego, el texto de Donne, en cuanto su propósito es considerar en qué casos matarse supone suicidio y en qué casos y bajo qué circunstancias corresponde suspender la aplicación de la condena moral. Ya solamente el uso excesivo del término “paliar” en Borges es una indicación de que comprende el razonamiento casuístico según el cual ciertas circunstancias “x, y, z” pueden eximir a un acto de quedar comprendido bajo la órbita de la ley, transformándolo en una “excepción”.

La tercera y última consideración suplementaria atañe a la propia “identidad” de De Quincey y su relación con la autoridad constituida a la luz del corpus casuístico al que acude Stephens persiguiendo las referencias de “El Biathanatos”. En la serie autobiográfica que tituló “A Sketch From Childhood”,⁹⁹¹ De Quincey proyectó la posibilidad de evasión de la ley que suponía la casuística y la sofística a la identidad de su yo infantil, y por esa vía agregó un comentario sobre el valor oposicional, de resistencia, que esta práctica discursiva admite. Recordó allí la vida con su hermano mayor William, joven dominante, fuerte y activo, admirador de Edmund Burke, apasionado por la guerra. Contrastaba este con el autobiógrafo niño, intelectual, reflexivo y contemplativo, que adoraba la compañía de las mujeres. William quería tener bajo su mando, en los juegos militares, a su hermano Thomas, y solía acusarlo de burlar sus órdenes con “quibbling” y “pettifogulising”, palabras que podemos traducir por “sofistiquerías” y “análisis de brumas” y que,⁹⁹² de acuerdo con el propio De Quincey, significaban: “alegar alguna sutileza técnica, alguna distinción o vacilación verbal, en contra de sus órdenes, con la colorida pretensión de que, por su construcción literal, no admitían realmente ser ejecutadas o que lo admitían en exceso porque podían ser ejecutadas en dos sentidos diferentes y ambos practicables”.^{993 994} De

⁹⁸⁹ Cf. Wells Slight (1981, 137-45).

⁹⁹⁰ Cf. supra, Cap. 1, “El corpus del English Opium-Eater”.

⁹⁹¹ Realizamos una traducción de este texto en De Quincey (2006).

⁹⁹² “Pettifogulising” se podría traducir por “brumanalizar”. Un “pettyfogger” es alguien que confunde y engaña por medio de operaciones retóricas, un embustero, embaucador o estafador. Se utilizaba, especialmente, para los abogados. La palabra es un compuesto del sustantivo “bruma” (“fog”) y el diminutivo “petty”, siendo su implicación metafórica que el *pettyfogger* es “el que arroja una mezuquina cortina de humo”. Edmund Burke la usa en uno de sus *Discursos*, junto con “quibbling”. William Quincey, lector de Burke, hace con ella otra palabra, sumándole el sufijo “-lise”, propio de “analyse” [analizar].

⁹⁹³ “... to plead some distinction, or verbal demur, in bar of my orders, under some colourable pretence that, according to their literal construction, they really did not admit of being fulfilled, or perhaps that they admitted it too much as being capable of fulfilment in two senses, either of them a practical senses” (W: 1, 77).

⁹⁹⁴ Lo curioso del caso es que De Quincey reconoce que tenía una temprana disposición al escepticismo, pero que su “pettifogulising” era la consecuencia de una obsesión por querer encontrar la verdad en el lenguaje: “... mi ojo estaba sobrenaturalmente dotado para detectar fallas de lenguaje, no por una pedante exigencia de vana precisión, sino, al contrario, por un deseo demasiado consciente de huir de los errores que el lenguaje no riguroso puede ocasionar”. En un

este pasaje, surge el elemento adicional sobre el problema de la “inexactitud con que lee la mayoría de las personas”. El hecho de que el ataque de esa inexactitud o, más aún, el juego de interpretaciones a partir de ella, se opone al uso del lenguaje como medio de dominación, esto es, el lenguaje de las órdenes militares, que suponen la acción inmediata y la obediencia.

Al margen de estas observaciones, hay que subrayar que el artículo de Stephens tuvo la virtud de ampliar el corpus de las referencias y vincularlas a un tema que no estaba directamente indicado por ellas. Estableció una firme relación entre las temáticas teológicas, el discurso de la herejía y el problema de las versiones.

Conclusiones parciales y observaciones metodológicas

En el capítulo anterior, nos enfrentamos a la diseminación textual y de información que venía impuesta por la configuración inicial del objeto De Quincey-Borges. Descubrimos que la construcción de un corpus de referencias y una lectura orientada de las “deudas documentadas” permitían obtener una serie de resultados parciales, primero para circunscribir el objeto, su forma de manifestarse, y luego para comenzar a historizarlo. Esto fue posible porque adoptamos una hipótesis de conjunto sobre las referencias relacionando ciertas regularidades que emergían del análisis de fragmentos con información histórico-biográfica e hipótesis complementarias de carácter comparativo.

Habiendo llegado a ese punto, en este capítulo, repasamos lecturas de Christ, Rodríguez Monegal y Cynthia Stephens, para poner de relieve cómo construyeron ciertas zonas de comparación. Resaltamos aportes que estos críticos realizaron en un campo desierto, pero advertimos, también, que estaban atravesados, en distinto grado y modo, por una macrohipótesis de comparación, que llamamos “hipótesis de identidad”, y que consiste en suponer alguna variante de la postulación “De Quincey = Borges”, cuya principal consecuencia es la eliminación de la especificación histórica y la correlativa reducción del texto de A a exclusiva figura de B.

A partir de una crítica de sus presupuestos, dialogamos con esas lecturas y realizamos algunas interpretaciones suplementarias que nos permitieron abrir nuevas escenas. En la revisión de los antecedentes, recogimos estas informaciones:

- que hay una serie de textos en el corpus de De Quincey que parecen tener reflejo en los temas del corpus de Borges, aun cuando pertenezcan a géneros diferentes;
- que “La secta del Fénix” puede vincularse con “Secret Societies”. Pero que eso no implica atribuir a De Quincey un ideal literario tomado de Borges ni reconocer en este una mera afinidad con los planteos de De Quincey;
- al poner en diálogo esos dos textos, reconocimos una zona de exploración en sus configuraciones ambivalentes, puesto que en ambos el secreto que

pasaje que desapareció de la versión final, incluida en Masson, De Quincey reflexionaba sobre la inscripción de esta tendencia en su propio nombre. Su hermano, al acusarlo de desobediencia, lo apodaba “Thomas a Didymus” y “Thomas de Aquino”. William definía a Tomás el Mellizo, el apóstol que en el Evangelio de San Juan quiso corroborar que Jesús había resucitado tocando las llagas, como alguien con “la misma debilidad por la duda y por la sospecha”, y a Santo Tomás como “alguien muy dado a partir cabellos o cortar rayos de luna con navajas”, y acusaba a su hermano de tener sus mismos defectos y debilidades. Cf. *Bosquejo*: 71-73.

constituye el eje de la sociedad es un mecanismo que simula una metafísica pero también es una práctica de fraude.

- a su vez, en relación con este punto, el texto de De Quincey ofrece una imagen autobiográfica relevante, que combina escepticismo y fe en relación con la lectura;
- a partir de una lista de supuestos intereses comunes a De Quincey y Borges confeccionada por Rodríguez Monegal, encontramos uno, el interés por las herejías extrañas, que, en rigor, no tiene reflejo temático en De Quincey. Eso nos llevó a preguntarnos por la causa de la atribución y a sospechar que es un efecto de ciertas operaciones de Borges que generan ciertas asociaciones;
- nos detuvimos en el tema de la erudición, que es uno de los temas que recorta Christ al relacionar los autores, y reflexionamos sobre la dificultad metodológica de construir una temática compartida que sea sensible a las diferencias históricas y las características del objeto;
- comprobamos, tanto en Christ como en Rodríguez Monegal, intentos de explicar las diferencias entre los estilos de De Quincey y Borges y el hecho de que producen, según sostienen, un efecto de lectura comparable. En el caso de Christ, lo adjudica a que ambos tienen en común archivos eruditos, ciertos procedimientos literarios y una determinada imaginaria, aunque difieren en sus economías discursivas. En el caso de Rodríguez Monegal, nos detuvimos en su hipótesis de correspondencias funcionales entre recursos diversos, que llamamos “miniaturización”, siguiendo su propia metáfora;
- poniendo a prueba la visión de un contraste estilístico comparamos dos de los ensayos más conocidos de los dos autores y encontramos que, lejos de presentar un antagonismo o alguna forma de miniaturización, se revelaban otro tipo de relaciones, algunas de las cuales parecían estar motivadas en una voluntad de imitación;
- finalmente, al revisar el trabajo de Stephens, pudimos comprobar que el uso del material de quinceano en las deudas documentadas, a diferencia de lo que sugiere Christ, no se limita a la información obtenida.
- asimismo, descubrimos que es posible reinterpretar las deudas documentadas en relación con otras operaciones discursivas y otras hipótesis de mayor alcance.

De estos diálogos, se pueden hacer algunas inferencias adicionales para tener en cuenta en los próximos capítulos. En primer lugar, que es preciso distinguir entre aquellos elementos de la obra de De Quincey que pueden servir de marco de referencia o principio de legitimación en un determinado momento histórico de la producción de Borges y aquellos elementos que sirven de material discursivo para la escritura. En segundo lugar, que la utilización de un determinado material de quinceano por parte de Borges no implica una adhesión a sus valores. En tercer lugar, que es preciso tener en cuenta el horizonte de lectura histórico en que puede inscribirse una determinada marca de intertextualidad. En cuarto lugar, que la relación entre textos de De Quincey y Borges puede plasmarse en muy distintas escalas y direcciones, pueden ser parciales o totalizantes.

En lo que sigue, retomaremos el análisis desde el punto histórico en que lo dejamos en el capítulo tercero, que es el punto en que se inicia la construcción de la imagen De Quincey-Writings a partir del epígrafe a *Evaristo Carriego*.

CAPÍTULO 5: SABERES DE LA LITERATURA: DE QUINCEY Y LA PROSA DE BORGES EN EL GIRO DE 1930

1930: el giro, la prosa, los *Writings*

... la poesía se me antoja una cosa
acorralada, encerradita, secundaria...

Borges, carta a Jacobo Sureda
(24/11/1921)⁹⁹⁵

... admira el lector la prosa de Borges,
personal, rica de palabras y giros...

Julio Noé, 1936⁹⁹⁶

En la bibliografía crítica sobre Borges existe un tópico que suele llamarse el “giro de 1930”. A pesar de la limpidez de la metáfora y la conveniencia de la fecha, que coincide con una crisis mundial y un golpe de estado en Argentina, el tópico se declina de muy distintas formas, de acuerdo con la perspectiva que se adopte para explorarlo. Este giro no constituye, en realidad, un momento sino un período que, según los diversos criterios, abarca más o menos años y diferentes deslizamientos o rupturas, según se mire. Un breve vistazo panorámico permite apreciar algunas de las formas que ha adquirido.

Para Rodríguez Monegal (1984, 49), se produce un gradual paso de la lírica a la prosa desde 1926, un año en que aumenta el interés por la “proyección universal” y “metafísica” de la poesía, y en que la narración gana terreno en la producción lírica.⁹⁹⁷ Olea Franco (1993) estudia el desplazamiento de Borges “hacia una nueva estética”, una estética de las “orillas” y de la “alusión”, a partir de distintas reorientaciones (de tema, de enfoque, de concepto, de estilo) que se producen ya desde *Luna de enfrente* (1926) y durante un período largo, que abarca toda la década de 1930. B. Sarlo sitúa en *Evaristo Carriego* un momento de potente refundación: “Borges tuerce las verticales y las horizontales, descoloca a Lugones e inventa un punto de partida extraño al prestigio establecido” (Sarlo 1995) y sostiene que, a partir de esta época, Borges trabaja por establecer una “estética del procedimiento” (Sarlo 1982). Para A. Pauls, con *Evaristo Carriego*, “Borges, que todavía no tiene 30 años, empieza a construirse una nueva figura de escritor” (Helft y Pauls 2000, 15), renuncia “al mesianismo vanguardista” y se proyecta como “un escritor modesto, ‘opaco’ y abstinentes” (19), “un naufrago del pasado que un azar desfavorable arrojó a las costas estrepitosas del presente” (24). A. Cobas Carral (2007) concuerda con Pauls: “Desde los años ’30 Jorge Luis Borges decide reinventarse” recorriendo un camino que va desde “la barricada vanguardista” a la “biblioteca occidental” o “la alucinación” y en este período diseña “la imagen de escritor que ya nunca va abandonarlo” (95). S. Pastormerlo estudió los desplazamientos en la crítica de Borges hacia un “ateísmo literario” en esta época

⁹⁹⁵ Borges (1999a, 208).

⁹⁹⁶ Reseña de *Historia de la Eternidad en El Hogar*, 28/8/1936, citado en BBAV: 335.

⁹⁹⁷ Carlos García (Reyes y Borges 2010, 178) ha recuperado la posibilidad de fechar hacia esa época la idea del poema “La noche que en el sur lo velaron” (Criterio 44 [03-01-1929]: 16-17), que Néstor Ibarra alabó como un “palpitante y severo trozo de historia” que mostraba el talento de Borges “no sólo de poeta, sino de novelista y psicólogo” y que, probablemente, fue primero escrito en prosa.

analizando la ruptura con la vanguardia y el militante y progresivo abandono de la poesía. Liga este “giro que se produjo en su proyecto literario hacia 1930” (62),⁹⁹⁸ entre otras cosas, como hará también R. Setton (2015), a reflexiones coincidentes, que se inician en 1932, sobre el género policial. Carlos García, entre sus maravillosas exploraciones ramificadas, observa que los poemas de *Cuaderno San Martín* (1929) “no sirvieron para afianzar a Borges como poeta, sino, paradójicamente, para mostrar que había llegado a un provisorio fin” (Reyes y Borges 2010, 184). E. Williamson, que fecha giros afectivos junto con los intelectuales e ideológicos, ubica, a la par del verso menguante del período, el ascenso de los “experimentos en ficción”, comenzando -¡gran hipótesis!- con la reseña en 1926 de “Cuentos de Turquestán” (La Prensa 29-08-1926).⁹⁹⁹ J. Panesi (2000), atento a la faz político-ideológica del proyecto de Borges, considera que las tensiones de su nacionalismo en los años veinte, se transforman en los treinta en un dispositivo aporético para demostrar “la imposibilidad lógica del nacionalismo” (142). Para L. Adur, también interesado por los aspectos ideológicos del “giro”, el año 1930 implica la ruptura con el catolicismo integral en el marco de la politización de los nacionalismos y un cambio de la posición de Borges en el campo intelectual argentino.¹⁰⁰⁰ Todo el libro *Jorge Luis Borges: Obra y Maniobras*, que hace centro en los complejos escenarios en los que se escribe *Historia Universal de la Infamia* (1933-1935) puede verse como un tensionamiento al máximo del tópico, en tanto la tarea de historizar esa obra de Borges conduce a rastrear transformaciones numerosas en distintas series textuales, de distinta magnitud, que no se corresponden con un único género o medio, ni se deducen de los temas de los textos.

Este capítulo explora una serie de diálogos posibles entre la obra de Borges y la de De Quincey en la primera mitad de la década de 1930, con la hipótesis de que *Writings* tuvo un lugar en las reorientaciones de la literatura borgeana, y se apoya, para eso, fuertemente, en el tópico del “giro”, pero sin incursionar en una discusión extendida sobre su validez epistemológica o sus características metafóricas. Por eso, introducimos aquí, en breve digresión, algunas palabras preliminares, de corte general, y referidas a problemas específicos que presenta la historización y análisis de Borges, que encontrarán reflejo en distintos momentos particulares de este capítulo y que, a su vez, permiten generalizar observaciones ocasionales de los capítulos previos.

La multiplicación de “giros”, “itinerarios” y “desvíos” en la descripción de los movimientos históricos de Borges, de acuerdo con el fenómeno de que se trate, indica que la convención del “giro” se conserva en los trabajos de investigación como una licencia para poder hablar, no porque posea un valor epistémico propio. Pensamos, asimismo, que la diversidad de perspectivas sobre este tópico es indicativa del efecto que produce el tipo de dinámica discursiva, fragmentaria, experimental y no sistemática, con la que Borges escribió sus textos y compuso su obra, la cual complejiza la tarea de descripción e historización apoyada en *close readings*. Un abismo se abre, efectivamente, cuando de una descripción histórica abarcativa, de período, se pasa al análisis de un texto o de un *corpus*,

⁹⁹⁸ Balderston (2008) estudia el movimiento en contra de la “metáfora” en sentido vanguardista que va desde *Inquisiciones* a “Las Kennigar”.

⁹⁹⁹ Es mérito de Williamson haber situado en este texto el antecedente de “El arte narrativo y la magia”. Véase Williamson (Williamson 2004, 204–6).

¹⁰⁰⁰ “Si hacia fines de la década del veinte Borges había estado relativamente cerca del grupo de *Criterio*, en la del treinta, cuando el catolicismo integral alcance una mayor visibilidad social y presencia política, el escritor se separará definitivamente de este movimiento, dejará de participar en sus medios de difusión y se convertirá en un firme crítico de sus posiciones” (Adur Nóbile 2014, 194).

o a la inversa, cuando los textos se reducen a enunciar la alegoría de un tiempo histórico determinado, la marca de un giro o una posición. Se dirá que esto es así, en un plano teórico-metodológico general, para múltiples casos, incluso para cualquier relación texto-historia, y es cierto. Pero en el caso de Borges, por la dinámica discursiva que empleó en su escritura, este fenómeno se agrava y adquiere notas singulares.

Los textos de Borges, desde su inicio, dan la impresión de estar siempre “girando”, reinventándose, y a veces en un espacio textual muy pequeño. Las figuras espaciales del avance o del desvío —también ésta una forma de avance— en la escritura, combinadas con figuras de revisión, retorno o relectura de materiales preexistentes, establece una dinámica tropológica compleja, que puede superponerse a la retórica de la descripción en la crítica. Pero esto mismo genera, también, la impresión de que Borges siempre fue idéntico a sí mismo, o que una idea tardía estaba esperándolo ya en el comienzo. Por una parte, la lógica de “avance”, traducida muchas veces en los propios textos por el acto de habla “arribo” y expresiones afines, produce el efecto de un movimiento narrativo hacia adelante, que abandona lo ya dicho, que lo deja atrás, pero, por la otra, la lógica de organización en “historias”, colecciones de fragmentos, formas comparables examinadas, verticaliza el avance aplicando una lógica de conjunto, que revisa y reordena. Más aún: a veces Borges concluye los textos agregando un suplemento de lo escrito, que irrumpe como producto de la relectura de lo ya escrito, pero que cierra y totaliza para, en ese mismo acto, reabrir el curso del pensamiento. Esta dinámica rige en distintas escalas, de tiempo y de materia textual. No otra cosa propone, de hecho, la lectura del libro *Obras completas* (1974), con esa serie cronológica atravesada de revisiones, correcciones y anotaciones, las cuales, asimismo, pertenecen a diferentes momentos de composición.

A esto debe sumarse, como complicación para quien se propone describir movimientos de Borges e historizar su textualidad, el modo de significación “oblicuo”, fragmentado y multireferencial de la escritura, que introduce temas o problemas en un texto, por cita, ejemplificación o analogía, que se perciben como laterales, pero que resuenan y se enlazan con otros, en otros textos, generando la posibilidad de múltiples cruces por efecto de la operación de la lectura. Es posible que la obra de De Quincey alentara esta tropología de la composición en Borges, en tanto De Quincey también practicó la lógica discursiva del avance y la revisión, la reutilización de materiales propios preexistentes en nuevos contextos y la referencialidad múltiple, como vimos en el capítulo 1.¹⁰⁰¹ Señalamos, por ejemplo, en qué sentido la figura del “palimpsesto”, que De Quincey empleó para representar la memoria individual, también era una figura de escritura, en tanto el cerebro funcionaba para él como un texto que alojaba capas heterogéneas de significación. Es el modelo del texto-mente, que Borges inscribirá en “Pierre Menard, autor del Quijote”.¹⁰⁰² La dialéctica del palimpsesto, que implica la escritura por capas heterogéneas, con la posibilidad de la irrupción de una vertical ordenadora, no es ajena a este funcionamiento al que aludimos arriba.

“Decididamente, los procedimientos oblicuos no son los peores” (OC: 4, 266), escribió Borges en una reseña de 1937, cuando multiplicaba su propia escritura oblicua en los fragmentos de *El Hogar*, utilizando la página de la revista como un espacio de imprevistas reverberaciones. Tal vez la figura retórica más adecuada para entender el fragmento borgeano en su referencia múltiple sea la digresión, una digresión acabada, sintética, que

¹⁰⁰¹ Cf. supra, Cap. 1, “La autoreferencia, de la práctica a la poética”.

¹⁰⁰² *Sur* 56 (5/1939).

no se subordina a un texto central, aunque parezca haberse desprendido de uno. Quien primero vio con claridad la potencia y la dificultad de esta lógica discursiva fue E. Pezzoni (1952, 1985) en su ensayo sobre *Otras inquisiciones*. Luego, ha sido indagado de maneras iluminadoras por distintos críticos e investigadores, entre otros: S. Molloy,¹⁰⁰³ A. Giordano (1991a, 1991b), la ya mencionada A. Louis.¹⁰⁰⁴

Con estas salvedades, aceptaremos, haciéndonos eco de los diferentes aportes, que en el espacio histórico que abarca aproximadamente desde 1926 a 1936, es posible identificar reorientaciones importantes en la literatura de Borges, sin cuestionar mayormente la metáfora del giro. Entre las principales de estas reorientaciones contamos: la crítica de la poesía como ideología literaria; el abandono de la versificación como práctica central de la literatura; el relegamiento de la mitologización criollista como eje de producción; la focalización en la prosa como modo de escritura experimental; la aparición de ciertos rasgos diferenciales que componen, fragmentariamente, una nueva imagen y “voz” de escritor como crítico y ensayista; un aumento de temáticas filosóficas y universales, del registro “enciclopédico”, de las perspectivas “multidisciplinarias”, de las referencias a autores extranjeros, para pensar problemas y procedimientos de la literatura; una polémica sostenida con el imaginario y los supuestos de los nacionalismos doctrinarios y el fascismo; la modificación del método de escribir crítica; el paso al relato.

La idea de que el “giro de 1930” se asocia a una nueva apuesta por la prosa interesa particularmente en relación con De Quincey. Los catorce volúmenes de *Writings* son, de hecho, catorce volúmenes de prosa, que no han sido leídos “del todo en vano por Baudelaire, por Chesterton y por Joyce” (OC: 4, 217). Sostenemos que el diálogo con *Writings*, en distintos planos y escalas, como parte de esa experimentación en prosa, contribuyó a la elaboración de un “modelo de discurso” borgeano. Decimos “prosa” y no “ensayo”, aunque esta sea la figura genérica más abarcativa en el giro 1930, porque, por un lado, nos interesa el contrapunto entre la poesía, en el sentido de versificación, y la prosa, que deriva en formas de “poesía en prosa” o “prosa poética”, pero también en una prosa mixta de saber-poder, y porque, por otro lado, y por el singular modo que asume el ensayo borgeano, “prosa” también refiere a los experimentos en ficción, que no se reducen a los narrativos, aunque se enlacen íntimamente con ellos. Además, la cuestión de la prosa, como sabemos, fue decisiva para la definición de la identidad de De Quincey como escritor. Especialmente, porque el diálogo con Wordsworth, el poeta más destacado del período romántico, y Coleridge, la figura que De Quincey convirtió en su doble al proyectarse en lo público, fue lo que le permitió elaborar su propio “modelo de discurso”.

Tomamos la idea de “modelo” en el particular sentido borgeano: “un lugar de apropiación y de destrucción, un territorio de alegre saqueo”, como escribió A. Louis respecto de *Vies imaginaires* de Schwob (OYM: 154). *Writings* habría sido, según esta

¹⁰⁰³ *Las letras de Borges* es, en buena medida, la indagación de este tema. Pero véase en particular su análisis de “La postulación de la realidad”. Es en relación con ese texto que analiza “la retórica según la cual se establece la argumentación borgeana” (Molloy: 96). La define en estos términos: “Basta recorrer el ensayo paso a paso—basta rasgar levemente su superficie diáfana— para comprobar que la máscara persuasiva apenas disimula hiatos, fisuras, rasgos diferenciales no recuperados, contaminaciones perturbadoras entre las sucesivas etapas del texto que corroen la tranquila seguridad que anuncia el título” (Molloy: 96).

¹⁰⁰⁴ La lista de los textos de Annick, incluyendo artículos.

perspectiva, una de las obras que Borges rompió para crear la suya.¹⁰⁰⁵ ¿Qué significa romper una obra para crear otra? Significa poner la escritura en diálogos variables con “diversos momentos”¹⁰⁰⁶ de la fuente, que no son necesaria o únicamente, sus temas o su estilo. La fuente -por llamar a esos textos de alguna forma- es, estrictamente, un material, y es resignificada sin escrúpulos. Las relaciones se establecen, por medio de una práctica dialógica, en distintos planos parciales de significación, pero no responden a una idealización normativa de la fuente. El “modelo” no tiene una existencia previa a la relación, sino que se constituye, justamente, entre los textos como el trazado de una posibilidad de escritura. La “fuente” se incorpora al juego de voces con que se realiza la práctica de escribir y se configura el discurso crítico. Desde luego, este diálogo entre Borges y *Writings* no es un diálogo empírico, que reconstruimos, histórica o arqueológicamente, sino una figura imaginaria con la que introducimos una inflexión histórica en la comparación crítica entre los textos de Borges y De Quincey. El tipo de comparación que realizamos corresponde a la mirada ficticia de un investigador que examina los vínculos entre A y B, como si fueran parte de la lectura de A por B.

De un epígrafe a otro

Prose... strange as it may seem to say so,
was something of a discovery.

De Quincey, 1840 (“Style”, W: 10, 173)

A la larga me voy a tener que quedar con
la prosa ¿eh? [...] la prosa la dedico a mis
contemporáneos.

Borges, “Entrevista” en *La literatura
Argentina* (6/1929)¹⁰⁰⁷

Es posible que Borges se encontrara tempranamente con un documento que pone en foco el paso de la poesía a la prosa en De Quincey. No podemos saber si Borges tuvo acceso a la edición de 1927 del “Diary” de 1803 que de Quincey escribió en Everton.¹⁰⁰⁸ Ese diario, en el cual se podían conocer las perspectivas del De Quincey adolescente después del episodio de la fuga de la escuela de Manchester y el vagabundeo de Escocia a Londres, mostraban al futuro autor fantaseando con su futuro personal, a partir de sus lecturas (Wordsworth, Southey, Wordsworth, la novela gótica, la tradición barroca) y proyectos literarios. De manera más dramática que Borges, contraponiendo ese “Diary” de 1803 con su carrera posterior, se ve que el fracaso en la poesía, que el joven De Quincey había imaginado como la base de su futura fama, fue lo que posibilitaría, de hecho, la formación de uno de los estilos en prosa más singulares del siglo diecinueve. No podemos saber si

¹⁰⁰⁵ En la misma época, el austríaco Joseph Alois Schumpeter, profesor de Harvard desde 1932, está desarrollando como concepto central de su teoría del capitalismo la idea de la “destrucción creativa” del “emprendedor”.

¹⁰⁰⁶ En “Elementos de preceptiva” (Sur 7 [4/1933]) Borges invalida “la estética de las obras” y pide que quede “la de sus diversos momentos” (BES: 124-5).

¹⁰⁰⁷ TR: 1, 397.

¹⁰⁰⁸ Cf. supra, Cap. 1, “El romanticismo de los Lake Poets y Thomas De Quincey”.

Borges conoció este documento sobre el poeta que De Quincey no fue, pero nos consta que es probable que lo haya hecho, ya que la novedad editorial fue comentada de forma entusiasta por Emiliano Mac Donagh, crítico a cargo de literatura inglesa en la revista *Criterio*, en la misma época en que Borges colaboraba con ella (*Criterio* 2 [9/3/1928]:61).¹⁰⁰⁹ Mac Donagh no parece particularmente versado en De Quincey, pero Borges, que llevaba diez años leyéndolo, puede haber visto con interés ese dato¹⁰¹⁰ y seguido la pista en el marco de sus propias búsquedas.

Su situación, en cualquier caso, era diversa de lo que podía leer en la trayectoria de De Quincey, quien, con excepción de unos versos juveniles, nunca practicó la poesía y asumió de entrada el ejercicio de la literatura en lo que él mismo llamó, refiriéndose a Alexander Pope, la “clave menor” de su época.¹⁰¹¹ Recordando sus dones juveniles con el ejercicio métrico cuando estaba en la escuela, en un pasaje de su autobiografía, sostuvo que “me inclinaba, incluso en aquellos días, a dudar de si mi vocación natural se orientaba a la poesía”,¹⁰¹² y la razón que ya tenía entonces para dudar, según dice, es que “la parte más extensa de lo que se recibe como poesía en cada época no es el espontáneo desborde de la pasión real y no simulada, profunda y al mismo tiempo original [...] sino una apropiación falsificada de dicha pasión”.¹⁰¹³

En 1927 Borges había proclamado que el deber de los escritores argentinos era “dar con su voz” (IDA: 149), pero sus compatriotas pensaban que él ya había dado con la suya, y que era una voz de “poeta”, no de prosista. Vaccaro recuerda que la crítica más exhaustiva de *Cuaderno de San Martín* (1929) fue la de Tomás de Lara en *Número 1* (1/1930), quien distingue en Borges al prosista del poeta, considerando que sólo es importante el último, y que este está comenzando a repetirse. En la serie de los libros de versos de *Fervor de Buenos Aires* a *Cuaderno San Martín*, Lara percibe la figura de un agotamiento: “Antes sabía a dónde iba. Hoy ya fue adonde iba. Ahora, ¿a dónde va Borges? ¿Qué quiere Borges” (BBAV: 245). Si bien este dramatismo de bocacalle no cuadra con el estilo de Borges, ofrece una muestra de la percepción que se tenía de su trayectoria en ese momento.¹⁰¹⁴ Cabe evocar, en el mismo sentido, el trabajo de Néstor Ibarra, de comienzos de 1930, que repasa la labor de Borges en cada uno de sus libros de poesía y considera su figura de escritor en general. El veredicto es que Borges no ha dado lo mejor de sí, a pesar de ser “el primero en fecha de nuestros intelectuales” (28), porque comete el error de todo el ultraísmo, que es limitarse a tratar unos pocos temas. A su vez, a fines de la década del veinte la originalidad y el poder de su prosa (representada por los tres volúmenes de ensayos) había sido puesta en tela de juicio con desagradables consecuencias personales: un pequeño escándalo en el mundillo

¹⁰⁰⁹ Sobre Borges y revista *Criterio*, véase Adur Nóbile (2014).

¹⁰¹⁰ Debemos esta referencia a Lucas Adur Nóbile.

¹⁰¹¹ “minor key” (W: 11, 61).

¹⁰¹² “I was inclined, even in those days, to doubt whether my natural vocation lays towards poetry” (W: 1, 193).

¹⁰¹³ “... the larger proportion of what is received in every age for poetry is not the spontaneous overflow of real unaffected passion, deep and at the same time original [...] but a counterfeit assumption of such passion” (W: 1, 194)

¹⁰¹⁴ La recepción crítica de Borges en la década de 1920 se concentró sobre todo en su trabajo poético (Bastos 1974, 17–95). La lectura más atenta de su poesía de esa década es la de Néstor Ibarra (1930). Pero aún después de *Evaristo Carriego y Discusión*, la fama del Borges como poeta criollista de vanguardia prevalecerá sobre el prosista, como se ve en la encuesta de *Megáfono* de 1933, en la que “la obra poética de Borges se destaca netamente de la prosa de sus ensayos, fragmentarios, oscuros, con defectos retóricos de distinto tipo” (Bastos 1974, 109). Sobre este fenómeno, cf. OYM: 339–43.

de los escritores de vanguardia, que incluía acusaciones de plagio, había terminado distanciando a Borges de Macedonio Fernández, uno de sus más importantes referentes del período (Fernández y Borges 2000, 175–82). Finalmente, el proyecto intelectual de la década del veinte, encontrar un mito para la literatura argentina, que había sido el eje de su práctica literaria, se fracturaba definitivamente con el debilitamiento político del yrigoyenismo y pronto perdería toda su fuerza con la caída del régimen.¹⁰¹⁵

Una forma de citación de De Quincey se inició con el epígrafe a *Evaristo Carriego* en 1930. Por ella, el nombre “De Quincey” terminaría equiparado al de sus *Writings*, en la fórmula que, en el capítulo 3, designamos “De Quincey-Writings”, una operación que no era autoevidente en la época de Borges, cuando De Quincey significaba para el mundo, y en especial para el mundo latino, “Mangeur d’Opium”. Eso ya lo sabemos. Y también sabemos que ese epígrafe invocaba a “De Quincey-Writings” para enunciar la forma mínima de un posible programa, el modo de lo “angular and splintered”, lo “angular y astillado”, que se transformaría, con el tiempo, debidamente institucionalizado, en el “escritor en las orillas”, de acuerdo con la conocida fórmula de Sarlo (1995).

Agreguemos ahora otro dato, que permite caracterizar la escena que Borges se construye con la publicación de este libro. Ese epígrafe, uno de los cinco epígrafes externos que hay en toda su obra, sucede al de Fitzgerald, también en inglés, de *Cuaderno San Martín* (1929):

As to an occasional copy of verses there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars. There is no harm in taking advantage of such occasions.

FitzGerald, en una carta a Bernard Barton (1842). (OC: 1, 77)¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁵“Desde el punto de vista de la cronología política, es probable que sea a partir del golpe de Estado a Yrigoyen que Borges comience a leer su propio proyecto poético como un fracaso, oponiéndose de este modo a la valoración de sus admiradores de los años 1920, muchos de los cuales apoyaron el golpe. Su principal argumento es no haber logrado crear un personaje inolvidable que encarne lo nacional” (BAF: 74).

¹⁰¹⁶“En cuanto a una producción ocasional de versos, hay pocos hombres que tengan el tiempo libre para leer y alguna música en sus almas que no sean capaces de versificar unas diez o doce ocasiones durante sus vidas naturales: en una propicia conjunción de las estrellas. No hace daño sacar provecho de tales ocasiones”. Este texto es una intencionada autorrepresentación de alguien que escribe versos ocasionalmente, aprovechando el atributo común de las personas cultas, en contraposición a quien define su “genio” en relación con la poesía. La cita debe leerse como confesión (siempre en Borges la confesión se presenta mediada por la cultura, que es una forma de tender un velo sobre la verdad íntima que se expone a la luz pública) de que su poder intelectual no estaba en la versificación, una confesión indudablemente notable luego de que durante diez años intentara hacer de sus poemas la base de su reputación. FitzGerald en otras partes de su carta a Bernard Barton del 21/2/1842 es más explícito aún sobre su falta de condiciones como poeta genial y su decisión de no seguir el trillado camino de “the mob of gentlemen who write with ease”, “la turba de caballeros que escriben con facilidad” (FitzGerald 1901, 1:105). Explícitamente, FitzGerald sostiene que “unless a man can do better, he had best not do at all”, “a menos que un hombre pueda hacerlo mejor, es preferible que no haga nada en absoluto”, y en su caso, distinto del dotado amigo al que le escribe, no tengo “the strong inward call”, el “potente llamado interior”, ni “the cruel-sweet pangs of parturition”, “las puntadas crueles y dulces del parto”, que prueban el nacimiento de algo más grande que “un ratón” (FitzGerald 1901, 1:105). (cf. Reyes y Borges 2010, 180–81).

Esta era una forma de declarar, a través de la voz de otro, la decisión de abandonar la poesía, en el sentido de composición en verso (“copy of verses”, “versifying”), relativizando la carga personal depositada en esta práctica durante diez años. En el mismo sentido, el epígrafe de De Quincey, puesto en serie con el de Fitzgerald, venía a significar, en contrapunto, la pregunta y la apuesta por la prosa. Sin dudas, esta pregunta y esta apuesta es anterior a 1930, incluso a 1929, como ya se sugirió con el catálogo de descripciones del “giro” que incluimos más arriba. Incluso se podría pensar que es una preocupación mucho más temprana, que se mantiene en sordina durante la etapa de la escritura de poesía experimental en verso. Pero entre estos epígrafes se puede leer la figura de una decisión.

Uno de nuestros epígrafes pertenece al año 1929, después de que Borges ha ganado el segundo puesto del premio municipal nada menos que con uno de sus libros de prosa, *El idioma de los argentinos*, y ha comenzado a componer *Evaristo Carriego*, su primer libro pensado enteramente como libro. Luego de que Borges le dice al entrevistador que está trabajando en su primera “obra de aliento”, una “Vida de Evaristo Carriego ya empezada” y que en julio aparecería *Cuaderno San Martín*, ocurre el diálogo que citamos:

- Pero usted que escribe indiferentemente verso y prosa, ¿cuál prefiere como expresión? (Borges medita un poco y contesta con un gesto de resolución)
- A la larga me voy a tener que quedar con la prosa, ¿eh? Los versos los escribo para mí, son algo íntimo. En cambio, la prosa la dedico a mis contemporáneos.

Carriego: biografía (meta)literaria

El progreso de la especie humana en este camino no es directo sino oblicuo.

De Quincey, 1823 (“Letters to a young man whose education has been neglected”, W:)¹⁰¹⁷

Aunque publicado en 1930, *Evaristo Carriego* es un libro del período yrigoyenista, claramente ligado al campo de exploración de la década de 1920 y los mitos de la nacionalidad. Hablar de un giro o desplazamiento en este libro puede parecer exagerado, considerando este hecho, pero no caben dudas de que Borges montó con él un laboratorio de experimentación en prosa, una literatura que escribe, y se escribe como, su propia teoría.¹⁰¹⁸

No casualmente es este libro el primer libro concebido como tal, como “obra de aliento” (TR: 1, 397), y el primero, asimismo, que se transforma en un gabinete para alojar nuevos textos. Así como los libros anteriores acabarán desapareciendo del *corpus* borgeano, este habrá inaugurado la función del volumen como depósito fechado de fragmentos afines. Ya en su forma original, con el apéndice de “Páginas complementarias”, Borges define el libro como una obra que viene con “etcétera”.¹⁰¹⁹ En él podrán agregarse producciones breves como “Historias de jinetes” (una historia comparada de hombres a

¹⁰¹⁷ “The progress of the human species in this path is not direct, but oblique.” (W: 10, 78).

¹⁰¹⁸ Sobre el modo en que *Evaristo Carriego* representa un punto bisagra, véanse, con distintas perspectivas, cf. Sarlo (2001) y OYM. Sobre aspectos experimentales del libro, en relación con la historia, la memoria y las imágenes, cf. Alonso (2014).

¹⁰¹⁹ Este es el título de la sección suplementaria del volumen *Historia Universal de la Infamia* (1935) (OC: 1, 335-343). Sobre el lugar de esta sección en el volumen, cf. OYM: 193-196.

caballo), el poema en prosa “El puñal”, un prólogo a una edición de la *Poesía* de Carriego, “Historia del tango”, unas cartas de lectores, de autoría dudosa, sobre el cuento “El desafío”.

¿Qué clase de libro es *Evaristo Carriego*? No hay respuesta satisfactoria para esta pregunta, en tanto viene configurada a partir de un concepto fuerte de género, de “clase de libro”. *Evaristo Carriego* se alinea en una tradición de géneros agenéricos. La descripción de Borges en su autobiografía es interesante, en tanto inscribe al libro en la biografía, pero como fracaso.¹⁰²⁰ La agenericidad de *Evaristo Carriego*, incluso la idea de una cierta estafa en cuanto a las expectativas que producen su título, a pesar de tratarse de una “heterobiografía” (Lefere 2005, 54), se corresponde con la serie iniciada por Coleridge en el siglo diecinueve con *Biografía literaria* y continuada, en su peculiar manera, por *Confessions of An English Opium-Eater* y *Sartor Resartus*. El libro de Coleridge combinaba, en un estilo de prosa complejo y singular, erudito y heteróclito, biografía, filosofía y crítica literaria, y estaba integrado por distintos tipos de textos, incluyendo cartas finales publicadas previamente en un periódico y, en el centro metafísico del libro, una carta de un amigo apócrifo que justificaba su interrupción. Desde luego, el libro de Borges también puede relacionarse con la pieza aludida en el epígrafe, como ya sugerimos, el ensayo de De Quincey sobre “The Poetry of Pope”, pero sólo si lo consideramos contemporáneo de las exigencias de Valéry en *Monsieur Teste*, de modo de acentuar, pierremenardescamente, los aspectos metaliterarios de la composición.

Como vimos, la cita de epígrafe funcionaliza preguntas, hipótesis, sobre la relación entre verdad y poesía, como un programa posible aplicable a la propia producción. Carriego ofrece, justamente, el pretexto para generar un espacio en el cual la distancia con la poesía criollista, convertida ésta en objeto, y la distancia, también, con el sujeto productor de esa poesía (histórica a la vez que estética), se traducen en una serie marcada de procedimientos de escritura en prosa y de intensas reflexiones sobre esos mismos procedimientos.¹⁰²¹

La actividad autorreflexiva de *Evaristo Carriego*, que la convierte en una biografía metaliteraria, se manifiesta desde su primer párrafo, en el cual se emplea el sistema de escritura-relectura de los primeros ensayos de Borges, pero de manera radicalizada. La dificultad del ensayo reside en que, precisamente, como en otros textos de Borges, ocurren a la vez varias cosas, las cuales se proyectan en distintos planos, como si el texto se escribiera, ambiciosamente, para más de un lector, incluyendo a hipotéticos lectores futuros. Por un lado, se establece una lectura de Carriego, de lo que este representa, y esa acción, que trabaja sobre una figura-obra del campo poético nacional, es una intervención en la memoria literaria argentina y en sus modos de leer; por el otro, esta tarea se ejecuta mediante una prosa que reflexiona continuamente sobre las decisiones que el escritor toma al escribir esta interpretación de Carriego. Y, al hacerlo, escribe.

En este proceso, el metalenguaje de la crítica se transforma en prosa eficaz. Pero en tanto esta reflexión-escritura metaliteraria no se limita, por el modo de su formulación, a la prosa, ni mucho menos al tema del que trata (la poesía y la figura de Carriego) sino que se orienta a la experimentación técnica con problemas literarios generales, disuelve el

¹⁰²⁰ “Cuando empecé a escribir mi libro me ocurrió lo mismo que le sucedió a Carlyle cuando escribía su *Federico el Grande*, cuanto más escribía menos me importaba mi héroe. Había empezado con la intención de realizar una biografía directa, pero ya en medio del camino me fui interesando cada vez más en el viejo Buenos Aires. Los lectores no demoraron en descubrir que el libro no justificaba su título *Evaristo Carriego*, y por eso se desmoronó” (Borges y Di Giovanni 1999, 86).

¹⁰²¹ Sobre la metaliteratura en los textos de Borges, véase “Borges y la narración que se autoanaliza” de Barrenechea, en Barrenechea (2000, 285-301).

supuesto de partida (divisiones entre poesía y prosa, entre poesía y crítica), a la vez que perpetúa, en tanto objeto de la crítica literaria, la idea de la poesía asociada con el verso como un reino aparte. Es preciso recordar que *Biographia Literaria*, que pone como objeto la evaluación crítica de la teoría poética (para refutarla) y de la poesía de Wordsworth (para canonizarla), y que llama en su auxilio una biblioteca dispar sostenida por una prosa única, y que acabará por ser el punto de partida de *Confessions*, funciona de manera parecida a *Evaristo Carriego*. Podría evocarse también la serie de ensayos de De Quincey sobre Wordsworth, que producen una prosificación constante y una transformación crítica de su poesía, especialmente contraponiendo su modelo de autobiografía épica a su función de *scriptor* y autor menor. No estamos sugiriendo que Borges se inspiró en De Quincey para componer *Evaristo Carriego* sino que el epígrafe permite pensar que el tipo de movimiento de ese libro está en relación con las lecturas de *Writings* y que su idea reenvía a esa tradición de biografías literarias que van de Coleridge a Valéry, pasando por De Quincey y Carlyle.

Examinemos brevemente algunos rasgos del primer capítulo, “Palermo de Buenos Aires”, en relación con De Quincey, a modo de ejemplo, para respaldar estas afirmaciones generales. El comienzo del ensayo marca el tono de lo que sigue. Las informaciones de las fuentes históricas, que proceden de revistas de distinto tipo (*La Biblioteca, Nosotros*), son, en dos sentidos simultáneos, el punto de partida: como inicio del texto y como fundación de “Palermo”, el espacio simbólico del libro. Desde las fuentes el texto, que son también las fuentes de Palermo, se desliza el ensayista hasta la frase “una mula tordilla anda en la chacara de Palermo, término de esta ciudad” (OC: 1, 105), que es lo único que “queda” de la hacienda del fundador remoto. El deslizamiento introduce un espacio de significación en el que la fuente histórica, como signo de erudición, cede (o conduce) a las cuestiones de la escritura en sentido estético. Esta oración, en la apertura de *Evaristo Carriego*, es el primer momento de una serie proliferante de momentos en el que el narrador-ensayista escenifica la toma de decisión autoral.

Veamos eso de cerca. De esta “mula tordilla”, escribe:

Bástenos verla sola: el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. (OC: 1, 105).

El paso de la información de la fuente a la imaginación visual, que invita a ver la “mula tordilla” de esa frase suelta, se realiza haciendo ingresar al texto el “modo de verdad” contrario al “angular y astillado” que irá entretejiendo en su mismo avance. Por eso define, primero, y con claridad, el “estilo” que descarta y que reserva para la “novela”. La equiparación entre el género novelístico y la “realidad” a través del concepto de “estilo” postula el problema de una economía diferencial de la representación, que pueda, o que deba, alejarse del modo espontáneo en que los fenómenos se manifiestan ante la percepción. La realidad, en cuanto tiene un “estilo”, ya es una posible literatura, el discurso del verosímil realista, que pronto sería adoptado, de hecho, como doctrina de composición literaria en el mundo soviético.¹⁰²² En *Historia de la eternidad*, Borges acuñará, en una operación comparable con otros fines (significar la temporalidad de la visión mística como un lenguaje), la frase: “el estilo del deseo es la eternidad” (OC: 1, 365). Esta forma de pensar

¹⁰²² “Borges siempre expuso su argumento teniendo como enemigo a la novela realista como si ésta fuera no sólo una forma del género sino una ideología cuya expansión sobre el resto de la literatura había que controlar” (Sarlo 2001, 45).

los problemas extiende el alcance de la noción literaria de “estilo” al campo general de la realidad, disolviendo las fronteras entre lo real y lo ficticio.

En contra del estilo “copioso” de la realidad, menciona, después, el estilo de otra operación de la mente como respuesta a la experiencia de la realidad, “el del recuerdo”, “cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados” (OC: 1, 105). Se ve la estructuración antitética, que opone estilos y modos de representación, asociados a formas de cognición contrapuestas en lo que respecta a economía discursiva. Y queda, entonces, planteada, por la retórica misma de esta reflexión, la pregunta por el género. ¿Cuál es el “estilo” literario que se opone a la “novela” realista como copia del estilo de la realidad? La respuesta no se hace esperar y cierra el primer párrafo de *Evaristo Carriego*: “Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra” (OC: 1, 105). Pusimos en itálicas la palabra “poesía”, porque su inclusión en este primer párrafo de *Evaristo Carriego*, y en la primera decisión que escenifica, indica también el trabajo que hace la prosa respecto de su propia condición escrituraria. Esa “poesía” es el “estilo del recuerdo”, pero aplicado a la prosa.

La autorreflexividad, la escenificación respecto de las decisiones que se toman al escribir, caracterizan el estilo de quinceano, en general, pero sobre todo en el caso de *Confessions* y el corpus del opio. La exhibición de los procedimientos formó parte de su autfiguración en la prensa y de sus estrategias comunicativas, de mediación, pero también de sus diálogos con poéticas románticas contemporáneas, como las de Jean Paul, Coleridge y Carlyle. En el caso de *Confessions*, en particular, el (auto)biógrafo avanza explicando permanentemente sus movimientos, sus decisiones retóricas, en parte por la necesidad de darles legitimidad, en parte para establecer con claridad el funcionamiento de un espacio textual, de carácter experimental, no regido por el metro ni por la lógica, sino por su propia autofundamentación. También en De Quincey la pregunta por los vínculos entre “poesía” y “prosa” y, sobre todo, por las posibilidades poéticas de la prosa, es estructurante, y se concibe como suplemento experimental de la poesía de Wordsworth y su idea programática respecto del papel que cumple el metro. Si bien en el caso de *Evaristo Carriego* la prosa se opone, en su vínculo con “la realidad”, a la “novela” realista, paradigma que no jugó papel alguno en el imaginario de *Confessions*, las dos obras coinciden en privilegiar el “estilo del recuerdo” como modo central de sus respectivos experimentos con la prosa.

Respecto de la exhibición de los procedimientos y el estilo del recuerdo podemos evocar de *Confessions* el recurso a la síntesis de todas las noches del “año de felicidad” que el autobiógrafo vivió antes del colapso que lo llevaría al incremento de la dosis de opio y las pesadillas. En ese punto, luego de la digresión del malayo, también puntualmente justificada, escribe De Quincey:

Asentaré aquí un análisis de la felicidad; y, como el modo más interesante de comunicarlo, daré, no didácticamente sino envuelto y replegado en la imagen de una sola noche, tal como pasé todas las noches durante el año parentético en el que el láudano, a pesar de ser consumido diariamente, no era para mí más que el elixir del placer.¹⁰²³

Sin dudas, esta decisión técnica no coincide con otra en *Evaristo Carriego*, el procedimiento que X. Y. Z. aplica al recuerdo es divergente del de Borges, aunque este

¹⁰²³ “I will here lay down an analysis of happiness; and, as the most interesting mode of communicating it, I will give it, not didactically, but wrapped up and involved in a picture of one evening, as I spent every evening during the intercalary year when laudanum, though taken daily, was to me no more than elixir of pleasure” (W: 3, 406).

también proceda por reducción, evitando las “ramificaciones” del estilo de la realidad (se podría comparar, más bien, con algunos procedimientos emblemáticos del capítulo 2, que reducen el recuerdo de Carriego). Contra lo copioso de ese “estilo”, De Quincey opta por aplicar el código de la pintura, a tal punto que convoca a un pintor imaginario para construir la escena de esa noche-resumen en que describe, a la manera de un emblema, su año de felicidad. Sin embargo, no es la decisión concreta lo que queremos subrayar, sino la escenificación misma de esta reflexión sobre las opciones del escritor autorrepresentado en el momento de producción, que sirve de apoyo para un experimento con la prosa como el que está conduciendo Borges. Una diferencia evidente entre De Quincey y Borges, al comparar estos pasajes metaliterarios, es que en Borges se presentan con una mayor carga programática, de acuerdo con las prácticas propias del posvanguardismo. Otra, que Borges recurre a modelos de representación que no existían en la época de De Quincey, como el cine, que le provee un paradigma narrativo centrado en el procedimiento del montaje y la concatenación de imágenes discontinuas.

Otra escena de la autobiografía de quinceana que parece haber impresionado a Borges, a juzgar por la traducción que incluyó en *Los Anales de Buenos Aires* años después y por el hecho de que figura en el bosquejo de antología con Bioy Casares de la década de 1940, es “La llegada del padre”.¹⁰²⁴ Esta escena es un característico momento de exhibición del procedimiento como estilo del recuerdo en De Quincey: a la vez que se explican las decisiones que se toman, el texto accede a uno de esos pasajes que Whale denomina “momentos suspendidos”.¹⁰²⁵ De Quincey está evocando de su padre, ausente durante su infancia, que regresó del exterior para morir. Recuerda que fue con su familia hasta la ruta, para recibirlo. Repárese en la intensificación del momento mediante la enumeración de elementos imprecisos, el “coro de imágenes incansables”, las justificaciones de la decisión técnica apelando al efecto que este hecho tuvo en la memoria, la paradoja de que esta llegada es el único recuerdo del padre como “realidad personal”:

Menciono estos detalles por las indelebles impresiones que quedaron asociadas a estas circunstancias. La primera noticia del arribo fue la aparición súbita de unas cabezas de caballo entre las hondas sombras del camino oscuro; la siguiente fue la pila de almohadas blancas donde reposaba el paciente moribundo. La marcha fúnebre del carruaje me recordó el abrumador espectáculo del funeral que recientemente había formado parte del acontecimiento más memorable de mi vida. Estos elementos pavorosos, que habrían impresionado con intensidad la cabeza de un niño cualquiera, en mí, que sufría un desarreglo de los nervios, asumieron una grandeza permanente por efecto de las experiencias acumuladas en aquella noche de verano. Escuchar durante horas cascos de caballos, que subían y bajaban, que se captaban y perdían por caminos distantes, con la suave ondulación del leve y caprichoso polvo que seguramente removían, la peculiar solemnidad de las horas que siguen al ocaso, la majestuosidad del día agonizante, la majestuosidad de las islas de donde mi padre regresaba y que yo, por descripciones, conocía tan bien, la seguridad de que regresaba para morir, la omnipotente pompa con que esta gran idea de la Muerte se ataviaba en mi joven corazón afligido, la correspondiente pompa con la que la idea antagónica, no menos misteriosa, de la vida, se elevaba, como con alas, hacia el cielo, entre glorias tropicales y floridos escenarios, que parecían aún más solemnes y más patéticos que las evanescentes plumas y trofeos de la muerte, todo este coro de imágenes incansables y de pensamientos sugestivos infundieron al retorno de mi padre, que de otro modo podría haber pasado por la mera

¹⁰²⁴ “La llegada del padre”. Sin traductor. *Anales*. I: 6, junio 1946, p. 8-10. [Se indica: “Del tercer capítulo de su *Autobiography* (*Writings*, I, 56)].

¹⁰²⁵ “Suspended moments” (Whale 1984, 120–61).

marca de un día libre en el calendario, el poder oscuro de una fuerza indeleble en el ámbito de los sueños. Éste es, en verdad, el único recuerdo que me devuelve la imagen de mi padre como realidad personal. De otra forma, sería para mí una mera *nominis umbra* (De Quincey 2006a, 37–38).

En *Evaristo Carriego*, el discurso metaliterario es, como en *Confessions*, constante, y a cada paso se declara el procedimiento y el motivo por el cual se lo elige. Así, luego del inicio nos encontramos con la dificultad de representar la “casi inmóvil prehistoria” de Palermo, que se resuelve “según el proceder cinematográfico” con una “continuidad de figuras que cesan” (OC: 1, 105). Hay que señalar el papel simbólico de Rosas en su “fundación”, y se apela a la figura de la “casa”, un acto por el cual “el barro cimarrón de Palermo y la tierra ingrata se conformaron a su voluntad” (OC: 1, 106). ¿Cómo referir el período de dominio de Palermo sobre la nación sin “deslucir lo demás”? “Básteme enumerar *esa casa grande blanqueada llamada su Palacio*”, se escribe y, después de una cita de Schiaffino, que permite afirmar que el espacio “se desgarraba en orillas”, se simboliza “el barrio” como “naipe de dos palos, moneda de dos caras” (OC: 1, 106). Hay que pasar por Caseros; Borges recurre a la poesía de Ascasubi. Hay que llegar de Caseros al “Palermo de vísperas del noventa”; se dice que “miles de días que no sabe el recuerdo, zonas empañadas del tiempo, crecieron y se gastaron después, hasta arribar...” al “Palermo de 1889”, del que dice “quiero escribir” (OC: 1, 107). Y allí, para señalar un cambio de rumbo que implica esa declaración, agrega:

Diré sin restricción lo que sé, sin omisión ninguna, porque la vida es pudorosa como un delito, y no sabemos cuáles son los énfasis para Dios. Además, lo circunstancial es patético. Escribo todo, a riesgo de escribir verdades notorias, pero que traspapelará mañana el descuido, que es el modo más pobre del misterio y su primera cara” (OC: 1, 107)

“La vida es pudorosa como un delito”, “Lo circunstancial es lo patético”, “el descuido, el modo más pobre del misterio y su primera cara”. Este párrafo metaliterario, programático, es a la vez un inconfundible ejercicio poético en prosa. La primera oración podría ser un verso ultraísta, la segunda es un enunciado de poética del tipo “Lo marginal es lo más bello” (TR: 1, 101)

Este punto del primer capítulo es una marca de su división en dos partes. Los siete párrafos que siguen a esta declaración constituyen el experimento central con la poesía en prosa que desplaza y reinventa los motivos de la poesía de los veinte en *Evaristo Carriego*. La idea de escribir “todo lo que sé”, sin “omisión”, no supone ceder a la opción descartada del “copioso estilo de la realidad” ni cumplir una misión de cronista para la posteridad, como puede creerse, sino autorizar el texto para dar ingreso a la literatura a un nuevo “Palermo de 1889”, o para tomar ese “Palermo de 1889” como apoyo para producir una nueva literatura.

Es importante no pasar por alto que el texto transita en este preciso punto desde el relato histórico desplegado en el tiempo a la construcción de un espacio histórico-simbólico, de corte sincrónico, que sirve para incluir otros experimentos parciales con la prosa.¹⁰²⁶ Si bien el sector destinado a las orillas merece ser destacado por sobre los otros, debido a la importancia que esa zona simbólica tiene en Borges (¿correlato topográfico del

¹⁰²⁶ A. Louis, en OYM, sostiene, historizando el tema de las orillas y el tratamiento de Carriego, que la elección de Carriego como tema del libro no responde a una identificación con lo que representa este poeta sino a “una sistematización de elementos que Borges analiza para descartar” (OYM: 376). Su tesis es que, entre los dos modelos criollistas, “Borges elige Almafuerite” (OYM: 376).

modo angular y astillado del epígrafe?), conviene no dejar de ver el cuidado montaje de la topografía completa de ese espacio, con su zona de “pobreza” y sus “realidades más nobles” (OC: 1, 108). Respecto de esta zona hacia “el confín con Balvanera”, justamente, el narrador quiere recobrar una “impresión de irrealidad y serenidad”, y sostiene que la mejor forma de hacerlo es con “una historia o símbolo”, “un instante desgarrado de un cuento que oí en un almacén y que era a la vez trivial y enredado”, una “perdularia Odisea” (OC: 1, 109). Esa historia que ejemplifica la impresión de esa zona de Palermo, es una variante brutal, antiromántica, de la primera narración de Borges, “Leyenda policial” (1927), y uno de los experimentos literarios narrativos con el mundo de Gutiérrez y Paredes.

En cierto sentido, cabría comparar la línea experimental de esta refundación en la prosa con el movimiento desde *Les Fleurs du Mal* a *Le spleen de Paris*. En *Carriego*, de hecho, Borges incluye, en el capítulo VI, parte II, de “páginas complementarias” del cuarto capítulo, “El truco” (OC: 1, 147) un texto que representa, concretamente, un pasaje a prosa de un poema previo, “El truco” (OC: 1, 22).

El segundo capítulo, “Una vida de Evaristo Carriego”, plantea problemas diferentes, pero en cierto sentido análogos a los del primero. Entre ambos forman un díptico dentro del libro. El problema es cómo escribir una vida partiendo de la dificultad epistemológica que implica ese propósito, pero que no es más, como se aclara en el primer párrafo, que el problema que atraviesan todas las biografías despreocupadamente.¹⁰²⁷ Es decir, Borges no escribe sobre la imposibilidad de escribir una vida, como a veces se cree, sino sobre la paradoja conceptual que implica hacerlo, cada vez que una nueva vida se escribe, y calibra su prosa con lo paradójico del propósito. No haremos el trabajo de postular relaciones entre esta forma paradójica de concebir la escritura de vidas y el sector biográfico y autobiográfico de la obra de De Quincey, un trabajo que efectivamente podría llevarse a cabo. Pero cabe señalar que, en conexión con el desarrollo de esta biografía (meta)literaria, el modo autoconsciente de la escritura de Borges debió implicar una atención mayor a los aspectos epistemológicos que puso en juego el proyecto autobiográfico dequinceano por su concepción tropológica de la mente y el lenguaje, como estudiaron, entre otros, Bruss (1976), Spector (1979) y Westbrook (2003).¹⁰²⁸

Realidad, infinito, infierno: metafísica o ficción

... un caso matemático puro o ideal que se vuelve desconcertante al hacerlo encarnar en un caso de experiencia física.

De Quincey, “Sir William Hamilton”¹⁰²⁹

La unidad temática, otorgada por el nombre propio del poeta de Palermo “Evaristo Carriego”, posibilitó, justamente, la casi enloquecida diversificación técnica y experimental del libro, y, después, la posterior confusión con el género de la biografía y su confinamiento definitivo en las “mitologías del arrabal” (OC: 2, 186). Pero la experimentación con la prosa,

¹⁰²⁷ “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía” (PC: 1, 113).

¹⁰²⁸ Sobre la biografía en Borges, cf. García (2010).

¹⁰²⁹ “... a pure mathematic or ideal case made perplexing by being incarnated in a case of physical experience” (W: 5, 331).

y las operaciones de Borges que constituyen un giro hacia una nueva figura de ensayista, se puede leer igualmente en otros textos, más o menos contemporáneos a la composición de *Evaristo Carriego*, que luego se recogerán en el postyrigoyenista *Discusión*. Me refiero, especialmente, a tres textos que, en el filo de la década de 1920, tratan de eruditas cuestiones metafísicas, dos filosóficas, una teológica, y esto en un estilo no practicado por Borges hasta ese momento: “La penúltima versión de la realidad”,¹⁰³⁰ “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”,¹⁰³¹ “La duración del infierno”.¹⁰³²

Estos textos, que parecen alejarse del campo de la literatura, son, en realidad, ensayos en los que se traza un espacio literario posible, en cuanto llevan el análisis de los problemas metafísicos hasta el punto en que revelan su posibilidad ficcional. Si en *Evaristo Carriego* las operaciones técnicas de composición en prosa, y la constante reflexión sobre ellas, le permiten a Borges componer un espacio simbólico ficcional en el primer capítulo (“el Palermo de 1899”, “las orillas”), en estos textos, asimismo, percibimos una operación paralela, pero con materiales tomados de la biblioteca metafísica del idealismo y la tradición católica. Este paralelismo ha tendido a decodificarse como la fórmula doble de lo local-universal, que puede verse reflejado en el programático las “Dos esquinas” de *El idioma de los argentinos* (“Sentirse en muerte”¹⁰³³ y “Hombres pelearon”). Pero también puede verse como parte de un movimiento único y convergente de reconfiguración del espacio mental y metafísico como espacio de una ficción posible. En ese punto, De Quincey se pone otra vez en relación con Borges, como veremos a continuación. Hay que observar, sin embargo, que en los años 1928 y 1929 no hay ninguna nueva referencia a De Quincey. Las que aparecen en *El idioma de los argentinos*, y que comentamos en el capítulo 3, reafirman la vinculación con el nombre propio, pero pertenecen a textos de 1927 (cf. Anexo I).

“La penúltima versión de la realidad” es un texto sobre el espacio y el tiempo, que remite a la zona de la ensayística anterior vinculada con la metafísica y Macedonio Fernández. Se presenta, en diálogo con Francisco Luis Bernárdez, como la afirmación de que el espacio es un “episodio” del tiempo. Esa es su tesis. Justamente por su tema filosófico, el ensayo permite desplegar la “impostura” del ensayista como “scholar” y como *scriptor*.¹⁰³⁴ La nota —marcando que su legitimidad no pertenece al ámbito de las instituciones reguladoras del saber— se construye a partir del comentario de un comentario (“una apasionada noticia”, escrita por Francisco Luis Bernárdez, del libro *The Manhood of Humanity*, de Alfred Korzybski). El ensayista, con vena satírica, afirma desconocer el libro que lo ocupa y resuelve escribir sobre él copiando fragmentos de la “noticia” de Bernárdez, lo cual representa una suerte de inversión de las estrategias de ocultamiento que se le atribuyeron a De Quincey como “popularizing scholar” (Goldman 1965, 160). A Borges, esta exhibición de ignorancia le permite definir su propia “prosa”, a la que llama “dubitativa y conversada”, contraponiéndola con la prosa de su fuente, en la que identifica, en aparente elogio, un “funcionamiento asertivo” (OC: 1, 198).

¹⁰³⁰ *Síntesis* 15 (8/1928).

¹⁰³¹ *La Prensa* 1/1/1929.

¹⁰³² *Síntesis* 25 (6/1929).

¹⁰³³ Siguiendo la pista dejada por Christ, conectamos este texto con la prosa visionaria de De Quincey en el capítulo anterior (véase “De Quincey en el joven Borges: 1919-1929”).

¹⁰³⁴ Sobre la noción de “scriptor” en relación con *Historia Universal de la Infamia*, véase OYM: 131-145.

El artículo discute la “clasificación ternaria del mundo” que se encuentra en ese libro no leído y, particularmente, el estatuto que le atribuye a la noción de espacio. La clasificación ternaria implica reconocer tres dimensiones del mundo, “largo, ancho y profundidad”, que corresponden al vegetal, al animal y al hombre (“profundidad”, aclara Borges, “en el sentido traslaticio de tiempo”). Sumando pasajes de Steiner, Schopenhauer y Mauthner, Borges hace converger todos los fragmentos en la formulación de la tercera dimensión, “esa visión de la sucesiva y ordenadora conciencia humana frente al momentáneo universo”, que es la conciencia temporal. Pero lo hace para rebatir la idea de que el “espacio” sea una “forma universal de intuición”, en el sentido kantiano de categoría *a priori*, y sostener, en cambio, que es una “especificación” del tiempo. Se opone, así, a la idea correlativa de que sea posible “acumular espacio” como algo diferente de “acumular tiempo”.

La acumulación de espacio en la noticia de Bernárdez no sólo se daba por posible, sino que conducía a una crítica de lo que llama “progresismo” y de la “sombra del progresismo”, que llama “imperialismo”.¹⁰³⁵ Bernárdez equiparaba “imperialismo” a acumulación de espacio en cuanto expansión territorial, y exhortaba a los hombres, contra esta perspectiva geopolítica, a recobrar la tarea de acumulación de tiempo, que era su “destino racional y valedero”.

O sea: Bernárdez transformaba un argumento metafísico en un imperativo ético-político anti-imperialista. Borges, al disolver la oposición entre el espacio y el tiempo, reduce al absurdo esa competencia ética entre las diferentes dimensiones. Señala que, al contrario de lo postulado por Bernárdez, el “imperialismo” no produce acumulación de espacio, sino de tiempo, ya que opera con la forma de una conciencia cultural asimiladora, una especie de memoria colectiva absorbente:

Los ingleses, que [...] conquistaron la India, no acumularon solamente espacio, sino tiempo: es decir, experiencias, experiencias de noches, días, descampados, montes, ciudades, astucias, heroísmos, traiciones, dolores, destinos, muertes, pestes, fieras, felicidades, ritos, cosmogonías, dialectos, dioses, veneraciones (OC: 1, 200).

En el conjunto de la bibliografía que se ocupó del problema del imperialismo y el orientalismo en De Quincey,¹⁰³⁶ se indagan las formas de contaminación del yo imperial inglés que produce la acumulación de experiencias extranjeras en la memoria trastornada del opio. El hecho de ser un “scholar” inglés, en dicha bibliografía, se revela inseparable de la posesión de una memoria imperial. La frase “*Humani nihil a se alienum putat*”, que define satíricamente la universalidad del “scholar”, adquiere tintes ominosos, cuando en ese universo se incluye la fantasmagoría pagana oriental, unida al trastorno de los sentidos, como se ve, especialmente, en el sueño de “mayo de 1818” en *Confessions*. Para un lector atento del siglo diecinueve inglés, y en el contexto argentino de fines de la década de 1920, el carácter imperialista de la zona de la memoria de De Quincey que se activaba en ese sueño, como diría Borges, no requería mayor elucidación. Los últimos ejemplos de experiencias que recibe el sujeto imperialista por la anexión de sus colonias parece imaginada en relación directa con los “sueños orientales” de De Quincey: “ritos, cosmogonías, dialectos, dioses, veneraciones”.

¹⁰³⁵ Suponemos que el peculiar uso de “progresismo” en Bernardez responde a la idea de “misión civilizadora” con la cual el imperialismo moderno legitimaba la colonización. Cf. Bush (2006).

¹⁰³⁶ Véase Maniquis (1976), Barrell (1991), Leask (1992), Milligan (1995).

Volviendo al argumento del ensayo de Borges, la emergencia del espacio de ficción se vislumbra en el remate, que se ha citado muchas veces como pretexto de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en cuanto supone una conquista de la humanidad por el idealismo:

Quiero complementar esas dos imaginaciones ilustres [de Spencer y Schopenhauer] con una mía, que es derivación y facilitación de ellas. Imaginemos que el entero género humano sólo se abasteciera de realidades mediante la audición y el olfato. Imaginemos anuladas así las percepciones oculares, táctiles y gustativas y el espacio que éstas definen. Imaginemos también —crecimiento lógico— una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad —tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe— seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré que entraría en la cáscara de nuez proverbial: afirmo que estaría fuera y ausente de todo espacio.

Este fragmento repite la impostura intelectual del comienzo, en cuanto que presenta como una invención derivada, de divulgación (“facilitación”) pero propia (“mía”), una nueva versión, más extrema, del clásico problema de Molyneux, un tópico del siglo dieciocho que mereció numerosas soluciones, de Locke a Diderot.¹⁰³⁷ El modo de exposición, con la exhortación a imaginar una serie de supuestos, recoge, de hecho, la retórica ilustrada de configuración de problemas mediante la imaginación hipotética. Lo notable del remate es, sin embargo, que se autorrepresenta como un complemento de la razón filosófica, un excedente, que la propia lógica del avance del ensayo produce, y que, por el modo mismo de su construcción retórica, deriva hacia la ficción y el hecho estético.¹⁰³⁸

Este tipo de movimiento, que ha sido reconocido como característico en los ensayos de Borges,¹⁰³⁹ era habitual también en las “facilitaciones” del propio De Quincey, en especial cuando tomaba ideas del campo filosófico para desplegarlas en artículos periodísticos. Así, por ejemplo, en el heteróclito ensayo “El sistema de los cielos”, en el que, reciclando textos suyos de otras épocas y combinando todo tipo de registro expositivo (erudito, cómico, lógico, sublime, informativo), considera el nuevo descubrimiento astronómico de la nebulosa de Orión posibilitado por los telescopios de William Parsons, tercer Conde de Rosse. Se recordarán el fragmento de prosa poética sobre el espacio y el tiempo, la interpretación de la cara inscrita en la nebulosa, la versión burlesca del ensayo sobre la edad de la tierra de Kant, la versión sublime, que cierra el artículo, del sublime “Traum über das All” de Jean-Paul.¹⁰⁴⁰ Ese ensayo extraño es un ejemplo característico de los modos que

¹⁰³⁷ Cf. Merián (1984).

¹⁰³⁸ Este movimiento de desborde o rebasamiento, que concluye con un pasaje hacia un espacio ficcional, se enuncia por primera vez en “Después de las imágenes”, cuando al programa de “Añadir provincias al ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad”, agrega una “ilustración última”: “Hemos de rebasar tales juegos [con las imágenes poéticas]. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país...” (INQ: 32). Este tipo de avance iluminador en el momento mismo de escribir, ha sido subrayado y analizado por A. Barrenechea en “Borges y la narración que se autoanaliza” (1975). Véase Barrenechea [2000, 285-301].

¹⁰³⁹ En esto, seguimos perspicaces observaciones de Alberto Giordano en “Borges ensayista: avatares de la lectura” (1991) respecto de los modos en los que las formas de exposición del saber, en los ensayos de Borges, son desbordadas por una lógica del desvío y el excedente que literaturizan la filosofía y la teología.

¹⁰⁴⁰ Cf. *Farsa*: 132-133; 136-138; 125-131; 152-153.

empleaba De Quincey para convertir un tema de divulgación en un tipo de texto que sólo puede leerse como “literatura”. De hecho, el artículo de De Quincey era una supuesta reseña del libro *Thoughts on some Important Points relating to the System of the World*, del amigo de De Quincey John Pringle Nichol.

A esto hay que sumar que, tanto el experimento con las categorías *a priori* que desarrolló en “The Pains of Opium” como el pastiche *The Last Days of Immanuel Kant*, se montaban explícitamente sobre las posibilidades estéticas (efectos de sublimidad y de patetismo, de grotesco y crítica) de la alteración de las categorías organizadoras de la percepción como producto de una dramatización del choque destructivo entre razón y experiencia.

En el segundo de los tres textos mencionados de Borges, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, Borges “no solicita otra virtud que la del acopio de informes” (OC: 1, 244). Este texto inicia una prolífica serie que llegará hasta las arquitecturas pesadillescas de la ficción de la década de 1940 y que se ensambla con lo que Miller designó el “efecto Piranesi”,¹⁰⁴¹ a partir de la reelaboración de la paradoja en diversos textos.

Como vimos en el capítulo anterior, Christ se sorprendió de que Borges no citara a De Quincey en ensayos que trataban, como este, sobre la paradoja eleática.¹⁰⁴² Esa no citación de De Quincey lleva a poner en foco el modo en que introdujo la paradoja de Zenón en sus propios textos y a preguntarnos por las posibles relaciones con el modo en que Borges la introdujo en el suyo. Tanto en Borges como en De Quincey, la revisión de la paradoja pone en “guerra” dos regímenes discursivos diferentes, aun cuando la forma de esta guerra no sea la misma en ambos.

En epígrafe colocamos la explicación que, en “Sir William Hamilton”, da De Quincey de la paradoja de “Achilles and the Tortoise”. “Sir William Hamilton” es un texto del tomo V de *Writings* (“Biographies and Biographic Sketches”) perteneciente a lo que denominamos corpus de los eruditos, en cuanto trabaja sobre el ideal de “scholar” (al igual que “Richard Bentley”, otro nombre modelo, y “Samuel Parr”, el contraejemplo). Pero el rasgo principal de este texto es la dramática contraposición que presenta entre la lógica y la retórica. Como *Evaristo Carriego*, “Sir William Hamilton” es un texto volcado a escenificar sus decisiones escriturarias, pero a la vez que reivindica la pureza de la lógica, como una suerte de utopía del lenguaje. El resultado, en cuanto experiencia de lectura, es el de una ironía sostenida, apoyada en la recreación literaria de las “antinomias” de Kant. Es difícil creer que este texto no estuviera entre las lecturas de *Writings* en esa época de Borges.

La paradoja llamada “Aquiles y la Tortuga”, para De Quincey, ilustra mejor que ninguna otra “las concepciones erróneas y vagas que los griegos (y universalmente el entendimiento popular) tenían de la lógica y su debida jurisdicción”.¹⁰⁴³ Al igual que Borges, en esta sección de su digresivo texto, explícitamente destinada a entretener al lector con “los envejecidos manuales de lógica del mundo antiguo”,¹⁰⁴⁴ De Quincey vuelve

¹⁰⁴¹ Cf. Miller (1963): 67. Hemos tratado este concepto en el Capítulo 1. Véase “La autoreferencia: de la práctica a la poética”.

¹⁰⁴² Cf. NA: 153.

¹⁰⁴³ “the erroneous and vague conceptions which they (and universally which the popular understanding) formed of logic and its proper jurisdiction” (W: 5, 336).

¹⁰⁴⁴ “the old-world superannuated manuals of Logic” (W: 5, 327).

a narrar la paradoja,¹⁰⁴⁵ incluyendo en el relato marcas cómicas de verosimilización (referencias a las carreras de caballos, representación de la diferencia que la tortuga le saca a Aquiles como una "deuda" impagable). Pero ni "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" ni el posterior "Los avatares de la Tortuga" (1939) retoman la versión de quinceana de "Sir William Hamilton", como adecuadamente observó Christ.

Luego de dar su versión de la paradoja, De Quincey sostiene que, por más desconcertante que sea el problema, no se relaciona con ninguna "dificultad lógica".¹⁰⁴⁶ A diferencia de la actitud adoptada por el ensayista borgeano, que se deslumbra por los veintitrés siglos de refutaciones que no logran destruir la paradoja, De Quincey adopta una inicial liviandad ante el problema. La dificultad de comprensión racional, nos dice, pertenece enteramente al dominio de las matemáticas y corresponde al problema de la fracción repetida: "La dificultad es puramente matemática, y la misma que la dificultad implicada en cierto caso conocido de fracciones decimales, a saber, el decimal repetido".¹⁰⁴⁷ Pero a esta veloz identificación del problema, agrega que la verdadera fuente de perplejidad está en la representación del caso matemático como experiencia física: "... un caso matemático puro o ideal que se vuelve desconcertante al hacerlo encarnar en un caso de experiencia física".¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁵ "Achilles, most of us know, is celebrated in the 'Iliad' as the swift-footed; and the tortoise, perhaps all of us know, is equally celebrated among naturalists as the slow-footed. In any race, therefore, between such parties, according to the equities of Newmarket and Doncaster, where artificial compensations as to the weight of riders are used to redress those natural advantages that would else be unfair, Achilles must grant to the tortoise the benefit of starting first. But if he does that, says the Greek sophist, then I, the sophist, back the tortoise to any amount, engaging that the goddess-born hero shall never come up with the poor reptile. Let us see. It matters little what exact amount of precedency is conceded to the tortoise; but say that he is allowed a start of one-tenth part of the whole course. Quite as little does it matter by what ratio of speed Achilles surpasses the tortoise; but suppose this ratio be that of ten to one, then, if the race course be ten miles long, our friend the slow-coach, being by the conditions entitled to one-tenth of the course for his starting allowance, will have finished one mile as a solo performer before Achilles is entitled to move. When the duet begins, the tortoise will be entering on the second mile precisely as Achilles enters on the first. But, because the Nob runs ten times as fast as the Snob, whilst Achilles is running his first mile, the tortoise accomplishes only the tenth part of the second mile. Not much, you say. Certainly not very much, but quite enough to keep the reptile in advance of the hero. This hero, being very little addicted to think small beer of himself, begins to fancy that it will cost him too trivial an effort to run ahead of his opponent. But don't let him shout before he is out of the wood. For, though he soon runs over that tenth of a mile which the tortoise has already finished, even this costs him a certain time, however brief. And during that time the tortoise will have finished a corresponding subsection of the course — viz., a tenth part of a tenth part. This fraction is a hundredth part of the total distance. Trifle as that is, it constitutes a debt against Achilles, which debt must be paid. And whilst he is paying it, behold our dull friend in the shell has run the tenth part of a hundredth part, which amounts to a thousandth part. To the goddess-born what a fleabite is that! True it is so, but still it lasts long enough to give the tortoise time for keeping his distance and for drawing another little bill upon Achilles for a ten-thousandth part. Always, in fact, alight upon what stage you will of the race, there is a little arrear to be settled between the parties and always against the hero. "Vermin, in account with the divine and long-legged Pelides, Cr. by one billionth or one decillionth of course," much or little, what matters it, so long as the divine man cannot pay it off before another installment becomes due? And pay it off he never will, though the race should last for a thousand centuries." (W: 5, 330-331).

¹⁰⁴⁶ "logical difficulty" (W: 5, 331).

¹⁰⁴⁷ "The difficulty is purely mathematical, and the same as in the difficulty involved in certain familiar case of decimal fractions, namely, in a repeating decimal..." (W: 5, 331).

¹⁰⁴⁸ "... a pure mathematic or ideal case made perplexing by being incarnated in a case of physical experience" (W: 5, 331).

Este es un punto central, y es lo que, de acuerdo con Miller, constituye el procedimiento básico que configura el locus “efecto Piranesi” en el texto de De Quincey. Pero De Quincey no se detiene aquí. Sobre esta reveladora aclaración, expande su explicación hasta suspenderla en una indecisión irónica, construida como la representación dramática de una aporía. Por una parte, sostiene que la antinomia práctica que comporta el caso (saber que Aquiles alcanza a la tortuga y saber que no lo hace) se puede resolver, según han indicado otros pensadores, postulando, junto con la infinita divisibilidad del espacio, la correlativa divisibilidad infinita del tiempo, de modo que, puesto un infinito con otro, “sobrevendría un agotamiento y neutralización recíprocos que devorarían las asombrosas consecuencias, de manera comparable a los dos gatos de Kilkenny que se comen entre sí”.¹⁰⁴⁹ Pero, por la otra, en una nota al pie, larga y compleja, que corrige la solución recién citada, sostiene que no es posible resolver la paradoja eliminando una de las partes de la antinomia, puesto que la dificultad del problema reside justamente en que “deba existir para la razón lo que con seguridad no existiría para la experiencia efectiva”.¹⁰⁵⁰

Junto con la primera idea, el efecto desconcertante que produce un caso matemático ideal cuando se lo hace encarnar en la experiencia física, se suma entonces esta otra, que también debe interpretarse desde la perspectiva de los efectos. Esto quiere decir que, si se hace encarnar una idea que no puede encarnar en la experiencia efectiva, porque esta la rechaza en términos prácticos, la razón se verá humillada inevitablemente por ese efecto aporético. El papel de producir esa ilusión perturbadora, naturalmente, le corresponde a la ficción, en especial a la llamada fantástica, único medio para que encarne lo que no puede encarnar y se reafirme, por medio de la razón, de que debe existir.

En la nota, De Quincey sostiene que encontrarle una explicación al problema metafísico sólo lo agudiza, porque el problema, en rigor, se produce por el conflicto entre la posibilidad especulativa con la realidad empírica. A partir de un nuevo ejemplo, De Quincey alcanza esta formulación dramática del “caso”:

La Razón [...] dijo: esto no puede ser. La Naturaleza dijo: pero, aunque es imposible, es un hecho. La Metafísica lo negaba por inconcebible. La Experiencia lo afirmaba como un hecho. Hubo, en consecuencia, una Guerra en la mente humana, y el escándalo de un cisma irreconciliable. Dos oráculos en la mente humana luchaban entre sí. Pero, en tales circunstancias, reafirmar o exaltar a uno de estos oráculos era simplemente reforzar o agudizar el conflicto.¹⁰⁵¹

El deslizamiento desde la lógica a la matemática y de aquí, a través de la discusión de las refutaciones, a la dramática del caso, como una “guerra” que se produce en la mente humana, vale por un deslizamiento, en De Quincey, de la jurisdicción de la lógica al campo de la ficción posible, o si se prefiere, a la lógica de la ficción como espacio mismo de la paradoja. Sabemos, a su vez, que la paradoja de Zenón y el principio de la postergación infinita asumió en sus textos intoxicados la condición de una verdadera experiencia física.

¹⁰⁴⁹ “there would arise a reciprocal exhaustion and neutralisation that would swallow up the astounding consequences, very much as the two Kilkenny cats eat each other” (W: 5, 332)

¹⁰⁵⁰ “there should exist for the reason what to a certainty would not exist for the actual experience” (W: 5, 349).

¹⁰⁵¹ Reason [...] said, This Thing cannot be. Nature said, But, though impossible, this is a fact. Metaphysics denied it as conceivable. Experience affirmed it as actual. There was, therefore, war in the human mind, and the scandal of an irreconcilable schism. Two oracles within the human mind fought against each other. But, in such circumstances, to reaffirm or to exalt either oracle is simply to reinforce and strengthen the feud. (W: 5, 350).

La primera y más acabada aparición de este *locus* fue, como sabemos, la viñeta del “pobre Piranesi” que buscaba ilustrar el inagotable poder de “autorreproducción” de los sueños del opio sobre la ruina del sujeto creador. También se reconoce como el paradigma lógico que posibilita el efecto de la “cámara lenta” en “The Vision of Sudden Death”.¹⁰⁵²

“La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga” representa la paradoja como una “joya” por una serie de atributos que comparte con la metáfora: “valiosa pequeñez, delicadeza que no está sujeta a fragilidad, facilidad suma de traslación, limpidez que no excluye lo impenetrable, flor para los años” (OC: 1, 244). Pero la metáfora de la joya también inscribe su valor “inmortal”, por el hecho de haber sobrevivido a veintitrés siglos de refutaciones. Desde el punto de vista de la economía implícita en este razonamiento, la riqueza que supone la joya está reflejada menos por su forma narrativa, que el texto resuelve rápido, que por la suma de las refutaciones que produce y que integran la parte central del ensayo. El ensayo exhorta a revivir la paradoja, no para resolverla, sino para “convencernos de perplejidad y arcano íntimo” (OC: 1, 244). Y como en el remate de “Penúltima versión de la realidad”, “La perpetua carrera”, habiendo completado la parte expositiva, agrega una reflexión final sobre el efecto letal de la palabra “infinito” y una “solución” propia. Es un movimiento, otra vez, de autoanálisis de lo escrito. La palabra “infinito”, sostiene, “una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata” (OC: 1, 248). La “solución” que ofrece Borges es aceptar la metafísica idealista para eludir “la pululación de abismos de paradoja” (OC: 1, 248).

Cuando diez años después, esta vez sí decidido a trabajar sus ficciones a partir de las posibilidades que abre el “efecto Piranesi”, Borges redondeará la idea de “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, con el conocido epigrama: “Hay un concepto que es e corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal, cuyo limitado imperio es la ética: hablo del infinito” (OC: 1, 254). Este postulado de “Los avatares de la tortuga”¹⁰⁵³ subsume la paradoja en otro campo más general, el concepto de infinito. De hecho, el ensayo comienza anunciando un libro posible, en rigor ilusorio, que sería compañero de *Historia de la eternidad*, una especie de “Biografía del infinito”. Este movimiento convierte a la paradoja en un caso más de este libro posible, e imagina el libro a partir de la guerra entre el concepto y sus representaciones. El libro comenzaría con la Hidra y terminaría con las “sórdidas pesadillas de Kafka”, quien ya había sido definido por Borges, en aquel momento, a partir de la relación entre infinito y ficción. No pretendo ahondar más esta lectura, que se proyecta desde el filo de 1930 al filo de 1940, sino mostrar lo que está en juego en la contigüidad.

Al final de “Avatares de la tortuga” también se produce un paso de la filosofía a la ficción, pero esta vez más explícito y de corte inconfundiblemente programático:

El arte —siempre— requiere irrealidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama... Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (OC: 1, 258).

Evidentemente, podría haber agregado “o en los ensayos de De Quincey”.

¹⁰⁵² Cf. Ledesma (2012).

¹⁰⁵³ Sur 12/1939.

La frase con que comienza “La duración del infierno”, “especulación que ha ido fatigándose con los años, la del Infierno”, establece un paralelismo por inversión con “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”, publicado originariamente sólo unos meses antes, el mismo año de 1929. Mientras que a la paradoja de Zenón se le aplicaba el término “joya”, por sus características formales y porque su valor permaneció intacto durante veintitrés siglos de refutaciones, a la “especulación” del Infierno se la interpreta como una moneda que se devalúa, porque se trata de un dogma de fe, sometido al desgaste de la historia.

El título del ensayo, por esta condición temporal de la idea en cuanto dogma, presenta una ambivalencia: vale tanto para significar el problema de la “perpetuidad del infierno” en el plano conceptual como el de su “decadencia”, las formas degradadas de su duración en el plano histórico. El punto final de esta “creciente usura del dogma” está, en sentido irónico, en los “infiernos literarios”, de Dante a Baudelaire. Este último sería, de hecho, “tan incrédulo de los imperecederos tormentos que simula adorarlos” (OC: 1, 235). De este modo, “La duración del infierno” concibe la creencia como crédito y viceversa, y pone las ideas en el terreno de su circulación como ficciones y del valor y el estatuto que le otorgan sus usuarios.

Todo el ensayo se puede leer como una doble intervención en este espacio de creencia devaluada: por un lado, el ensayo completa el proceso de decadencia del infierno, pero por el otro, como consecuencia de esa misma decadencia, aprovecha su disponibilidad con fines estéticos. Mientras que lo primero es evidente y responde al avance del ensayo, lo segundo surge como posicionamiento del ensayista durante ese mismo avance. El movimiento, con total claridad expositiva, va desde las “refutaciones” de la eternidad del infierno (Whately y, sobre todo, Rothe) hacia los tres argumentos que la afirman, la “parte más inverosímil” de la “tarea” (el argumento disciplinario, el argumento de la identidad entre culpa y castigo, consideradas ambas como infinitas, el argumento de que la eternidad de cielo e infierno son condiciones necesarias para afirmar la libertad de elección humana). El punto de llegada de este avance es que, sin negar la posibilidad del infierno, el “yo” afirma su increencia: “yo creo [...] que es una irreligiosidad creer en él” (OC: 1, 238).

El segundo punto, el de la disponibilidad de la “noción” de infierno, surgida por su despotenciación como creencia, atraviesa este avance en todos sus tramos, y podemos pensar que se encuentra en relación con la idea del “infierno literario”. Cuando inicia su consideración del infierno, afirma que “ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder” (OC: 1, 236). Los términos en los que esta primera persona define su vínculo con el asunto de la teología, como subrayó Giordano (1991a, 17), aluden al “efecto” que produce el infierno en su conciencia, definido éste en términos estéticos: “fascinación” y “poder” (OC: 1, 236). El ensayista desecha los aspectos pintorescos del infierno, su “mitología”, y recorta, como fuente de ese efecto, la “noción” en sí misma, que tiene tres atributos principales: 1) ser un lugar de castigo eterno, 2) estar ubicado en un lugar preciso y 3) estar en un lugar que no es el de los elegidos. Y subraya que “el atributo de eternidad es lo horroroso” (OC: 1, 236). Es decir, la “fascinación” y el “poder” de la idea están vinculadas con el “horror” que produce el atributo de eternidad. Otras frases acentúan el papel estético de este efecto: que Gibbon quiera “restarle maravilla”, que eso no reduzca “el espanto admirable de su invención”, por ejemplo. La selección de los argumentos en contra de la eternidad son llamados “importantes y hermosos” (OC: 1, 236), y su presentación se ajusta a esa norma estética autoimpuesta.

“La duración del infierno” es, como “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”, del año 1929. Esos dos ensayos, que se reconocen hoy característico de la ensayística borgeana, son comparables con la ensayística de De Quincey de tema especulativo. No olvidemos que estos ensayos de Borges son contemporáneos de la escritura de *Evaristo Carriego* y comparten con él, luego de *Cuaderno San Martín*, la pregunta por la prosa. Sin embargo, no hay ensayos sobre el infierno en De Quincey, a excepción de *Confessions*, que construye la parte final, “The Pains of Opium”, como un infierno personal. Desde ya, no es éste un dato menor, como veremos al final de este capítulo, si consideramos que un fragmento onírico de Borges, inspirado en De Quincey, se incluirá como ejemplo de infierno personal en una “Posdata” a este mismo ensayo de 1929. Sin embargo, en cualquier comparación de De Quincey con Borges, especialmente cuando está involucrado el aspecto “religioso” de una cuestión, debemos recordar que la identidad intelectual de De Quincey era afirmativa y militantemente cristiana. Y como veremos en lo que sigue, cabe la hipótesis de que Borges no sólo eludiera ese rasgo de De Quincey, sino que lo reconvirtiera en su favor, como un elemento productivo para trabajar el género más antiguo del mundo, la “literatura fantástica”.¹⁰⁵⁴

Ahora bien, en función de la “especulación” sobre el infierno, hay un lugar en los escritos de De Quincey, que no está en *Writings* sino en *De Quincey and Friends*,¹⁰⁵⁵ que se puede vincular con este ensayo, y quizás también con otros. Más que vincular, podemos creer que se trata, verdaderamente, de la fuente del ensayo. El texto de De Quincey se llama “On the Supposed Scriptural Expression for Eternity”.¹⁰⁵⁶ Breve, pero denso y digresivo, el ofrece una discusión sobre el término griego “*aion*”, y su forma adjetivada, utilizados en la Septuaginta. Como en otros ensayos de De Quincey, en este se trata de pulverizar una “falsedad” que ha cristalizado como un “error general y obstinado en la comprensión del significado” “general and obstinate misconception of the meaning” (Wk: 18, 4). La palabra en cuestión se conectó, sostiene De Quincey, con “la antigua disputa acerca de la *duración* de los castigos futuros” (énfasis de De Quincey) “the ancient dispute upon the duration of future punishments” (Wk: 18, 9). La pregunta era: ¿Qué se quería decir con los *aeonian punishments* en el otro mundo? What was meant by the aeonian punishments in the next world? ¿Era el significado propio de la palabra “eterno” o no lo era? Esta cuestión es la que elige Borges como tema.

Ahora bien, De Quincey incorpora aquí un *excursus* por el cual se niega entrar en la controversia:

Los secretos de la prisión, demasiado dolorosos para contemplarlos ininterrumpidamente, y sin la menor esperanza de tener solución, no pueden ser un motivo apropiado para ser investigado, al menos que la investigación prometa mucho más de lo que pueda cumplir.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁴ Eso afirmará en el “Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores”, luego de que lo premiaran por *Ficciones* (1944). “Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que, bajo cualquier latitud, la cosmogonía y la mitología son anteriores a la novela de costumbres” (BES: 300-1).

¹⁰⁵⁵ James Hogg, ed., *De Quincey and his Friends: personal recollections, souvenirs, and anecdotes* (London: Sampson Low, Marston, and Company, 1895).

¹⁰⁵⁶ *Instructor* 1853, Wk: 18: 3-13.

¹⁰⁵⁷ “Secrets of the prison house, so afflicting to contemplate steadily, and so hopeless of solution, there could be no proper motive for investigating, unless the investigation promised a great deal more than it could be accomplished” (Wk: 18, 9).

A pesar de ello, y diciendo que deberá bordear la controversia pero sin ingresar en ella, se detiene a considerar el argumento:

... que la construcción corriente del término eónico, como equivalente de *perpetuo*, no puede bajo ningún punto de vista ser abandonada en relación con la penuria de los castigos, porque en ese caso, y por medio del mismo acto, la idea de eternidad debería ser abandonada en relación con lo contrario de la dicha del Paraíso.¹⁰⁵⁸

Es claro que Borges puede haber obtenido su conocimiento de este problema de otras fuentes, pero la forma en que De Quincey lo plantea, aun desde una posición cristiana, parece sumamente afín con la de Borges. De Quincey aclara que, efectivamente, la aplicación del mismo término al cielo y al infierno obligan a nivelarlos y considerarlos como de la misma naturaleza. Pero también, que toda esta especulación es un “disparate” (“nonsense”) originado en una mala decodificación del del término “aeion”, que fue acuñado para interpretar con la lengua griega misterios que se le escapaban. El término no significa “eternidad” sino un tipo particular de “duración”. Las explicaciones de De Quincey, durante todo el ensayo, van acompañadas de apelaciones al lector que no entiende de estos temas. En este punto, a este lector “inculto” (“unlearned”) (Wk: 18, 10) le pide que haga una doble pausa mientras comunica su idea sobre este punto.

En términos del *Apocalipsis*, en la Septuaginta, el término significa: “la duración o ciclo de existencia propia de cualquier objeto, no individualmente por sí mismo, sino universalmente de acuerdo a la ley de su género”.¹⁰⁵⁹ Lo ejemplifica con el problema sobre la edad de la tierra, según lo trató Kant, y que consiste en determinar en qué etapa de su vida se encuentra, es decir, en saber si la tierra es grande o joven o anciana en el presente, y esto debe hacerse respecto de su propio *aeon*, de su duración como planeta de ciertas características. Lo mismo cabe decir del hombre, que vive alrededor de 70 años. De Quincey da numerosos otros ejemplos para hacer entender el concepto, que supone una adaptación de la duración a la condición de lo que dura. También explica que, en muchos casos, es imposible para el hombre conocer el aeon de ciertos fenómenos, por las limitaciones naturales de su entendimiento. El saber sobre la duración de todas las cosas es meramente divino.

Ahora bien, el mal es, por naturaleza, perecedero, fugitivo, y está “aliado a la muerte”,¹⁰⁶⁰ por lo que no puede ser eterno. La eternidad, sostiene De Quincey, sólo se aplica en las Escrituras a Dios. A todo lo demás, incluyendo la “prisión” para los réprobos, le corresponde una duración propia y, por ello mismo, variable.

El final del texto de Borges afirma: “Yo creo que en el impensable destino nuestro, en que rigen infamias como el dolor carnal, toda estrafalaria cosa es posible, hasta la perpetuidad de un Infierno, pero también es una irreligiosidad creer en él” (OC: 1, 238). Este final, que parece dirigido a los compañeros de la revista *Criterio*, parece revelar cómo Borges está construyendo su ensayo, incluso su diferencia, a partir de De Quincey. Este insiste, por un lado, en la irreligiosidad de creer en el Infierno como si fuera de la misma

¹⁰⁵⁸ “... that the ordinary construction of the term aeonian, as equivalent of *everlasting*, could not possible be given up when associated with penal misery, because in that case, and by the very same act, the idea of eternity must be abandoned as applicable to the counter-bliss of Paradise”.

¹⁰⁵⁹ “the duration or cycle of existence which belongs to any object, not individually for itself, but universally in right of its genus” (Wk: 18, 10).

¹⁰⁶⁰ “allied to death” (Wk: 18, 13)

condición eterna que el Cielo, equiparando al Mal con el Bien, y sostiene que el infierno, efectivamente, dura, mientras que Dios está fuera de toda duración.

En su texto, Borges hace otra cosa: monta una aporía para cristianos. Si estos creen en el infierno, entonces, creen en su eternidad, y si lo hacen, pecan de irreligiosos. Y al hacerlo, explora algunos de los beneficios estéticos que puede obtenerse de esta desgastada especulación.

Contra el “indistinto dios”: Borges idoloclasta

... erigir ídolos en el orden moral y político, tales como los que resultan de humanizar a los dioses o endiosar a los hombres.

Reseña de *Las dos fuentes de la moral y la religión de H. Bergson*. RMS 8 (30-9-1933)

Hay tres textos, próximos a *Evaristo Carriego*, que serían recolocados en *Discusión* y que se suman a los experimentos con la prosa en el giro de 1930: “La supersticiosa ética del lector”, “Paul Groussac”, “El otro Whitman”. Todos ellos trabajan sobre las creencias de los lectores vinculadas con las imágenes de escritor y una serie de supuestos asociados a ellas. Como en los textos previos de la década de 1920 sobre Browne¹⁰⁶¹ o Almafuerite,¹⁰⁶² y

¹⁰⁶¹ En “Sir Thomas Browne” (Proa, 2da época, 2/1925), podemos leer los términos “crítica idolátrica”, “semidios” y “milagros” como parte de una crítica del efecto distorsivo que implica sobreimprimir anacrónicamente la imagen canonizada de un escritor sobre su figura histórica y la época que es llamado a representar: “Hay una crítica idolátrica y torpe que, sin saberlo, personaliza en ciertos individuos los tiempos y lo resuelve todo en imaginarias discordias entre el aislado semidiós que destaca y sus contemporáneos o maestros, siempre remisos a confesar sus milagros” (INQ: 39).

¹⁰⁶² “Ubicación de Almafuerite” (La Prensa 2/1/1927) es un claro ejemplo de esta fertilización cruzada del lenguaje de la crítica y de la religión. En el primer párrafo, Borges quiere razonar sobre una distancia que ha surgido entre los escritores de su generación y Almafuerite, a quien antes tomaban como modelo. Para ello introduce una serie de términos que tienen en su centro la práctica cultural de la “veneración”. Almafuerite es un ídolo que ha dejado de ser venerado por las nuevas generaciones. Los “muchachos” como Borges son ahora “apóstatas de Almafuerite”, mientras que antes habían sido “parroquianos de su quejumbre” y “feligreses de su ira” (IDA: 33). El enigma que quiere circunscribir y explicar con este lenguaje es la distancia que ha surgido entre las dos posiciones y que se traducen en la imagen de una “veneración ya gastada” (IDA: 33). Como deja ver el propio ensayo, es evidente que el objeto bajo análisis justifica la adopción de esta retórica crítico-religiosa para materializar los conceptos. Tanto Almafuerite como su “abuelo” Nietzsche apelaron a una retórica fuertemente atravesada por la retórica sagrada, aun cuando, como en el caso de Nietzsche, el objetivo fuera la transvaloración del cristianismo. Borges identifica a Almafuerite como alguien que cultiva la retórica del profeta, que desdeña la autoridad y las mediaciones de las bibliotecas y quiere ser “auditor directo de Dios”. Años más tarde esta idea de que la profecía no admite mediadores se retomará en “La doctrina de los ciclos”, sólo que en relación con *Also Sprach Zarathustra* y con un estilo ya muy alejado del ensayo de 1927. La frase “El estilo profético no permite el empleo de las comillas ni la erudita alegación de libros y autores” (OC: 2, 388-9) envía a “¿A qué fechar en eruditos libros remotos ese aconsejamiento final, de hombre a hombre, de desquicio humano a desquicio humano? ¿A qué autorizar con bibliotecas lo que decimos?” (IDA: 35). De modo que su propio uso de la retórica religiosa en este caso se refleja con ironía en los rasgos discursivos de su objeto. Lo mismo puede decirse de que su “ubicación” de Almafuerite consista en reconocerlo como una especie particular de “compadre”, “un compadre que ya hubiera cursado el Juicio Final”, “un compadre glorificado y transfigurado, un efectivo San Juan Moreira” (IDA: 37).

también en el propio *Evaristo Carriego*, el lenguaje religioso es utilizado en sentido traslaticio, para significar, sobre todo, los fenómenos de creencia, consagración —en sí mismo un término traslaticio— y atribución de valor en el campo de la literatura, sólo que de una forma más extrema.

Si bien esta zona de la producción de Borges, y en particular el señalado uso traslaticio del lenguaje religioso, tienen múltiples fuentes posibles (Coleridge, Groussac, Chesterton, Nietzsche, Eliot, Valéry, los expresionistas, entre otros), pensamos que la crítica de quinceana es una de ellas, especialmente a partir de la función que el propio De Quincey llamó la función del “idoloclasta” y cuyo *locus* central es la reseña del *Wilhelm Meister* de Goethe, aunque también puede reconocerse en las biografías de los *Lake Poets* y otros escritores consagrados, como Immanuel Kant. La idoloclastia se orienta en De Quincey a la revisión de las reputaciones públicas, en virtud de apreciar su valor real, aunque de un modo diferente al practicado por Borges. Asimismo, en tanto De Quincey era un autor cristiano, el fenómeno de la creencia trascendía en su discurso ampliamente el campo de lo literario, un campo cuya definición era militada en su época. Es posible pensar que Borges se apoya en ese carácter más amplio de la creencia de quinceana, haciéndose eco de sus contextos de producción, en función de sus búsquedas y polémicas.

Que sepamos, Sergio Pastormerlo es quien más claramente ha recortado esta zona del discurso de Borges, en tanto la considera un campo fundamental de su crítica que se acentuaría en textos posteriores al “giro de 1930” (Pastormerlo 2007, 85). Su incisiva investigación de la crítica borgeana está montada íntegramente sobre tres categorías del campo semántico religioso, ligadas al culto y la creencia, y tomadas de Borges, “sacerdote”, “ateísmo” y “superstición”.¹⁰⁶³ Estas categorías le permiten analizar distintas series de problemas críticos. Si el sacerdote es una figura de escritor, el ateo es una figura de crítico. Y ambas se oponen a una figura negativa de lector, el “supersticioso”, continuación invertida del “filisteo” del siglo diecinueve.¹⁰⁶⁴ Según su planteo, la fuerte presencia del imaginario religioso en la retórica de la crítica borgeana responde a la voluntad, presente desde el inicio en Borges, de comprender los mecanismos de la literatura como institución social y el abordaje de “creencias y valoraciones literarias como objetos” (Pastormerlo 2007, 145).

Pastormerlo ubica tentativamente el origen de la figura del “supersticioso”, tal como se delinea en “La supersticiosa ética del lector”, en el discurso crítico de Paul Groussac, quien, como Borges, embistió contra la “superstición cervántica” (Pastormerlo 2007, 89), y utilizó como sinónimos de “superstición”, otros términos, tales como “fetichismo”,

¹⁰⁶³ La figura del “sacerdote” se proyecta sobre una tipología de los escritores, en tanto “es un tipo de escritor para quien la literatura es una práctica exclusiva que asume las maneras del ascetismo” (Pastormerlo 2007, 33). Es contrario a la crítica y mantiene con la literatura una relación directa y pasional (Pastormerlo 2007, 40–42). Su figura está presente en textos de Borges y en ciertos elementos de su poética: la concepción de la literatura como destino, la defensa de la autonomía literaria, su propia imagen autobiográfica de asceta. En tensión con el “sacerdote”, se plantea el “ateísmo”, una forma de ruptura radical con creencias que despectivamente llamó “románticas”: el elogio del misterio, la venerabilidad de las letras (Pastormerlo 2007, 55–77). Esta es para Pastormerlo la madre de todas las rupturas. “Y quizás no sea injusto postular que fue esa primera ruptura la que tiñó de color singular toda su literatura, y en especial su crítica, que supo fundir las urgencias de la pasión, inusualmente, con las irreverencias de la lucidez” (Pastormerlo 2007, 77). El “supersticioso” es un lector que ha dejado de ser ingenuo pero que no logra ser legítimo. A diferencia del que no sabe, maneja un saber equivocado de lo que es “literatura”. Es el snob de las letras. Se rige por valoraciones prestadas.

¹⁰⁶⁴ Cf. Pastormerlo (2007, 79–93).

“fanatismo”, “fariseísmo” y “devoción religiosa”. Esta figuración de la creencia suponía la posición contraria del “ateísmo”, concebido como lucidez ante estos mismos problemas, y una serie de figuras vinculadas, como la de “heterodoxia” (Pastormerlo 2007, 89–90).

En “La supersticiosa ética del lector”, en coincidencia con estos subrayados de Groussac, reconocemos la presencia de un argumento de quinceano transfigurado, que no procede del campo de la literatura, aunque se había aplicado a la consideración de un libro. Se recordará que en ese texto Borges afirmó que “la página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas” (OC: 1, 203). Pero, en cambio:

... la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes establecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre. Más vivo que el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del Quijote que los ansiosos artificios verbales del estilista (OC: 1, 204).

En “Protestantism”, De Quincey se pronunció en contra de los “bibliólatras” y estructuró un argumento comparable al de Borges en relación con el lector supersticioso. Los bibliólatras, explica De Quincey, suelen adorar el texto absoluto de la Biblia en sus traducciones vernáculas, por lo que su bibliolatría “depende de la ignorancia del hebreo y el griego”.¹⁰⁶⁵ La bibliolatría depende, a su vez, de una paradoja mayor, que es la afirmación de que la inspiración de la Biblia es distinta a la inspiración de los otros textos, ya que es la inspiración de la verdad revelada por Dios, y el reconocimiento simultáneo de que “los materiales de este libro no perecedero son perecederos, frágiles y están expuestos a la destrucción”.¹⁰⁶⁶ Para De Quincey, esto es lo que Kant define como una “antinomía”, “un caso en el que dos leyes igualmente obligatorias para la mente están o parecen estar en colisión”.¹⁰⁶⁷ Es decir, un caso como el que se inscribe en la paradoja de “Aquiles y la Tortuga”, de acuerdo con lo que expusimos en el apartado previo.

La solución de De Quincey a este problema es lo que se acerca al argumento que emplea Borges en favor de los textos eficaces, que no dependen de una página “precaria”, en “La supersticiosa ética del lector”, y su fe ¿hereje? en la posibilidad de traducir cualquier texto, que se inicia con “Las dos maneras de traducir”.¹⁰⁶⁸ De Quincey la formula sintéticamente de este modo:

La grandiosidad y la amplitud de la verdad religiosa no es de una naturaleza que pueda ser afectada por cambios verbales que puedan ocurrir por obra del tiempo o un accidente

¹⁰⁶⁵ “Bibliolatry depends upon the ignorance of Hebrew and Greek” (W: 8, 263).

¹⁰⁶⁶ “the materials of this imperishable book are perishable, frail, liable to crumble” (W: 8, 264).

¹⁰⁶⁷ “a case where two laws equally binding on the mind are, or seemed to be, in collision” (W: 8, 264)

¹⁰⁶⁸ “La supersticiosa ética del lector” y “Las versiones homéricas” deben leerse con la serie inaugurada por “Las dos maneras de traducir”, el texto en el cual se inicia el interés de Borges por el problema de la traducción como resultado de su “inquietud por la literatura nacional” (OYM: 293).

o una intención malvada. Es como el rayo, que no podría ser mutilada, truncada o contaminada.¹⁰⁶⁹

A partir de este punto, emprende una explícita *reductio al absurdum* de la idea de “inspiración divina” concebida como una inspiración “que se mete, como un conejo o un gusano, en sutilezas y sílabas gramaticales”.¹⁰⁷⁰ Su procedimiento de refutación incluye enumerar y definir cada una de las inspiraciones encadenadas que se necesitan para que la verdad sobreviva a la mediación de las páginas. Se necesita, primero, la inspiración de los compositores del libro, después, la inspiración de los innumerables traductores, después, debido a las muchas traducciones, una cierta inspiración de los lectores, que deben escoger la correcta, ya que “nadie sostiene que la verdad está uniformemente exhibida en una sola versión”,¹⁰⁷¹ después, debido a las diferentes lecturas de un mismo texto, una inspiración para seleccionar la lectura, después, una nueva inspiración para interpretar el significado, “y aquí, en la quinta etapa, estalla el diluvio total de las controversias teológicas”.¹⁰⁷²

Pero De Quincey sostiene que “estas cadenas de inspiración son innecesarias”,¹⁰⁷³ porque “las verdades divinas, por su propia inmortalidad, vencen la caducidad de las lenguas con las cuales por un momento quedan asociadas”.¹⁰⁷⁴ La misma “fragilidad” de los lenguajes es la prueba más poderosa de que “una verdad arrojada por Dios sobre la agitación de cosas tan inquietas como los lenguajes puedan perecer”,¹⁰⁷⁵ porque Dios no encomendaría “nada tan grandioso”¹⁰⁷⁶ a la fidelidad de “algo tan traicionero”.¹⁰⁷⁷ Sus argumentos prosiguen en esta línea para sostener que la verdad “secreta” de Dios se protege a sí misma, tanto porque cada parte involucra en germen a otra como por el hecho de que la transmisión de la verdad es fragmentaria y no se concentra en un único punto.

El argumento de quinceano no se aproxima, en cuanto formulación del problema, a “La supersticiosa ética del lector”, pero sí en cuanto a su significado. Es más, cabe suponer que el texto de Borges establece un diálogo irónico con el texto de De Quincey, si no es directamente una reescritura. En Borges, la cuestión de la creencia se aplica directamente al problema de la lectura secular, y a la intervención, en el campo de la lectura, de opiniones ajenas y devociones impropias. La superstición del estilo es comparable a la superstición del bibliólatra. Es eso que Groussac condenaba como “fetichismo”. Ahora bien, ¿a qué corresponde el otro sistema de creencia, el que sostiene que la “página de inmortalidad” no depende de la “vanidad del estilo”? Curiosamente, eso no está tan claro en este texto.

Que el lenguaje es irónico, y que esa ironía implica la secularización del argumento de quinceano, se ve tanto en la figura del “fuego de las erratas”, en la cual “fuego” se equipara tácitamente a la condena religiosa, como en el uso mismo del término “inmortalidad”, que

¹⁰⁶⁹ the grandeur and extent of religious truth is not of a nature to be affected by verbal changes such as *can* be made by time, or accident, or without treacherous design. It is like lightning, which could no to be mutilated, or truncated, or polluted (W: 8, 264).

¹⁰⁷⁰ “burrowing, like a rabbit or a worm, in gramatical quilllets and syllables” (W: 8, 268).

¹⁰⁷¹ “nobody contends that the truth is uniformly exhibited throughout any one version” (W: 8, 270).

¹⁰⁷² “and here, at the fifth stage, in rushes the total deluge of human theological controversies” (W: 8, 274).

¹⁰⁷³ “these chains of inspiration are needless” (W: 8, 275).

¹⁰⁷⁴ “the heavenly truths, by their own imperishableness, defeat the mortality of languages with which for a moment they are associated” (W: 8, 275).

¹⁰⁷⁵ “any truth launched by God upon the agitations of things so unsettled as languages can perish” (W: 8, 277).

¹⁰⁷⁶ “anything so great” (W: 8, 277).

¹⁰⁷⁷ “anything so treacherous” (W: 8, 277).

no se utiliza en sentido propio sino figurado, como cuando se aplica "joya" a la paradoja de Zenón y se habla del "desgaste" que sufre la "especulación" del Infierno. Es posible comparar, justamente, el uso del término "inmortalidad" en "La supersticiosa ética del lector" con la explicación del término en "Paul Groussac", el texto que inicia, como ya señalamos, la práctica de reflexionar sobre las imágenes de los escritores cuando mueren. Borges toma como material de reflexión el acto mismo que motiva su texto, el homenaje póstumo, que es el planteo de "un problema ficticio, que reside en indagar —o profetizar— qué parte quedará de su obra" (OC: 1, 234). Califica a este problema de "generoso", porque atribuye a los hechos intelectuales una posible eternidad, y lo corrige afirmando que "el problema de la inmortalidad es más bien dramático" (OC: 1, 234), en tanto "persiste el hombre total o desaparece" (OC: 1, 234). No queda tan claro qué sea el "hombre total", acaso la reducción de un nombre a un "símbolo", pero sí que el sentido de "inmortalidad" no es, en absoluto, de orden metafísico. Es un problema de temporalidad, de duración.

Uno de los aportes de De Quincey a la vida periodística del siglo diecinueve, como sabemos, fue la práctica de la "idoloclastia"¹⁰⁷⁸, la destrucción de falsos ídolos literarios, definida en la segunda parte de la reseña (Borges le diría, años después, "diatriba")¹⁰⁷⁹ del *Wilhelm Meister* de Goethe, traducido al inglés por Thomas Carlyle (Wk: 4, 167-203). Allí De Quincey se enfrenta a los seguidores británicos de Goethe, una "tribal camarilla de fanáticos"¹⁰⁸⁰ que Goethe tenía en Inglaterra y que se habían ofendido por la primera parte de su reseña. A estos "fanáticos" también los llama "sectarios".¹⁰⁸¹ No se trata de una licencia aislada. Estos términos forman parte del campo metafórico religioso con el que De Quincey presenta el "caso" de Goethe y construye su posición al respecto como crítico y germanista inglés. En Masson, la reseña está editada siguiendo parcialmente el recorte que había hecho De Quincey para la recolección de sus obras.¹⁰⁸² Por eso empieza en la segunda parte, *in media res*, recomendando una estrategia para ejercer el arte del "idoloclasta" ("eidoloclast"):

Ser un idoloclasta no es una función agradable; porque es insidiosa. Cuandoquiera que se pueda, por ello, es prudente devolver el *odium* de esta función sobre el ídolo mismo. Hay que dejar que el objeto de falsa veneración siempre, en lo posible, se convierta en su propio idoloclasta; y en la medida, por lo tanto, en que las pretensiones de Goethe se apoyan en esa novela, Goethe será su propio idoloclasta. Por nuestra parte, no haremos más que sugerir unos pocos principios de juicio, y remitir al apurado lector a sus propios pensamientos más honorables con el objeto de brindarle un impulso ocasional y una dirección a sus sentimientos en los pasajes que vayamos a citar: estos pasajes, los pasajes mismos de Goethe, serán su suficiente reseña y su mejor denuncia. No necesitamos perder el tiempo despreciando insensatos prejuicios; puesto que excepto entre su tribal camarilla de fanáticos en Londres (los cuales, sumados, no alcanzan para llenar el *boudoir* de una *blue-stocking*), no existen prejuicios. Algunos, es cierto, de esa camarilla, en ocasión de nuestro artículo previo, han llevado su fanatismo al punto de olvidar el lenguaje de los caballeros. Así, por lo menos, nos lo han informado. Nos apenamos por ellos; no porque nos cause enojo o sorpresa. Hasta cierto punto es excusable que se

¹⁰⁷⁸ La "idoloclastia" es una construcción de De Quincey a partir de la "Iconoclastia". Ver W: 8, 151.

¹⁰⁷⁹ En Nueva refutación del tiempo (1947), incluido en Otras Inquisiciones (OC: 2, 140).

¹⁰⁸⁰ "... clannish coterie of partisans in London" (W: 11, 225).

¹⁰⁸¹ Cf. W: 11, 225-6.

¹⁰⁸² De Quincey había eliminado la primera parte, porque era un texto implacable con Carlyle y años después de la reseña De Quincey había desarrollado cierto trato personal con este otro germanista inglés. Masson conserva la omisión en el cuerpo del texto pero recoge algunos pasajes ilustrativos de lo omitido en nota al pie. Sobre Carlyle y De Quincey, cf. Morrison (1995).

sientan irritados por saber que no los respalda ni sostiene la simpatía general. Los sectarios son esperablemente feroces. Sin embargo, vamos a responder recordando solamente una pequeña anécdota de John Henderson, de acuerdo con cuyo espíritu pretendemos conducirnos.¹⁰⁸³

Esta recomendación general puede haber funcionado como una suerte de "precepto" en la práctica crítica de Borges, incluso tal vez desde la primera reseña que publicó, en el año 1919.¹⁰⁸⁴ Pero lo relevante es que el léxico y el imaginario religiosos (en este caso, el vinculado con la crítica de los falsos ídolos en la tradición judeocristiana)¹⁰⁸⁵ se utilizan aquí para vincular la figura de un escritor, su reputación y los lectores como sujetos de creencia. En la primera parte de la reseña, que Masson repone fragmentariamente al pie, De Quincey había sido más explícito sobre el trabajo necesario de destrucción de falsos ídolos. Y había señalado a Goethe como un caso particular cuyo tratamiento revestía cierta urgencia. Se advierte allí la interrelación planteada entre la figura de la “superstición” y este modo de leer que, paradójicamente, impide leer, esto es, comprender y juzgar por cuenta propia. La cultura secular y las experiencias de la vida religiosa aparecen concebidas como fenómenos que pueden integrarse en una retórica homogénea, una que busca presentar la “literatura” como un fenómeno que incluye, en su misma esencia, las reacciones de los lectores. Copiamos de la nota de Masson, que leyó Borges:

Ni la bajeza de la superstición egipcia, ni Titania bajo el poder del hechizo, ni Calibán borracho dieron forma nunca para sí mismos a un ídolo más débil o hueco que el que la Alemania moderna ha construido para su culto en la persona de Goethe [...] El último objetivo al que apuntamos es discutir con el libro particular que ha sido el accidente que trajo a Goethe ante nosotros: un libro malo más o menos no tiene gran importancia;

¹⁰⁸³ “To be an idoloclast is not a pleasant office; because an invidious one. Whenever that can be effected, therefore, it is prudent to devolve the odium of such an office upon the idol himself, Let the object of the false worship always, if possible, be made his own idoloclast. As respects Wilhelm Meister, this is possible: and so far, therefore, as Goethe's pretensions are founded on that novel, Goethe shall be his own idoloclast. For our own parts, we shall do no more than suggest a few principles of judgment, and recall the hasty reader to his own more honorable thoughts for the purpose of giving an occasional impulse and direction to his feelings on the passages we may happen to quote—which passages, the very passages of Goethe, will be their own sufficient review, and mr Goethe's best exposure. We need no waste time in deprecating unreasonable prepossessions; for, except among his clannish coterie of partisans in London (collectively not enough to fill the boudoir of a blue-stocking), there *are* no such prepossessions. Some, indeed, of that coterie have on occasion of our former article pushed their partisanship to the extent of forgetting the language of gentlemen. This at least has been reported to us. We are sorry for them; not angry on our own account, nor much surprised. There are to a certain degree excusably irritable from the consciousness of being unsupported and unsteadied by general sympathy. Sectarians are allowably ferocious. However, we shall reply only by recalling a little anecdote of John Henderson, in the spirit of which we mean to act” (W: 11, 226).

¹⁰⁸⁴ Nos referimos a « Chronique des lettres espagnoles » (*Le Feuille* 20/8/1919). Después de alabar *Momentum Catastrophicum* de Pío Baroja, de burlarse de un libro de Azorín, “le livre le plus calme qu'ait inspiré la guerre”, Borges escribe: “le jésuite Ruiz Amado, auteur d'une histoire universelle *ad usum scholarum* où il déclare que ‘le premier chapitre de la Genèse est en parfait accord avec les découvertes scientifiques’ et où il loue les bienfaits de l'inquisition en Espagne, vient de publier une *Apologie du christianisme*. (TR: 1, 21).

¹⁰⁸⁵ Por ejemplo, véanse, entre muchos otros *loci* bíblicos: Éxodo 34:13-14, Deuteronomio 7:5, Jueces 6:25-30, Levítico 18:21, Jeremías 46:25 y 50:2, Isaías 46:1, Hechos 7:43.

nuestro blanco es el mismo Goethe; y ni siquiera Goethe en su propia cuenta y separado de su camarilla de admiradores, sino Goethe propuesto como modelo..."¹⁰⁸⁶

La retórica del destructor de falsos ídolos,¹⁰⁸⁷ que De Quincey practicó sobre todo como germanista inglés,¹⁰⁸⁸ y que, por ello mismo, conlleva una actitud de proteccionismo nacionalista, supone el reconocimiento de lo que Borges llamaría, en relación con Macedonio, "el mecanismo de la fama".¹⁰⁸⁹ Si bien De Quincey no es tan persistente como Borges en el pensamiento crítico sobre esta línea, sin dudas esta práctica contribuye al delineamiento de esa zona de la crítica de Borges hecha de "interrogaciones preliminares" sobre las creencias y las valoraciones de la institución literaria que relevó en su trabajo S. Pastormerlo (2007, 145). Es decir, este es un aspecto de la crítica, ya en De Quincey, directamente orientado a discutir los procedimientos de formación del canon, específicamente la atribución de valor a una obra asociada con un nombre propio en el ámbito de la opinión pública y el comercio cultural internacional. Se trata de intervenir con la crítica, en palabras de De Quincey, sobre la reputación de un autor "propuesto como modelo".

El texto sobre Whitman está estructurado sobre la posibilidad de utilizar el imaginario del campo religioso para la elucidación de problemas de crítica literaria. El *incipit* de "El otro Whitman" debía parecer, en efecto, desconcertante a un lector de 1929:¹⁰⁹⁰

Cuando el remoto compilador del *Zohar* tuvo que arriesgar alguna noticia de su indistinto Dios -divinidad tan pura que ni siquiera el atributo de ser puede sin blasfemia aplicársele- discurrió un modo prodigioso de hacerlo. Escribió que su cara era trescientas setenta veces más ancha que diez mil mundos; entendió que lo gigantesco puede ser una forma de lo invisible y aun de lo abstracto. (OC: 1, 206)

Estos enunciados sobre el modo de caracterizar a "Dios" en el *Zohar* constituyen un comentario erudito, una nota al pie experta, sobre el empleo ingenioso del lenguaje figurado para nombrar a esa "divinidad tan pura" sin nombrarla, eludiendo la blasfemia. Pero como se ve en seguida, del territorio teológico se transita sin dificultad al campo de la literatura, lo cual establece el tema del ensayo:

¹⁰⁸⁶ "Not the baseness of Egyptian superstition, not Titania under enchantment, not Caliban in drunkenness, ever shaped to themselves an idol more weak or hollow than modern Germany has set up for its worship in the person of Goethe... The ultimate point we aim at is not to quarrel with the particular book which has been the accidental occasion of bringing Goethe before us; a bad book more or less is of no great importance; our mark is Goethe himself; and not even Goethe on his own account and separate from his coterie of admirers, but Goethe proposed as a model..." (W: 11, 223).

¹⁰⁸⁷ Sin dudas, es una retórica inestablemente ubicada, al menos en el caso de De Quincey, entre dos tradiciones discursivas que a veces se cruzan: la denuncia cristiana del paganismo y la denuncia ilustrada de las supersticiones, que incluye las supersticiones cristianas.

¹⁰⁸⁸ No se ve en la edición de *Writings* que la primera entrega de la reseña se dirigía al "Buen lector inglés, tu que estás orgulloso de 'hablar la lengua/ que habló Shakespeare, que sostienes la fe y la moral/ que sostuvo Milton", "Good English reader, you that are proud 'to speak the tongue/ Which Shakespeare spake, -the faith and morals hold/ Which Milton held" (Wk: 4, 169).

¹⁰⁸⁹ La expresión se encuentra en un "Prólogo" a *Macedonio Fernández*, de 1961: "El mecanismo de la fama le interesaba, no su obtención" (OC: 4, 58).

¹⁰⁹⁰ En la época de Borges, en Argentina, tal vez el único escritor que poseía un talento comparable en la prosa para construir analogías sostenidas era Leopoldo Lugones. Como un ejemplo extremo, véase su "El templo del himno", incluido en *Piedras liminares* (1910), que se monta sobre la analogía entre el "templo" y el "poema" para proponer un proyecto sin "la pretensión de realizarse": "la cristalización en piedra de una canción sublime".

Así el caso de Whitman. Su fuerza es tan avasalladora y tan evidente que sólo percibimos que es fuerte (OC: 1, 206).

Este comienzo de “El otro Whitman” vale por un ejercicio de “miniaturización” de algunas de las grandes analogías de De Quincey comienza sus ensayos, como el de “Homer and the Homeridae” o el de “On War”.¹⁰⁹¹ Es una puesta en escena de la facultad de trazar “paralelismos” entre dos fenómenos en apariencia remotos (la denominación de Dios por parte del compilador del *Zohar* y la imagen de Whitman, “simplificado en la ajena visión como mero gigante” [OC: 1, 208]) con el objetivo de enmarcar una discusión sobre un tema determinado.

Ahora bien, en este caso, el tema pertenece, sin vacilaciones, al campo de la crítica literaria. Borges quiere llamar la atención, evidentemente, sobre los mecanismos de la crítica que condicionan la lectura de una obra y recurre para ello a la analogía con el culto religioso.

El resto del ensayo se mueve dentro de los parámetros fijados por el símil. No para afirmarlo, sino para desmontar la identidad Hombre = Dios. En la construcción del símil, Whitman, por su fuerza, que el ensayista suscribe, es comparado con esa “divinidad tan pura”. Pero se ve después que, mediante la comparación, se propone ofrecer una lectura contra la “imagen falseada de Whitman” (OC: 1, 207) y criticar el papel que jugaron los franceses en este proceso de falsificación, más preocupados por la “política del arte” y la “economía del arte”, que por el arte mismo (OC: 1, 206). Es decir, el artículo pasa de la idea del hombre como “divinidad” (Whitman = Dios) a sus comentaristas, representados metafóricamente por el “compilador del *Zohar*”. Luego vuelve a la “divinidad”, pero ya para considerarla como “hombre”. La lectura del ensayista consiste en transformarlo de supuesto Dios en hombre, antologizando su obra mediante la traducción de tres “poesías” que tienen un “idéntico tema”, claramente humano: “la peculiar poesía de la arbitrariedad y la privación” (OC: 1, 208). De ahí el final del ensayo y su referencia a Whitman como “abreviado símbolo de su patria”, “una nación de hombres tan fuerte que nadie suele recordar que es de hombres. Hombres de humana condición” (OC: 1, 208).¹⁰⁹²

El procedimiento analógico en sí mismo vale como atributo de la subjetividad polimática del ensayista. Años después, cuando esta propiedad sea una característica asimilada a la “voz” de Borges, este lo aplicará a su autorepresentación ficcional. Así, en este cómico pasaje de “El Zahir” (*Los Anales de Buenos Aires* 17 [7/1947]), que resuena con ecos de quinceanos:

Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la Mishnah se lee que, iniciado el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el Libro de los Ritos que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar un aire grave y, al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz.

La cargada erudición orientalista del pasaje, como se sabe, introduce otro símil:

Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. (OC: 1, 589).¹⁰⁹³

¹⁰⁹¹ Cf. supra, cap. 1, “El saber de la analogía o la interdisciplinariedad de quinceana”.

¹⁰⁹² Esta operación puede leerse sobre el telón de fondo autobiográfico del propio endiosamiento de Whitman, que Borges codificó en “La flor de Coleridge” y repitió en diversas ocasiones.

¹⁰⁹³ Encontrar un texto para fijar la resonancia del “eco” de quinceano principal de este símil es una empresa condenada al fracaso, ya que se trata de una “característica” (este es el término que usan

Discusión (1932)

El giro universalista: la literatura sin bueyes

Si un hombre que habla de bueyes, se convirtiera en *Opium-eater*, lo más probable es que (de no ser demasiado chato siquiera para soñar) soñará sobre bueyes: mientras que, en el caso que tiene ante él, el lector verá que el *Opium-eater* se jacta de ser un filósofo; y consecuentemente, que la fantasmagoría de sus sueños (en la vigilia o el sueño, de los sueños diurnos o los sueños nocturnos) corresponde a uno que, por su carácter, “*humani nihil a se alienum putat*”.

De Quincey, *Confessions* (1821)¹⁰⁹⁴

¿En qué sentido el libro *Discusión* representa un “giro” en la producción de Borges? Evidentemente, en más de uno, porque es una recopilación de artículos sobre diversos temas que provienen de distintos contextos y porque la forma de composición borgeana, como sabemos, admite rastrear distintas series de desplazamientos. Pero, visto el caso desde la perspectiva del volumen, un elemento, sin dudas, sobresale. En contraste con la temática “criolla” de *Evaristo Carriego*, no tanto con su forma o sus métodos, *Discusión* se presenta como un libro de tendencia –aplicando el término que usará Borges en su siguiente libro en prosa– “universal”. Marca, como se ha señalado, “el final de determinado intento de producir una ensayística nacional” (BAF: 75) en un movimiento de diferenciación con las tendencias adoptadas por otros escritores en la época.¹⁰⁹⁵ Evocando el pasaje de *Confessions* en epígrafe, se diría que con *Discusión* Borges pasó de los sueños de Palermo y las “mitologías del arrabal” (OC: 2, 186) —lo que De Quincey sintetiza, en referencia a la poesía rural de Wordsworth con el bíblico término “bueyes”— a los sueños

todos los críticos del siglo diecinueve y comienzos del veinte para referir a un elemento recurrente en el estilo de un escritor), es decir, de una propiedad difusa. Es más importante que el “eco” se produzca en cuanto “característica” de la “persona”, es decir, como una semejanza en el procedimiento, que como una intertextualidad particular. Para ilustrar esta conexión, sin embargo, podrían leerse juntos este símil de “El Zahir” con el cómico símil de “The Glory of Motion”, el primer ensayo de “The English Mail-Coach”, un texto que Borges refiere jocosamente al menos en dos ocasiones. Allí se discute el lugar que los aristocráticos jóvenes de Oxford debían ocupar en el coche correo, y para ilustrar la carga diferencial de poder que tienen los distintos lugares del coche-correo De Quincey introduce una larga descripción del efecto que produjo el coche correo en China. Véase W: 13, 275-277, desde el párrafo que comienza “Great wits jump”, “Las grandes inteligencias saltan”.

¹⁰⁹⁴ If a man whose talk is of oxen, should become an Opium-eater, the probability is, that (if he is not to dull to dream at all) – he will dream about oxen: whereas, in the case before him, the reader will find that the Opium-eater boasteth himself to be a philosopher; and accordingly, that the phantasmagoria of his dreams (waking or sleeping, day-dreams or night-dreams) is suitable to one which in that character, “*Humani nihil a se alienum putat*” (Wk: 12).

¹⁰⁹⁵ “... los coqueteos criollistas de Borges comienzan a ser percibidos por él como una exhibición de literato pueril. Sin embargo, este gesto de revisión no revoca la idea de un ensayo criollo, pero sí la del modo en que lo practicó antes de *Discusión*” (BAF: 75).

de alguien que “se jacta de ser un filósofo”.¹⁰⁹⁶ Pero más que los “sueños”, que se constituyen en materia narrativa más adelante, sobre todo a partir de 1940, importa ver los rasgos del sujeto literario que allí se configura, el escritor como “filósofo” o “scholar” argentino, así como el nuevo discurso literario y el repertorio temático que se propone en el pasaje. El epígrafe externo de *Discusión*, que reenvía a Alfonso Reyes, se pone en diálogo, en este punto, con el de *Evaristo Carriego*, justamente en el “giro” intelectual que supone. Si bien el sentido de la cita (“Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas” [OC: 1, 175]) vale por una declaración de modestia (en el sentido de: se imprime este libro no porque esté satisfecho con su resultado sino porque la vida se va en rehacer las obras), la figura de Alfonso Reyes, al igual que la de Paul Groussac en el interior del libro, funciona como una inscripción del carácter erudito y universal, con sede americana, que se pretende otorgar al volumen.¹⁰⁹⁷

El título *Discusión*, con su énfasis en la polémica y la controversia intelectual, retoma el título *Inquisiciones*, con que Borges dio inicio a la serie de sus libros de ensayos, no a *El idioma de los argentinos* ni a *El tamaño de mi esperanza*. Esta decisión puede interpretarse como el anuncio de un nuevo comienzo en la producción ensayística. En la obra de Borges expurgada por él mismo, es decir, en la llamada *Obras completas*, como se lee en los prólogos revisionistas de la década del cincuenta, la prosa acabará siendo inaugurada en su historia profesional con el libro sobre el criollismo en poesía *Evaristo Carriego*, aplicando argumentos que Borges pergeñó al final de la Segunda Guerra.¹⁰⁹⁸ *Evaristo Carriego* pasó, desde entonces, a ser el libro en que Borges había imaginado lo que no había conocido, lo que había del “otro lado de la verja de lanzas”, ese “suburbio [de Buenos Aires] de calles aventuradas y de ocasos visibles” en cuyas esquinas andaba el “Palermo del cuchillo y de la guitarra” (OC: 1, 101). *Discusión*, por contraparte, quedaría colocado como el libro de este lado de la “verja”, surgido de una “biblioteca de ilimitados libros ingleses” (OC: 1, 101), testimonio de una experiencia sin “vida” ni “muerte”, y de un “laborioso amor” por las “minucias” de la discusión erudita e intelectual (OC: 1, 177). Muy didácticamente, por esta oposición a nivel de los volúmenes, Borges mismo inscribió en sus *Obras completas*, en un gesto de autobiografía intelectual, uno de sus muchos giros o desplazamientos entre 1930 y 1932.

El papel de *Discusión* en este cambio de prioridades en el giro de 1930 se reflejará en el alto valor concedido al volumen por el Borges de mediados de esa misma década. En diciembre de 1935, antes de la publicación de *Historia de la Eternidad*, Borges fue entrevistado por *Leoplán* para la columna “Yo... Yo”, que recogía respuestas a la llana pregunta “¿Qué opina Ud. de sí mismo?” Más allá del tono lúdico que asume Borges en el texto, su respuesta registra la imagen que tiene y elige dar de sí en ese momento. En esa

¹⁰⁹⁶ La evocación no es arbitraria. En el contexto de *Confessions* esta era una forma de aludir, como vimos en el capítulo 2, a la discusión de comienzos del siglo diecinueve sobre la poesía de Wordsworth, vinculada con el contexto local del Distrito de los Lagos. Es decir, esta aclaración del autobiógrafo en *Confessions* inscribía una tensión entre los motivos locales y los universales.

¹⁰⁹⁷ Reyes funcionó como una figura tutelar en el “giro de 1930”, en un rol diferente pero comparable al de Cansinos Assens y Macedonio Fernández. De hecho, se puede ver en Reyes una figura que sirve para tramitar el alejamiento de Macedonio. Un ejemplar de *Discusión*, conservado en Monterrey, tiene está dedicatoria de Borges: “A. D. Alfonso Reyes, cuya doctrina, cuyo nombre, cuya alusión, son justificación de estas páginas.” (Reyes y Borges 2010, 257).

¹⁰⁹⁸ Los términos de este “Prólogo” a *Evaristo Carriego* fueron acuñados por Borges ya en 1945, en el “Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores” publicado en *Sur* (129: 7/1945). Cf. BES: 301.

instantánea de 1935, casi 1936, el libro *Discusión* ocupa, “entero”, el primer lugar. Borges divide su respuesta en un juicio respecto de sí mismo como escritor y otro sobre la obra escrita hasta ese momento. Sobre su persona como autor, traza la imagen de alguien inseguro, en un proceso de trabajo por definición incierto, pero que, sin embargo, apuesta por su identidad de escritor públicamente. Mediante notas humorísticas (su opinión cambia, nos dice, por factores arbitrarios, el momento del día, lo que come, con quién habla, y se llama a sí mismo “impostor”, “chambón”, “equivocado esencial”), exhibe a un sujeto que realiza, con rigor profesional e incluso con cierto nivel de ascetismo flaubertiano, una rutina de escritor.¹⁰⁹⁹ En este autorretrato no se consigna ningún otro aspecto de su vida que no sea la tarea de escribir y su identidad legitimada.

En cuanto a la obra, sus palabras no son menos reveladoras, puesto que ofrecen una antología personal, severa y orgullosa, de toda su producción hasta diciembre de 1935:

Releo poco mis libros. Los dos capítulos iniciales de *Evaristo Carriego*, el libro entero *Discusión*, la página 51 de la *Historia universal de la infamia* y las biografías del *Espantoso redentor Lazarus Morell* y del *Tintorero enmascarado Hákim de Merv* en esa misma historia, deben ser lo menos intolerable de cuanto he escrito. He publicado tres libros de versos: del primero (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) me agradan dos páginas, *Remordimiento por cualquier defunción* y *Llaneza*; del segundo (*Luna de enfrente*, 1925) ninguna; del tercero (*Cuaderno San Martín*, 1929) las tituladas *Isidoro Acevedo*, *Muertes de Buenos Aires*, *La noche que en el Sur lo velaron* (TR: 2, 131).

División jerárquica entre la obra en prosa, donde está “lo menos intolerable de cuanto he escrito”, y la obra poética, que tiene páginas que le agradan. De la obra poética: rescata poemas sobre la muerte, como si se tratara también de la muerte de la poesía juvenil, y menciona al poemario más criollista y sentimental de los veinte (*Luna de enfrente*), sólo para negarlo, y destaca “Llaneza”, un poema que deja la calle y que se ubica del lado de acá de la “verja”, valorando haberse incorporado a una “Realidad”.¹¹⁰⁰

Pero lo más relevante del pasaje es la marcada selección con que comprime su prosa, en un gesto que excluye, ya en este momento, los ensayos anteriores a *Evaristo Carriego*, y que reduce este libro a dos capítulos. A la vez, del libro más reciente, que es *Historia universal de la infamia* (1935), se rescatan sólo dos vidas y la página inicial de “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” (la mencionada página 51), la cual sintetiza, en comparación con el “malevaje” argentino, la historia, “más vertiginosa y torpe”, de las “bandas de Nueva York” (OC: 1, 311).

Ante esta priorización de la prosa y esta antologización brutal del conjunto de textos, es subrayable que Borges incluyera en el catálogo de sus mejores páginas el libro *Discusión*,

¹⁰⁹⁹ Confiesa que hay seis “horas oficiales” en las que escribe todos los días, de “una a siete de la tarde”, que a la noche conversa con otros artistas e intelectuales (Xul Solar, Manuel Peyrou, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso), que tiene un linaje criollo de muerte épica que lo precede y que hay textos suyos que considera importantes (dice, con falsa modestia: “que no son bochornos”) (TR: 2, 131).

¹¹⁰⁰ “Se abre la verja del jardín / con esa presteza incondicional de las páginas / que una frecuente devoción manosea / y adentro mis miradas / no han menester de fijarse en la casa / que ya están cabalmente en mi recuerdo. / Conozco las costumbres y las almas / y ese dialecto de alusiones y de giros / que toda agrupación humana va urdiendo. / No necesito hablar / ni mentir privilegios; / bien me conocen cuantos aquí me rodean, / bien saben mis congojas y mi flaqueza. / Eso es alcanzar lo más alto / lo que tal vez hemos de conseguir en el cielo: / no admiraciones ni victorias / sino sencillamente ser admitidos / como parte de una Realidad innegable, / como las piedras y los árboles” (Scarano 1987, 90).

"entero". Este juicio de diciembre de 1935 deja ver que Borges sitúa allí lo más relevante de sus primeros quince años de escritor, y que el paso al relato, a pesar de *Historia Universal de la Infamia*, ya publicado como libro, es todavía motivo de incertidumbre.

Index 1932

Que *Discusión* (1932) admite ser leído como una selección de los movimientos con los que Borges buscó reconfigurar su prosa, su imagen de escritor y toda su literatura preexistente en el giro de 1930, se percibe con claridad en el primer índice del libro (cf. Anexo III: Tabla 1). *Discusión* formó parte de la colección "Nuevos Escritores Argentinos" de la Editorial Gleizer, aunque Borges no era, exactamente, un escritor "nuevo".¹¹⁰¹ Impreso en julio de 1932, incluyó textos publicados desde la primera mitad de 1928 hasta una fecha cercana a su impresión. Como los libros de ensayos anteriores a *Evaristo Carriego*, todos los textos, salvo uno, habían sido redactados previamente. Para comprender la operación que representa la publicación del volumen, y especialmente su calculada organización, releamos su índice con el objeto de interpretar la forma en que se disponen en él los materiales textuales.

Fuera de "Vindicación de la cábala", el libro entero está hecho de artículos: cinco publicados en *Sur*, cuatro en *La Prensa*, dos en *Síntesis*, uno en *Nosotros*, uno en *Azul* y uno en *La vida literaria*. La excepción es el texto que menciona el nombre "De Quincey", que no había sido publicado antes y que se coloca en el centro material del libro.¹¹⁰² Muy curiosamente, esa mención distingue a De Quincey del tipo de escritor periodístico, en cuanto lo presenta, junto con Paul Valéry, como "escritor intelectual" (OC: 1, 211). Los 15 artículos no se organizan según el orden de publicación.¹¹⁰³ Esta *dispositio* no cronológica vale como relectura de su producción hasta ese punto ese año. El otorgamiento del primer puesto a "Nuestras imposibilidades" (*Sur* 4 [11/1931]), un artículo ostensiblemente posterior al golpe de Uriburu, y vinculado con una singular interpretación de sus efectos sobre el campo cultural, ponía esto en evidencia.

Al frente del libro, "Nuestras imposibilidades" funcionaba como una declaración de los aspectos programáticos que se plasmaban en la organización del volumen en el contexto postyrigoyenista. Es el único texto de toda la colección que Borges eliminaría en la edición ampliada de 1957.¹¹⁰⁴ A esa edición, además, agregaría varios textos posteriores, vinculados de alguna forma con otros del mismo volumen: "Nota sobre Walt Whitman",¹¹⁰⁵

¹¹⁰¹ "... un autor que deslumbraba por entonces con sus artículos publicados en *La Prensa* o en *Sur*, y que conjugaba los requisitos de 'escritor nuevo', cierta dosis de consagración y de figura polémica" (BAV)

¹¹⁰² "Una vindicación de la Cábala". El ensayo parece haber sido incluido para acompañar a "Una vindicación del falso Basírides", que había salido, por su parte, en *La Prensa* (1/1/1932), bajo el título "Una vindicación de los gnósticos", apenas dos meses antes de que *Discusión* fuera enviado a imprenta.

¹¹⁰³ Además del orden de los textos, hay que indicar que era una selección de lo producido en el período 1928-1932. Es de notar, en función de la idea de una separación respecto de la ensayística posterior, que quedaron fuera, sobre todo, reseñas y notas breves de los años 1928 y 1929.

¹¹⁰⁴ "El coronel Ascasubi" y "El Martín Fierro" también saldrían del índice pero ingresarían fusionados, a través de la conferencia "Aspectos de la literatura gauchesca" (1945), en el primer ensayo de la edición de 1957, "La poesía gauchesca" (OC: 1, 179-189).

¹¹⁰⁵ Los Anales de Buenos Aires 13 (3/1947).

“Avatares de la tortuga”,¹¹⁰⁶ “Vindicación de Bouvard y Pécuchet”,¹¹⁰⁷ “Flaubert y su destino ejemplar”, “El escritor argentino y la tradición”,¹¹⁰⁸ la sección “Notas”, que recoge breves análisis o reseñas. Tres de estos textos incluyen referencias a De Quincey,¹¹⁰⁹ de modo que, a partir de 1957, *Discusión* se vuelve, por decir así, más visiblemente dequinceano. La edición de 1957, a su vez, correspondía al tomo 6 de la serie *Obras completas*, que había comenzado a publicarse en 1953 por Emecé, con una reedición de *Historia de la eternidad*. Sin variantes, *Discusión* (1957) ingresaría al tomo I de *Obras completas* en 1964 y al tomo único de *Obras Completas* en 1974.¹¹¹⁰ Al retirar “Nuestras imposibilidades” de *Discusión* en 1957, Borges retiró la clave de lectura del volumen que había colocado en 1932, aunque dejó una huella de esa operación.¹¹¹¹

¿Qué era “Nuestras imposibilidades”? ¿Por qué encabezaba *Discusión*? “Nuestras imposibilidades” desplegaba un ataque satírico contra el tipo del “argentino de las ciudades”, y especialmente “el porteño”, al que distinguía del “criollo” (BES: 117). El desplazamiento del “criollo” al “argentino” era parte central del movimiento general del libro, por supuesto. Borges construía a este tipo social a partir de una serie de limitaciones o “imposibilidades”. El ensayista, por falsa modestia, se atribuía estas “imposibilidades” también a sí mismo, pero sólo para separarse de ellas, como testifica el libro. Las resumía en dos: “penuria imaginativa” y “fruición incontenible de los fracasos” (BES: 118). Y bajo cada una de ellas, encolumnaba caracteres ilustrativos de este sujeto nacional defectuoso (BES: 119).

El sorprendente remate del texto conectaba la crítica de costumbres con la crítica política y lo reinscribía de forma manifiesta en el campo cultural posterior al golpe. Es ese final, más que la fecha, lo que convierte a “Nuestras imposibilidades” en ensayo post-yrigoyenista. Como ejemplo del segundo defecto moral de los argentinos, la costumbre nacional por la cual el porteño se alegraba ante el fracaso del otro y que podía resumirse en la palabra “rencor” (BES: 120), mencionaba “el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio” (BES: 120).¹¹¹² La sentencia, lacónica, en su mínima escala, producía una inconfundible politización del programa cultural del ensayo y el libro. En un orden cronológico, como se ve en la tabla, a “Nuestras imposibilidades” le

¹¹⁰⁶ *Sur* 63 (12/1939).

¹¹⁰⁷ *La Nación* (14/11/1954).

¹¹⁰⁸ Se dictó como conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores el 19/12/1951. Se publicó, en versión taquigráfica, en *Cursos y conferencias*, a. 21. v.42, n.250/251/252 (1-3/1953): 515-25. Se publicó en *Sur* 232 (1-2/1955). Se incorporó a *Discusión* (1957) con variantes.

¹¹⁰⁹ “H. G. Wells y las parábolas” (1937), “Gilbert Waterhouse” (1943), “Flaubert y su destino ejemplar” (1954).

¹¹¹⁰ Véase BAF: 316-319 y BBC: 256.

¹¹¹¹ “Nuestras imposibilidades” permanecería mencionado en el prólogo pero sería retirado del volumen, dejando una nota al pie como constancia de la omisión: “El artículo, que ahora parecería muy débil, no figura en esta reedición” (OC: 1, 177).

¹¹¹² Apuntamos, sin detenernos en este punto que, si bien la crítica de tipos nacionales no era infrecuente en la época, es un procedimiento predilecto en De Quincey, que solía comparar los caracteres del inglés, el francés y el alemán, aunque siempre colocando a estos últimos por debajo del primero. Sobre este punto Ramón Doll: “Estas observaciones sobre caracteres de los pueblos son de las que deberían tirarse a la suerte: si sale que el argentino es rencoroso, el escritor puede hablar hasta la madrugada [...] Si le toca que es noble, lo mismo. Todo depende de su habilidad dialéctica y de la paciencia de su auditorio” (Doll 1999, 38)

habría tocado ocupar el puesto 11 de la serie. Al frente del libro, el texto-queja¹¹¹³ era una declaración del tipo de límites que los ensayos pretendían rebasar y, evidentemente, una provocación contra las posiciones nacionalistas y totalitarias del contexto histórico.¹¹¹⁴ Lo más notable, sin embargo, por el papel otorgado al "socialismo", es la reivindicación de una posición media, alejada de las posiciones extremistas.

El tema del universalismo aparece vinculado a la otra imposibilidad, llamada "penuria imaginativa". Este defecto no consistía meramente en falta de imaginación sino en una serie de actitudes que incluían: el rechazo del "disidente", la dificultad para reconocer al "extranjero", la "voluntad megalomaniaca" y una posición subjetiva definida como "incuriosidad" (BES: 118). Evidentemente, las marcas de disidencia, curiosidad, universalismo y cosmopolitismo que caracterizaban al ensayista argentino de *Discusión*, tal como se advierten en los ensayos reunidos, operaban como refutación práctica de esta lista de defectos nacionales, así como esta lista se ofrecía como marco de inteligibilidad para la prosa ensayística del libro y el tipo de autor que proyectaban sus primeras personas. En particular, el rasgo de la disidencia, que se unirá a la vindicación de la herejía anticristiana, puede pensarse en competencia con otro tipo de universalismo que la derecha nacionalista practicaba en esa misma época apelando a la cultura clásica, de acuerdo con el análisis de M. Sverdloff (2016).

Con el anacronismo de incluir en la edición de 1957, sin indicación de fecha, la conferencia de 1951, "El escritor argentino y la tradición", Borges ratificó y en cierto modo mejoró, con claridad retrospectiva, veinte años después, la formulación del programa de 1931. La inclusión de este nuevo texto contribuyó a debilitar al más coyuntural "Nuestras imposibilidades" y dio un motivo de peso para retirarlo del volumen. Cabe la conjetura de que "El escritor argentino y la tradición", directamente, haya sustituido a "Nuestras imposibilidades", transformando sus quejas en la afirmación hiperbólica e irreverente que se ha popularizado. La conferencia en la que se afirmaba que "los argentinos, los sudamericanos en general [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones" (OC: 1, 273), era la declaración más sistemática y directa de Borges contra la literatura de "bueyes". O, Gibbon mediante, de "camellos" (OC: 1, 270).

Llama la atención un elemento particular que se decodifica como parte del rasgo deliberadamente deslocalizante y anticriollista de *Discusión*: dos de los últimos textos que escribió Borges, las dos "vindicações", están colocados en el medio de la colección, en los

¹¹¹³ "Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas" (BES: 120). Esta oración cierra el texto.

¹¹¹⁴ Sobre los nacionalismos de derecha en el contexto, cf. Zuleta Álvarez (1975), Buchdrucker (1985) y Devoto (2006). Sobre el concepto de cultura en el nacionalismo, en relación con la cultura clásica, cf. Sverdloff (2010), y en relación con el catolicismo y Borges, Adur Nóbile (2014). Sobre los nacionalismos, el fascismo y Borges, cf. el capítulo "Las causas del presente (universos del nacionalismo)", en BAF: 52-95. En el apartado "Itinerarios de un intelectual", Louis ensaya una definición histórica de los movimientos de Borges respecto de los nacionalismos argentinos y toma a *Discusión* como "su primer distanciamiento de los nacionalismos" (75). Al respecto aclara que esta ruptura "no proviene solamente de su anterior exaltación de Yrigoyen: decepcionado o no por su segunda presidencia, el hecho de ver encauzada una parte de los intelectuales nacionalistas hacia un accionar político determina el comienzo de una distancia [...] Para Borges, este ademán de sus camaradas intelectuales hacia lo político y el abandono del terreno político-cultural aparece como inadmisibile" (BAF: 75-76).

puestos 7 y 8, reflejándose uno en el otro y como dividiendo el volumen en dos partes.¹¹¹⁵ En efecto, podemos releer todo el índice considerando estos textos como una suerte de partición simbólica que organiza el conjunto. La colocación central de estos textos en la organización del volumen se presenta no sólo como indicativa del lugar otorgado a los saberes eruditos (teológicos, filosóficos, especulativos) sino como un elemento revelador para la comparación con *Writings*. Siguiendo la hipótesis de que las vindicaciones dividen el volumen, veamos lo que hay antes y después de ellas.

Antes, y siguiendo a "Nuestras imposibilidades", se alternan ensayos sobre diversos "problemas" literarios y relecturas de autores vinculados con su trabajo en los veinte, que se pueden decodificar, también, como un vaivén entre lo universal y lo local. Así, a "La penúltima versión de la realidad", el ensayo donde se afirma que el espacio es una mera especificación del tiempo, sigue "El coronel Ascasubi", una relectura sobre el lugar de este poeta en la tradición literaria argentina y sus cualidades compositivas; a "La supersticiosa ética del lector", la polémica sobre la valoración de la perfección estilística a través de una consideración irreverente de Cervantes, sigue "El Martín Fierro", una discusión sobre el género de este "poema nacional", con la hipótesis de que es, como el texto de Cervantes, novela y no epopeya; y a este, finalmente, le responde, en una nueva crítica de un autor, pero esta vez de uno extranjero, "El otro Whitman", una reflexión sobre los "modos" e "imágenes" de los escritores y una revisión, en particular, de la imagen de Walt Whitman, que había sido referente central de Borges en los veinte, y acaso del modo hiperbólico que aquí mismo se critica.

Del otro lado del cordón formado por las dos "vindicaciones", quedan otros siete textos. Estos forman dos grupos de tres textos cada uno, articulados por un texto intermedio. La sugerencia de leer juntos los tres primeros ("La postulación de la realidad", "El arte narrativo y la magia", "Films") es explícitamente de Borges: en el "Prólogo", los agrupó señalando que responden "a cuidados idénticos" y que llegan "a ponerse de acuerdo" (OC: 1, 177). Ciertamente, los tres buscan dar respuesta a la pregunta por la prosa a través del análisis focalizado de problemas técnicos y la exploración del lenguaje del cine como una fuente de procedimientos. Luego, como articulación, el solitario "Paul Groussac",¹¹¹⁶ el texto de homenaje que vuelve sobre las "imágenes de escritor" y que envía a un sector de su práctica como prosista,¹¹¹⁷ al tiempo que prolonga las cuestiones técnicas del grupo que lo precede. Y finalmente, rematando el libro, un grupo de tres artículos sobre temas que podemos caracterizar como universales y eruditos:¹¹¹⁸ el teológico-literario "La duración del infierno",¹¹¹⁹ el filológico-crítico "Las versiones homéricas"¹¹²⁰ y el lógico-filosófico "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga". Notablemente, como sabemos, los

¹¹¹⁵ En *Inquisiciones* había hecho algo similar con el artículo "Buenos Aires", corregido y colocado en el centro del libro.

¹¹¹⁶ En el "Prólogo" Borges considera a este ensayo "la más prescindible página del volumen" (OC: 1, 177).

¹¹¹⁷ Es importante que, por sobre el estilo del desprecio en Groussac, destaque que su prosa haya sido "reservada, cómoda en la ironía, retráctil" (OC: 1, 233).

¹¹¹⁸ "De los últimos tres artículos del libro, diré que justifican la afición *dilettante*, la curiosidad tornadiza de un hombre, pero no el deber profesional del publicista", escribió Doll contra Borges (Doll 1999, 40).

¹¹¹⁹ "La duración del infierno declara mi afición incrédula y persistente por las dificultades teológicas" (OC: 1, 177).

¹¹²⁰ "... mis primeras letras -que no creo ascenderán a segundas- de helenista adivinatorio" (OC: 1, 177).

ensayos sobre la eternidad del infierno y la paradoja de Zenón fueron de los primeros en el orden de publicación, por lo que su colocación final es aún más significativa.

Como en todas las compilaciones previas de Borges, en esta hay textos del período que no ingresaron al volumen. Pero cabe destacar, respecto del principio de selección aplicado, que la mayor parte de esos textos ausentes pertenecían a los años 1928 y 1929, sin contar los que ya no habían sido incluidos en las tres recopilaciones previas. En cambio, son pocas las exclusiones de los años 1931 y 1932. En este sentido, los textos de 1928 y 1929 que ingresan a *Discusión*, y que comentamos más arriba, deben ser releídos en función del armado general de 1932, que es hacia donde Borges hizo tender el conjunto.

Prosa “antiargentina”

Si hubiera ocurrido que el primer escritor europeo de la geometría más elevada hubiera sido greco-siciliano, eso no significaría que sería racional decir que la geometría es una ciencia greco-siciliana.

De Quincey, W: 11, 60

Borges codificó el “giro” de 1930 como “paso” de las “mitologías del arrabal” a los “juegos con el tiempo y el infinito” (OC: 2, 186). Pero en la época de *Discusión*, el movimiento no fue advertido con esa nitidez por los críticos contemporáneos, ni era, tampoco, tan nítido como Borges prefirió recordar luego. Lo borroso de este movimiento obedecía, en parte, a que la ensayística anterior también proponía “juegos” con la metafísica (“La nadería de la personalidad”, “La encrucijada de Berkeley”, “Sentirse en muerte”, etc.), y a que este nuevo volumen incluía ensayos de temática “criolla” (“El Coronel Ascasubi”, “El Martín Fierro”), aunque estos no pudieran ser asimilados, sin evidentes resistencias, a los modos del criollismo de la década previa.

Los que mejor advirtieron desplazamientos en esta prosa fueron quienes la rechazaron sin vacilar, como Enrique Anderson Imbert y, sobre todo, Ramón Doll. Movidos por la animosidad, estos críticos detectaron una figura de autor que contrastaba con el tipo de voz propositiva y nacionalista que ellos mismos deseaban promover en ese contexto histórico. Sus argumentos forman una imagen adversa que recoge algunas características salientes de la nueva persona ensayística de Borges en el giro de 1930.

Anderson Imbert expresó su rechazo en la encuesta sobre Borges de la revista *Megáfono* en 1933. Subrayó la paradoja de que sus colegas homenajearan al “prosista de *Discusión* (1932)” sosteniendo que Borges era “nada más que un poeta” (Bastos 1974, 112). Y luego, enfocando al prosista, lo defenestró con una serie de argumentos que se volverían recurrentes en años posteriores¹¹²¹ y que le valdrían a Anderson Imbert uno de los primeros lugares en la recopilación del *Antiborges*. De acuerdo con su juicio, el “ensayista Borges” carecía de valor porque no se dejaba ver (“no se muestra”) y porque siempre estaba “eliminándose de sus propios escritos” (Bastos 1974, 113). Es cierto que se refería con esto a toda la ensayística, pero esa indistinción resulta extraña, ya que en los veinte el ensayista había estado muy presente, en voz y figura, y eso a pesar de los recaudos idealistas y

¹¹²¹ Por ejemplo, en la nota de revista *Nosotros* en respuesta a la polémica por el otorgamiento del Premio nacional de Literatura en 1942 a *Cancha Larga* y no a *El jardín de senderos que se bifurcan*. Cf. BAF: 102 y 103.

macedonianos sobre la “nadería de la personalidad”. Ocurre que, en su ataque, hay un claro efecto retroactivo, sin duda producido por la lectura del universalizante, enciclopedista *Discusión*, y confirmado por su omisión de la poesía y del *Evaristo Carriego* en el inventario:

La realidad argentina está ausente en sus ensayos. Leyendo a Borges parece que las figuras de nuestra tradición literaria no fuesen más que nueces vacías. Y cuando a Borges se le ocurre hacer caracteriología argentina, suena la hora de los grandes desaciertos (Bastos 1974, 113).

Esta última observación sobre la “caracteriología argentina” se refiere, desde luego, a “Nuestras imposibilidades”, el texto que, como vimos, resume el programa del nuevo libro. El efecto *Discusión* se lee también en la síntesis de lo que Anderson Imbert declara ver como la marca de este “prosista”:

... 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; fragmentos todos estos que tan pronto alcanzan la intensidad del talento como se hunden en la más aguanosa vulgaridad. Sutil a veces, libresco siempre: no veo más en Borges (Bastos 1974, 113).

Evidentemente, esta síntesis, con excepción de la referencia a los “clásicos españoles”, es más pertinente aplicada al ensayismo de *Discusión* que a la prosa de los veinte o a *Evaristo Carriego*.¹¹²²

Más directo que Anderson Imbert, fue el entonces socialista Ramón Doll. En su lapidario comentario sobre *Discusión*, Doll polemizó provocadoramente con los resultados de la encuesta de *Megáfono* y atacó frontalmente la figura de ensayista y el estilo de prosa que veía en ese libro, por considerarlo sintomático de la crisis cultural que atravesaba el país a comienzos de la década de 1930.¹¹²³ Doll no sólo reconocía un giro en *Discusión* sino que también lo impugnaba. Este texto, que denuncia el alejamiento de la realidad nacional en favor de una “literatura de mandarines” (35), puede leerse como una perfecta versión negativa de “Nuestra imposibilidades”.

Doll caracterizó la nueva prosa de Borges como una “prosa antiargentina, sin matices, ni acentos nacionales” (Doll 1999, 32), retomando, contra Borges, las propias definiciones de *El idioma de los argentinos* (1927), incluso algunas del propio libro *Discusión*.¹¹²⁴

¹¹²² Anderson-Imbert busca los modelos para la prosa argentina en un tipo de escritura exactamente contraria a la de Borges: “Dejo a Borges y retorno a mis europeos. Sólo me interesan las obras-mensajes, plenas de vida y de problemas, singulares en la pasión o en la inteligencia” (Bastos 1974, 113).

¹¹²³ “Discusiones con Borges”. *Letras*, 2a. época (1, 1933), luego en *Policía intelectual* (1933). Doll retoma algunos de los argumentos de Anderson Imbert sobre el momento histórico como un momento de crisis de la cultura Argentina. Lo llama “época de crisis de la inteligencia argentina” (Doll 1999, 31), y lo caracteriza como un tiempo de agonía y decadencia, del cual la encuesta no es más que un síntoma: “Leo y releo la encuesta sobre Borges publicada en la revista cometa, llamada *Megáfono* (encuesta mal hecha porque sus directores no hicieron lo que yo les dije), leo -repito- esas opiniones y comprende cómo es de agónico, de mortal, de decadente este momento intelectual argentino. Todos sudan, hacen esfuerzos para decir algo y parece muerte sobre muerte, hedor sobre lo que hiede” (Doll 1999, 31).

¹¹²⁴ Así, por ejemplo, rescata su desdén por el “purismo” en “La supersticiosa ética del lector” para señalar que Borges se contradice cuando exige “precisión” (37).

Vinculaba los rasgos de esa escritura con la afectación española (“este argentino habla como un español del siglo XVI que tratara de imitar a un compadrón porteño de 1900” [33]) y lo acusaba de no seguir a quienes habían elaborado literariamente los rasgos vivos del habla nacional (33).

Como Borges, Doll identificaba ciertos rasgos de los argentinos: “más bien emotivos que intelectuales” y reacios al “esfuerzo mental demasiado sostenido” (34), que se traducían en “una aversión innata al decir demasiado conceptuoso” (34) y en una preferencia por la “construcción galicada” (34). Por ello, consideraba la prosa de Borges como “perfectamente antiargentina” (34). Por una parte, reprimía lo emotivo y toda sospecha de lugar común, siguiendo, de acuerdo con Doll, el ejemplo de Paul Groussac, “el glorioso bibliotecario” (35). Borges resumía “él mismo toda la historia de la influencia groussaquiiana” (35). Por el otro, irritaba a lector con la “excesiva vigilancia” (36) del lenguaje. Estas carencias y excesos de la prosa de Borges eran para Doll una muestra de que no tenía “significación literaria” (37). Es muy notable que Doll diferenciara este antiargentinismo de Borges del de otros, que “desertan de nuestro medio por sus temas y aficiones” (32). Lo que ponía en foco era la prosa de Borges, incluso su “habla” (32) y su “decir” (33). Borges, sostenía, “se extrañó por su lenguaje” (32).

A diferencia de Anderson Imbert, Doll se detiene a considerar *Discusión* en sentido estricto. Incluye el libro en “ese género de literatura parasitaria que consiste en repetir mal, cosas que otros han dicho bien” (38). Las acusaciones que dirige a Borges son, en términos generales, las mismas que, años después, dirigiría Goldman (1965) a la erudición de De Quincey. Fundamentalmente, que la erudición es derivada, esto es, una erudición que no procede de la investigación original del autor, y que utiliza “trucos” para autorizar su propia posición, como si fuera original. Como Anderson Imbert, Doll ataca el rasgo “libresco” y “erudito” del ensayista. Las figuras que evoca para descalificarlo son las del “publicista”, que equivale a decir “divulgador”, la del “bibliógrafo”, esto es, el que escribe sobre libros, y el periodista. Para Doll todos los artículos son “bibliográficos”, ya por su “intención”, ya por su “contenido” (38). Y consideró esto tanto más grave en cuanto que era una prosa practicada por alguien “racial y temperamentalmente tan criollo” (32), alguien que “había nacido para abandonarse a su fino sentido intuitivo, adivinatorio, poético” (35) y que podría “realizar aquella forma, imagen o expresión donde las nuevas generaciones se hubieran reconocido” (33).

Uno de los aciertos del libro de Pauls y Helft, *El factor Borges*, fue haber subrayado la lucidez de Doll para percibir rasgos borgeanos desde una posición enemiga (Helft y Pauls 2000, 103). En efecto, el comentario de Doll, incluso a nivel de su propio estilo, es una perfecta recolección en negativo de los rasgos que definen en este momento la experimentación con la prosa y la “persona” del escritor en Borges.

Tres zonas de contacto: la obra, el ensayista y la retórica del ensayo

... es bueno recordar que, más allá de cualquier otra cosa que fuera De Quincey, siempre fue un *scholar* y un *polyhistor*. Pero, ¿qué fue además de eso?

BQDM: 140

... los *writings* de Borges no son los de un scholar...

Podemos señalar tres planos generales e interconectados en los que De Quincey puede haber servido de material para la formación de un nuevo modelo discursivo en *Discusión* (1932): la concepción de obra, la persona del escritor-ensayista, la retórica del ensayo.

El primer plano corresponde a la caracterización misma de *Discusión* como libro “universal”, en tanto puede ponerse en relación con el tipo de “obra” que es *Writings*: prosa de apariencia multidisciplinaria producida en medios periodísticos, y reunida después en volúmenes, que se lee como una obra miscelánea y enciclopédica. Junto con los textos de crítica literaria, relatos y vidas de escritores, los catorce volúmenes incluyen “especulaciones” históricas, teológicas, económicas, políticas y filosóficas, además de los textos canónicos del “English Opium-Eater”, en la *dispositio* baconiana que ideó David Masson. Interesa, sobre todo, el espectáculo de esta “heterogeneidad” organizada en una obra-escritura-subjetividad, vale decir, el hecho de que “De Quincey-Writings” ofrezca una imagen de la literatura como articulación miscelánea en un estilo reconocible, y que incluya una serie de procedimientos y prácticas discursivas por las que se cruzan campos de saber y de representación a distintos niveles: en el espacio de un volumen, de un mismo texto, de una comparación, de una metáfora.

La voluntad de organización que leímos en el índice de *Discusión*, a la luz del “programa” crítico de la argentinidad (“Nuestras imposibilidades”) y la colocación en el medio del volumen de dos textos en prosa en torno a saberes eruditos del campo teológico-religioso, refuerzan el interés que podía tener la obra de De Quincey, ¡un autor inglés abiertamente nacionalista!, en este plano y en este momento de politización del nacionalismo en Argentina. Si bien los libros anteriores de Borges también tenían carácter misceláneo, incluso el unitario *Evaristo Carriego*, y De Quincey puede haber participado en ellos del marco de referencias de Borges, como vimos, los cambios de énfasis son evidentes. Para visualizar mejor el argumento y poner de relieve zonas de contacto posibles, hagamos la prueba de proyectar *Discusión* en los 14 volúmenes de *Writings*, preguntándonos en qué tomos de De Quincey podrían ser incorporados los textos de Borges por proximidad temática, de acuerdo con la clasificación de Masson (cf. Anexo III: tabla n° 2).

Lo que salta a la vista rápidamente es que hay ocho textos de Borges que caben en los tomos de “Teoría y Crítica Literarias” y cuatro que deberían incorporarse entre los “Ensayos Especulativos y Teológicos”. También es evidente que *Writings*, al igual que *Discusión*, tiene en su centro material, o digamos, editorial, ensayos de historia cristiana (VII) y teología (VIII). Al igual que los artículos teológicos centrales de *Discusión*, el tomo VIII de *Writings* contiene textos que cabe llamar “vindicaciones”: “The Essenes”, “Protestantism”, “On Casuistry” y “Modern Superstition”. Y si bien “gnósticos”, en De Quincey, no hay, como ya señalamos, el tomo VII aborda de una forma singular temas controversiales del cristianismo primitivo, el período en que la teología era, como escribió Borges, una “pasión popular”: “The Pagan Oracles”, “The Essenes”, “Secret Societies”. Junto con esto, las consideraciones técnicas y críticas del campo literario, que componen un frondoso espacio metaliterario en los ensayos Borges, encuentran su reflejo en los tomos X y XI de *Writings*, que llevan el título común de “Literary Theory and Criticism”, de uno de los cuales procede la única cita en sentido propio que hizo Borges de De Quincey hasta ese momento. En contraposición, lo autobiográfico y lo biográfico de los primeros cinco volúmenes de *Writings* (I-V), así como los tomos VI (de historia antigua), IX (“Political

Economy and Politics”) y los tomos XII (“Tales and Romances”) y XIII (“Tales and Prose Phantasies”), no tienen ecos visibles en la organización epistemológica de *Discusión*, a menos incluyamos “Nuestras imposibilidades” en el canon político. Esto sirve para entender uno de los modos en que la obra de Borges rompe y fragmenta la de De Quincey (o la de De Quincey-Masson) poniendo en su lugar la suya, y en qué sentido la existencia de *Writings* –el dispositivo editorial de Masson– fue una condición de posibilidad para ello. Este cotejo imaginario permite entender, asimismo, la oscilación de Christ al definir la “erudición” de De Quincey a la vez como variada y “metafísica” y como “la misma” que la de Borges. La sola proyección de *Discusión* sobre *Writings* produce esa ambigüedad, por medio del recorte de ciertos saberes y el énfasis puesto en ciertas zonas de contacto.

El segundo plano en que *Writings* puede leerse como insumo para la construcción de *Discusión* está dado, justamente, por la definición de la “persona” del escritor-ensayista como “scholar” y “polyhistor”, que el epígrafe de *Discusión* asocia con Alfonso Reyes. Esta persona, que se distingue de la ensayística anterior, será el sostén textual identitario de la prosa de *Discusión* y es lo que se reconoce habitualmente como la “nueva imagen de escritor” que emerge en el giro de 1930. Aunque las marcas de otros escritores son visibles en este ensayista, es el “scholar” y “polyhistor” de De Quincey el que nos interesa resaltar.

El campo autobiográfico, como sabemos, fue parte central del proyecto de Borges en los veinte, pero parece borrado de este volumen en los términos en los que se postulaba en la “Profesión de fe literaria” (1926). En su lugar, vemos emerger esta nueva “persona” de crítico escritor erudito, el Borges “scholar”. De Quincey empleó esta figura de identidad intelectual para forjar su autobiográfico “English Opium-Eater” en el ámbito de la prensa británica de comienzos del siglo diecinueve. Y como vimos, no se trataba, meramente, de un académico que colaboraba con periódicos. Era, más bien, una singular “invención” de y para la prensa, en la que convergían distintos elementos, amalgamados inicialmente por la figura del opio, y que podían validarse como una figura parainstitucional con autoridad propia. El “English Opium-Eater” era, efectivamente, un sujeto ilustrado y romántico que evocaba al “polyhistor” barroco en el contexto de los procesos de especialización y separación de los campos de saber del temprano siglo diecinueve. Esta construcción, que encontraba eco en la imagen de Coleridge y que se sustentaba en sus extensas lecturas y su trunca formación oxoniense, le permitió a De Quincey generar un lugar específico junto al proyecto literario de los poetas de los Lagos (Wordsworth y Coleridge) y labrar, sobre este discurso subjetivo, un espacio identitario de escritura, a partir de una distancia variable con la “ideología romántica”.

En la voz “personal” del peculiar ensayista borgeano de 1930, lo autobiográfico, borrado en sus rasgos “expresivos”, adquirirá un lugar nuevo. Borges transforma en procedimiento uno de los gestos autobiográficos de De Quincey, que es narrar su biografía intelectual. Lo que se narra del “yo” en *Discusión*, en cierta continuidad con zonas de la ensayística previa, es, en efecto, la experiencia de la lectura, que se pone en continuidad absoluta con su escritura, ya liberada del ejercicio priorizado de la poesía. Así, por ejemplo, cuando recorre la serie de lecturas que lo llevaron hasta el conocimiento de los “gnósticos”,¹¹²⁵ y otras escenas comparables en el volumen. Este pasaje evoca varios

¹¹²⁵ “Hacia 1905, yo sabía que las páginas omniscientes (de A a All) del primer volumen del *Diccionario enciclopédico hispano-americano* de Montaner y Simón, incluían un breve y alarmante dibujo de una especie de rey [...] Hacia 1916, leí esta oscura enumeración de Quevedo [...] Hacia 1923, recorrí en Ginebra no sé qué libro heresiológico en alemán y supe...” (“Una vindicación del falso Basíldes”, OC: 1, 213).

pasajes de De Quincey, como el ya comentado de la introducción a las sociedades secretas a través del libro del Abbé Barruel, o todo “*Infant Literature*”, el capítulo 6 de su “*Autobiography*” (W: 121-133), que es el que incluye el falso recuerdo de *Las mil y una noches* (W: 1, 120-130). La confesión del “Prólogo” a *Discusión*, “Vida y muerte le han faltado a mi vida...” (OC: 1, 177), puede leerse, de hecho, como algo más que un enunciado melancólico. Es también una manera de describir el papel de lo autobiográfico como experiencia intelectual y literaria. Borges lo empleará de este modo, años después, al escribir una nota reivindicativa sobre Swinburne en *Sur*.¹¹²⁶

Una diferencia principal respecto de las formas de las primeras personas en la ensayística anterior en Borges, es la mayor correspondencia entre la práctica de lectura como erudición y el estilo de la prosa, que se muestra ajustado a normas que podemos llamar “clásicas”. Mientras que el yo “enciclopédico” de la ensayística anterior, en el marco del enlace “montonero” con el antiacademicismo del criollismo,¹¹²⁷ la vanguardia y la práctica de la poesía, manifestaba una posición de irreverencia frontal ante el conocimiento y sus protocolos, la “voz” que se lee en *Discusión* aparece más cómodamente situada en el espacio convencional de la práctica erudita, como reconoció Ramón Doll al identificarlo con Groussac. Este crítico “scholar”, que es también un “polyhistor”, se exhibe a gusto en el interior de una biblioteca personal.¹¹²⁸ Una formulación de problemas como la que hallamos en “Ubicación de Almafuerte” respecto de la influencia de Nietzsche en el escritor argentino deja de ocurrir en la retórica de *Discusión*.¹¹²⁹ En este mismo sentido cabe mencionar el abandono de prácticas lingüísticas del período previo orientadas a acriollar la cultura extranjera.

Esta representación no supone ni el reemplazo de la lógica del placer de la lectura por la lógica impersonal del saber ni la absorción del ensayo en otras prácticas disciplinarias ni, tampoco, un giro academicista. Al contrario, en cuanto al placer de la lectura, llamado en Borges también “frucción”,¹¹³⁰ se resuelve en la figura igualmente antiacademicista del “lector hedónico”,¹¹³¹ que hace su ingreso para siempre en el artículo “Paul Groussac” (1929) y que seguirá funcionando en Borges hasta el fin de sus días, incluso en su paso por la Universidad en las décadas del cincuenta y sesenta, donde producirá nuevos efectos.¹¹³² Como recuerda Minto evocando *Confessions* y otros textos, De Quincey

¹¹²⁶ “No hay biógrafo de Swinburne que no deplora la pobreza de la biografía de Swinburne. Vida y muerte le han faltado a esa vida, parecen decir todos. Olvidan su opulencia intelectual: su lúcida invención y afinación de melodías verbales” (*Sur* 33 [6/1937]) (BES: 148).

¹¹²⁷ La expresión “aire enciclopédico y montonero” es la que usa Borges, para caracterizar el efecto que producen los temas de *El idioma de los argentinos* (IA: 10).

¹¹²⁸ Es lo que Pauls reconoce como un viraje hacia una posición subjetiva “clásica” y por referencia a la *Encyclopedia Britannica* como “modelo” (Helft y Pauls 2000, 87–102).

¹¹²⁹ “... conviene resolver un pleito no muy reñido: el de la patria potestad que aquel Federico, su abuelo, quiero decir Nietzsche, ejerció sobre su moral y atrabiliario nieto americano” (IDA: 34).

¹¹³⁰ La figura de la “frucción” que había aparecido en *El idioma de los argentinos* se conservaría en la figura del “lector hedónico”, que Borges establece en “Paul Groussac” (OC: 1, 233). Esta figura, cuyo eje es el placer de la lectura, no está reñida con el avance de la figura del crítico erudito. Al revés, la frucción que antes se dirigía centralmente a textos definidos como restrictivamente “literarios” se extiende en los textos de *Discusión* a una biblioteca que incluye, en categoría de quinceana, “literatura de conocimiento”.

¹¹³¹ Entiéndase: el “antiacademicismo” de esta figura no implica que la perspectiva académica exige la eliminación del placer o la pasión, sino que es el placer lo que determina la continuación de una lectura o una búsqueda, y este criterio es lesivo de cualquier método de investigación académica.

¹¹³² Trato la práctica de Borges como profesor en la UBA, respecto de sus clases de romanticismo inglés, en Ledesma (2009). Vlady Kociancich, que fuera alumna de Borges, dejó testimonio de esa

“se describía a sí mismo como un Eudemonista o Hedonista adverso a todo lo que no le procurara inmediato placer”, y aclara acertadamente que su tipo era el de un “Hedonista intelectual” (40). Esta imagen es la que el Borges de *Discusión* reclama como fundamento para su nueva persona.

En cuanto a la vinculación con las prácticas disciplinarias y académicas,¹¹³³ la condición de posibilidad de una prosa como la que estaba ensayando era que se mantuviera sin resolver la tensión y la inestabilidad entre los campos discursivos, disciplinarios e institucionales. Paradójicamente, la autoridad del escritor que se especializa en un campo de saber particular, lo literario, al yuxtaponerse con la figura del “polyhistor” y del estilista, se constituiría en Borges a través de esa calculada no especialización del discurso. La figura del “scholar” de quinceano, para el cual, Terencio mediante, nada humano era ajeno, y que situaba su autoridad en su propia escritura y no en una institución científica o universitaria que lo avalara, puede verse legitimando, en el giro de 1930, el surgimiento de este nuevo “scholar”, que solo se autorizaba por las características de su prosa, el conocimiento de su biblioteca y sus cualidades críticas.¹¹³⁴

En este punto hay que reconocer la dosis de impostura explícita que tiene esta nueva “persona” del “scholar” en los textos de *Discusión*, y que impiden, de entrada, asimilarlo al perfil de un especialista o un representante legítimo de una disciplina particular de saber. Esto se ve, entre otros rasgos, en las irónicas confesiones de ignorancia que, leídas desde la perspectiva de la autoridad disciplinaria, minan su autoridad como especialista, colocándolo en el territorio de lo *amateur*. Así, cuando el ensayista se jacta en el prólogo de ser un “helenista adivinatorio” (OC: 1, 177) para comentar las traducciones de Homero, o de su “inocencia casi total del idioma hebrero” (209) para hablar de la Cábala y las interpretaciones textualistas de “la Biblia”.

Este “scholar” impostado y performático retoma, por desplazamiento, ciertas poses del “English Opium-Eater” ante el público de la prensa periódica. Se recordará, por ejemplo, que, en la cabaña forrada de libros del Distrito de los Lagos, “X. Y. Z., esq.” se dirige al malayo, el visitante que reemplaza al académico, en la lengua más geográficamente próxima a su país, que era el griego. El “Opium-Eater” desconoce completamente la lengua de su visitante¹¹³⁵ y se hace venerar por él y por su criada, una joven inglesa campesina que le daba “crédito” a su amo “de conocer todos los lenguajes de la tierra, además, tal vez, de unos pocos de la luna” [W: 3, 403]).¹¹³⁶ Si adoptar la figura del “scholar” fue una impostura de De Quincey para situarse en la prensa inglesa de la década de 1820 y hacer valer en ese medio su capital intelectual, Borges en la década de 1930 está ensayando una impostura

experiencia. “Para los otros profesores, para los alumnos que veían cada materia como un mojón en la carrera, Borges era un mago irritante. Ya célebre por su erudición, se burlaba de los eruditos. Intelectual por excelencia, se retraía ante cualquier alarde de razón que prescindiera de los sentimientos” (Kociancich 1996, 33).

¹¹³³ En 1930 no estaba entre los propósitos de Borges ingresar a una institución científica o universitaria, un plan que abandonó en 1923. Véase la solicitud de ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1923 Borges (1999b) y los comentarios sobre este tema en Degiovanni y Toscano y García (Degiovanni y Toscano y García 2010, 5–6).

¹¹³⁴ Cf. supra, cap. 1, “Erudición, especialización, disciplinas” y apartados subsiguientes.

¹¹³⁵ Cf. W: 3, 404. Cf. supra, cap. 1, “El ‘scholar’ como ‘helenista’”.

¹¹³⁶ “In this dilemma, the girl, recollecting the reputed learning of her master (and, doubtless, giving me credit for a knowledge of all the languages of the earth, besides, perhaps, a few of the lunar ones)” (W: 3, 403).

comparable con su nueva figura de ensayista.¹¹³⁷ En su caso, desde luego, cuenta con el antecedente de quinceano, entre otros.

Complementando los dos planos indicados, *Writings* puede haber contribuido a la consolidación del "método de la crítica" que toma forma en el "giro de 1930". En esta época, los problemas teóricos de la disciplina literaria adquieren un lugar más importante en la crítica de Borges. Pero esto ocurre junto con la aparición de una nueva práctica para configurar esos problemas en el marco de los experimentos con la prosa. Para A. Louis esto constituye la principal razón por la que este libro marca un "verdadero giro" en la producción crítica de Borges (BAF: 135). En varios textos del volumen, se advierte la aparición de una "nueva fórmula" para pensar la literatura: la discusión de problemas teóricos a partir de ejemplos precisos (OYM: 414), sobre todo, "ejemplos de obras y escritores que en general no son contemporáneos" (415). Louis subraya que, con la adopción de ese método, disminuyen los "ataques directos" de la modalidad de la crítica predominante en los años veinte, y se adopta "un estilo oblicuo" para discutir conceptos literarios e interpretaciones (OYM: 414). La construcción del nuevo método discursivo en la crítica incluyó configurar los "problemas" y sus "ejemplos" poniendo en diálogo campos de saber en apariencia heterogéneos o remotos respecto de lo específicamente literario. De hecho, estos canales comunicantes se convertirían en las avenidas por las que hoy se estudia a Borges interdisciplinariamente. Y aquí, este plano del método de la crítica se une con los dos primeros: es la vía por la cual se produce el efecto de una obra polimática y universalista, en la que todo está conectado de un modo preciso, ese que sólo un "polyhistor" puede revelar.

Estos tres planos de comparación, en los que se cabe identificar zonas de contacto entre De Quincey y Borges, no implican que las "características" de De Quincey se trasladen a Borges, pero habilitan un horizonte de lectura de los textos de Borges en relación con *Writings*.

Discusión teológica o literaria

En general es difícil describir el diálogo entre el texto de Borges y los autores que cita.

Molloy ([1984]
1999, 107)

En el capítulo 4 citamos un pasaje de De Quincey que aparece en "El arte de injuriar" (1933). Retomemos ahora ese pasaje para explicar un curioso detalle de traducción. Ese

¹¹³⁷ A. Louis percibió esto con claridad y lo vinculó al paso al relato. A propósito de "Las versiones homéricas" y "Los traductores de las 1001 noches", escribió: "El crítico cuya silueta se va dibujando en la época está atravesado por la misma ambigüedad que es perceptible en el nivel del relato en "Historia Universal de la infamia" en la RMS. Por un lado, se presenta como alguien que lleva adelante una demostración para la que propone argumentos, pruebas y ejemplos; por otro, los ejemplos, en su calidad de retraducciones de traducciones, pueden ser percibidos como «falsas pruebas» que socavan la demostración. La actitud del crítico aparece así como una impostura, en la medida en que Borges adopta el género narrativo en sus artículos: cuenta la historia de las traducciones de *Las Mil y una Noches*. El recurso a ese género, como se produce también en "Las versiones homéricas" aunque de un modo diferente, no puede disociarse del pasaje al relato en Borges." (OYM: 330)

detalle permite codificar el problema que propone la construcción del campo teológico-literario en relación con De Quincey en el giro de 1930 y en *Discusión* (1932).

Aquí de cierta réplica varonil que refiere De Quincey (*Writings*, oncenavo tomo, página 226). A un caballero, en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: *Esto, señor, es una digresión, espero su argumento*. (El protagonista de esa réplica, un doctor Henderson, falleció en Oxford hacia 1787, sin dejarnos otras memorias que esas justas palabras: suficiente y hermosa inmortalidad). (OC: 1, 423)

Ya señalamos que el texto de Borges era traducción y reescritura de un pasaje en que De Quincey evocaba la anécdota de un tal "John Henderson". En este contexto nos interesa destacar el hecho de que la traducción interpola una variante del texto referido. Pongamos los textos uno junto al otro para resaltar el desvío.

BORGES	DE QUINCEY
"A un caballero, en una discusión teológica o literaria..." (OC: 1, 423).	"Upon one occasion, when he was disputing at a dinner party..." (W: 11, 226).

Como se ve, la frase "en una discusión teológica o literaria" sustituye otra que dice: "when he was disputing at a dinner party" y que podemos traducir, siguiendo la sintaxis de Borges, como "en una discusión en un banquete". De Quincey no da ninguna indicación de que en el "banquete" o "dinner party" de Henderson la discusión haya sido de naturaleza "teológica" o siquiera "literaria". Ambos términos y su vacilación, evidentemente, son obra de Borges.

La pregunta que se debe responder, ante esta anomalía, no es si el desplazamiento es intencional o involuntario, lo que plantea un problema irresoluble, ni si Borges es fiel al original, lo que carece de importancia y que, además, se responde rápidamente por la negativa. La pregunta que se debe responder es: ¿con qué se relaciona esta pequeña invención, este desvío creativo de la fuente?

Para responder a esta pregunta hay que reconfigurar la referencia del fragmento acudiendo al texto de De Quincey. El referente de esta vacilación que introduce Borges no es más que la retórica crítica que está utilizando De Quincey en su texto para singularizar la práctica de la "idololastia", que ya comentamos más arriba, en el apartado "Contra el indistinto dios", en referencia a la reseña del *Wilhelm Meister*. La discusión "teológica o literaria" no es la del desconocido señor Henderson, el protagonista de la anécdota, sino la del propio De Quincey y, por extensión, la de Borges en el giro de 1930. En su artículo, Borges recorta la anécdota de Henderson para ilustrar la obligación que tiene una injuria de "ser memorable" (OC: 1, 423). Pero en De Quincey la anécdota de Henderson no ilustraba un precepto del arte de injuriar, no era ejemplo de un arte poética, sino que ilustraba su actitud como crítico ante los seguidores británicos de Goethe. Ofuscados por sus argumentos en la primera entrega de la reseña, estos fanáticos habían olvidado el "lenguaje de los caballeros" (W: 11, 225). Este es el punto de comparación con la acción de tirar vino en la cara al "caballero" John Henderson.

Por lo expuesto hasta aquí, es posible conjeturar que el encuentro de Borges con el De Quincey cristiano supuso la recuperación secularizada de algunos de sus motivos, argumentos, representaciones y procedimientos, lo que implicó fragmentarlos y recontextualizarlos. La práctica de citación fragmentaria, y la reconfiguración de su nombre

sin lazos con el “English Opium-Eater”, parecen operar en esta misma dirección, en cuanto reinscriben el nombre en series que no solo lo desnarcotizan, sino que también lo descristianizan, aunque mantienen referencias intertextuales con los textos del campo religioso.

Una forma de entender la destrucción creativa operada sobre *Writings* en el giro de 1930 es encuadrarla en el contexto de militancia borgeana por la autonomización del discurso literario después de su paso por la vanguardia. Es evidente que, en De Quincey, una frase como “discusión teológica o literaria” no tendría, de ningún modo, el mismo sentido que en Borges, como vimos ya en el breve cotejo entre “La supersticiosa ética del lector” y “Protestantism”. De Quincey escribió en un contexto de creciente autonomización del discurso literario y, de hecho, contribuyó a esa autonomización con sus propias distinciones conceptuales del término “literature” y con su “culto” del “estilo” en los periódicos. Pero, a la vez, como, a su manera, Chesterton o Bloy después, practicó una militancia cristiana de corte antimoderno, orientada a reencantar el mundo. El Borges de 1930, en cambio, escribió en la posvanguardia, en un contexto de creciente profesionalización del campo literario argentino.¹¹³⁸ Con sus prácticas discursivas, y en polémica con otras posiciones de ese campo emergente, contribuía a configurar la “especificidad” de lo literario como religión secular, vale decir, como un saber que no es religioso, aunque compita con él.

A los efectos de profundizar estas observaciones, realizaremos a continuación el análisis de “Una vindicación de la Cábala” y “Una vindicación del falso Basíides” (antes llamado “Una vindicación de los gnósticos”), en cotejo con dos textos teológicos cristianos de De Quincey que, por distintos motivos, pueden parearse con los de Borges. Ya indicamos que la importancia de estas dos “vindicações” de Borges para *Discusión* (1932) está marcada por su ubicación central en el índice, por el hecho de que son textos próximos al momento de publicación y porque la duplicación del término “vindicación”, que remite a un género apologético de la discusión teológica, ocurre debido a que Borges agregó a esas “páginas compiladas” (OC: 1, 177) otras no publicadas antes, que son, precisamente, las de “Una vindicación de la Cábala”.

En el “Prólogo”, Borges reunió estos textos bajo una segunda categoría. Los llamó “resignados ejercicios de anacronismo”. ¿Qué significa esto? Borges: que “no restituyen el difícil pasado” sino que “operan y divagan con él” (OC: 1, 177). Es decir, el “ejercicio de anacronismo”, considerado como una categoría genérica para definir una práctica literaria, carece de aspiraciones histórico-arqueológicas (es “resignado”) y debe ser entendido como una complementación discursiva de otros propósitos de escritura. La idea de que los “ejercicios de anacronismo” son también “vindicações” sugieren que son “anacronismos” para el presente o, mejor aún, contra él, puesto que se oponen a otro discurso acusador o doctrinario que degrada el tema tratado por la vindicación. O –esta es otra posibilidad– se oponen a una baja de prestigio del tema.¹¹³⁹

Estas suposiciones están ratificada por el hecho de que *Discusión* se publica en un contexto de creciente consolidación del catolicismo integral en el ámbito público, que permitía considerar la herejía en sentido propio y a los no católicos como “infieles”.¹¹⁴⁰ La categoría del “anacronismo”, que se prolongará en la producción posterior de Borges de

¹¹³⁸ Cf. Sarlo (1997).

¹¹³⁹ Así, por ejemplo, la “astrología” en “Sortilege” de De Quincey, o en “On casuistry”, cuando dice que la “casuística” tiene mala reputación (“disrepute”) (W: 8, 310).

¹¹⁴⁰ Sobre este tema, véase los capítulos IV y V de Adur Nóbile (2014).

múltiples maneras, debe ser relacionada con las observaciones respecto del modo "oblicuo", fragmentario y multifuncional de ejercer la crítica que se establece en este libro y con la peculiar forma en que Borges va trazando un espacio para la literatura. Como se verá, desde el punto de vista del efecto, estos textos experimentales generan dificultades de lectura y vacilaciones respecto de la posición del ensayista, precisamente porque se presentan como discusiones teológicas o literarias, cuando, en rigor de verdad, la misma vacilación disyuntiva sugiere que no hay dogma ni doctrina fuera del juego literario mismo que las sostiene. Esto no significa entender los textos de forma solipsista, sino de forma antidogmática o disidente, y considerar la herejía como un rasgo constitutivo del significado literario. Los elementos utilizados en el texto se disparan en varias direcciones, justamente porque se ligan a lecturas doctrinarias reconocidas, pero no se adhieren a ninguna de ellas, ni configuran una doctrina nueva en su lugar.

Gnósticos versus Esenios

La primera de las dos "vindicaciones" de *Discusión* en el orden de publicación, llamada en la prensa "Una vindicación de los gnósticos" y en el libro "Una vindicación del falso Basíledes", tomaba como tema inesperado las cosmogonías gnósticas de la creación.

Es un ensayo que ofrece la caricatura más extrema de la negación de las "imposibilidades" atribuidas al tipo social del porteño en el programa del libro. El erudito ensayista polimático no solo no es "incurioso", como por regla general son los argentinos.¹¹⁴¹ Es decididamente curioso, y desde la infancia, cuando con sólo seis años descubre en un "diccionario enciclopédico" la imagen de esa "especie de rey, con perfilada cabeza de gallo, torso viril con brazos abiertos que gobernaban un escudo y un látigo" (OC: 1, 213). Desde entonces no hace más que profundizar esta virtud innata en un ejercicio continuado de la curiosidad hasta llegar a la escritura del artículo. Este erudito, además, no sólo puede concebir al "extranjero".¹¹⁴² Él mismo se convierte en un extranjero cuando lee "en Ginebra" sobre este firme motivo de curiosidad, y sigue leyendo en alemán y en inglés. En tercer lugar, no sólo valora al "disidente".¹¹⁴³ Vindica al "maldito Basíledes heresiarca" y expone, con cuidado de miniaturista, toda su disidente cosmogonía, derrotada por el cristianismo. Sigue para ello un libro en latín que recopila herejías, el *Adversus haereses* de Ireneo, al cual, con la naturalidad del "scholar", que proyecta en todas las personas sus mismos saberes y se distingue de los demás al hacerlo, por la sencilla razón de que ellos no poseen los saberes del ensayista, denomina simplemente "Ireneo".¹¹⁴⁴ La transformación del título en el pasaje al volumen (de "gnósticos" a "el falso Basíledes") puede leerse en esta misma dirección: la especificación del sujeto vindicado aumenta el efecto de erudición del

¹¹⁴¹ "... nuestra incuriosidad efusivamente delatada por todas las revistas gráficas de Buenos Aires, tan desconocedoras de los cinco continentes y de los siete mares como solícitas de los veraneantes costosos de Mar del Plata, que integran su rastrero fervor, su veneración, su vigilia" (BES: 119).

¹¹⁴² "Eso, para el pueblo, es el extranjero: un sujeto imperdonable equivocado y bastante irreal". "Si se miente y exige una diferencia con extranjeros irreconocibles ¿qué no será con los auténticos? Imposible admitirlos como una parte responsable del mundo" (BES: 118).

¹¹⁴³ "El disidente que se deje la barba en tiempo de los rasurados o que en los barrios del chambergo prefiere culminar en galera, es un milagro y una inverosimilitud y un escándalo para quienes lo ven" (BES: 118).

¹¹⁴⁴ Esto es idéntico en De Quincey, quien suele referir nombres de fuentes con naturalidad.

ensayista. Finalmente, este sujeto no sólo contraría la "voluntad megalomaniaca"¹¹⁴⁵ del tipo social del "argentino de las ciudades", sino que destruye las pretensiones de toda voluntad humana, al postular, contrafácticamente, desde la posición de la derrota, la "admirable idea" (OC: 1, 215) de la insignificancia del mundo.

Esta última cuestión, la idea de que el mundo es insignificante, tal como aparece en la cosmogonía gnóstica, constituye lo que podemos llamar "el primer problema del ensayo", un problema de índole explícitamente teológico-filosófica, recortado como tal. El problema, de hecho, reaparecerá después en otros lugares de la obra de Borges que reenvían a este ensayo de *Discusión*, pero refuncionalizado como argumento estético. Pero en el último párrafo hay un segundo problema, de índole literaria, no declarado, pero nítidamente configurado y llevado a la escritura: el de la imposición de una determinada visión del mundo en relación con la lectura de los textos, sus versiones, interpretaciones, identidades y valores, y con la producción de sentido en general. Es sobre este segundo problema que el ensayo ofrece una intervención pragmática, un paso a la práctica de la diferencia de opinión, por medio de la escritura que "vindica" la herejía en la forma de la prosa que asume y pone en práctica.

De las dos "vindicaciones" esta es, de hecho, la que parece menos relacionada con la discusión "literaria". La literatura como tema aparece lateralmente en el ensayo, y con funciones muy precisas y estratégicas *to prove the point*. Esta lateralidad de la "literatura", entendida como concepto, permite comprender la idea de un mundo construido en base a otras premisas y valores generales, como ocurrirá tiempo después en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". La palabra "crítica" es utilizada por Borges pero sin relación con la palabra "literatura". Refiere, en cambio, a la discusión teológica cuando explica que "un lugar común de la crítica" es la idea de que las gradaciones gnósticas buscaban "resolver sin escándalo el problema del mal" (OC: 1, 215). La "crítica" no es aquí literaria sino la bibliografía especializada sobre el gnosticismo.

La "literatura", en cuanto dominio simbólico autónomo, aparece únicamente de forma irónica y lateral en tres puntos:

1. en la inclusión de Quevedo en la serie de textos de información sobre temas no literarios, como los textos enciclopédicos de referencia y los estudios puntuales sobre los gnósticos;

2. en la aplicación de términos de crítica literaria para elaborar el comentario de la cosmogonía de Valentino, a la que califica de "melodramática" y de "melodrama o folletín" y describe con los términos de una obra del género;¹¹⁴⁶

3. en los efectos que imagina a partir de la proyección de un mundo alternativo en el que se hubiera impuesto como sistema de creencias las ficciones gnósticas: pasajes de escritores considerados disidentes o heréticos formarían parte, en ese caso, del canon religioso.¹¹⁴⁷

Evidentemente, el texto elige, a través de esta inclusión lateral de la literatura, no representar lo literario como un "departamento" aislado de otros campos de saber. Lo

¹¹⁴⁵ "Esa mortal y cómoda negligencia de lo inargentino del mundo, comporta una fastuosa valoración del lugar ocupado entre las naciones por nuestra patria [...] Una buena voluntad megalomaniaca..." (BES: 118).

¹¹⁴⁶ "... un infinito argumento de dos hermanos sobrenaturales que se reconocen, de una mujer caída, de una burlada intriga poderosa de los ángeles malos y de un casamiento final." (OC: 1, 215).

¹¹⁴⁷ Novalis y Rimbaud, especulaciones de Jean-Paul Friedrich Richter, los "Libros proféticos" de William Blake.

presenta como un fenómeno cultural que no coincide con su representación belletrística, con la imagen presente de la palabra "literatura"; lo literario, tal como Borges lo está reconfigurando en el giro de 1930, está desplazado, ubicado en otra parte. Pierde su categorización histórica pero, paradójicamente, conserva su especificidad discursiva. Es un fenómeno a subrayar: la operación de especificación de lo literario, de apuesta por la autonomía de este tipo de discurso, se hace atentando contra la noción esteticista de autonomía.

Por eso, además de la inscripción lateral de la "literatura" en la discusión "teológica", importa el modo de trabajo estético que asume la prosa respecto de sus fuentes y de su objetivo declarado: el de "resumir" e "ilustrar" lo que llama la "herejía basiliadiana" (OC: 1, 213), "la historia de Basíides" (OC: 1, 214) y las "invenciones oscuras" de los gnósticos (OC: 1, 215). Este trabajo, evidentemente, se pone en productiva tensión con la identidad del crítico erudito como figura de autoridad y de saber según parámetros institucionales, y da lugar a otro tipo de "saber", vinculado con el lenguaje literario, que funda su autoridad en el efecto estético del arte verbal.

A la manera de los ensayos de De Quincey, el resumen se realiza mediante composiciones fuertemente retóricas. Ambos coinciden, como vimos al comparar "On the Knocking" con "La muralla y los libros" en que el efecto estético es la producción de "emociones" en el lector. Pero el avance del ensayo produce, a la vez y en paralelo, razonamientos que parecen desfavorecer la decodificación del objetivo de la prosa en el sentido particular de lo estético o la movilización anímica. Son los momentos en que la descripción o la narración se subordina explícitamente a la formulación de enunciados generalizadores, definidos en el texto como "lo que importa"; en esos momentos, lo precedente o lo que sigue es convertido, por jerarquización, en un accesorio de la elaboración de ideas. El resumen y la ilustración quedan subordinados al andamiaje argumentativo, pero esa subordinación es el contexto convencional para traficar una segunda lógica discursiva, que no desborda el plano de la argumentación.

Un ejemplo. El ensayista carece de documentos sobre cómo imaginó la herejía basiliadiana el origen del hombre, por lo que recurre "al ejemplo de otras imaginaciones coetáneas" (OC: 1, 214) sacadas de otras fuentes, como la *Historia de los herejes del cristianismo primitivo* de Adolf Hilgenfeld.¹¹⁴⁸ Las describe y las narra, poniendo en valor las ficciones herejes e incluyendo detalles que el Borges de la época llamaría "eficaces".

En el fragmento publicado por Hilgenfeld, la tiniebla y la luz habían coexistido siempre, ignorándose, y cuando se vieron al fin, la luz apenas miró y se dio vuelta, pero la enamorada oscuridad se apoderó de su reflejo o recuerdo, y ése fue el principio del hombre. En el análogo sistema de Saturno, el cielo les depara a los ángeles obradores una momentánea visión, y el hombre es fabricado a su imagen, pero se arrastra por el suelo como una víbora, hasta que el apiadado señor le transmite una centella de su poder (OC: 1, 214).

Pero luego escribe, trasladando el acento al saber producido por generalización: "Lo común a esas narraciones es lo que importa: nuestra temeraria o culpable improvisación

¹¹⁴⁸ El tema del uso de las fuentes en este ensayo amerita un análisis que no podemos hacer aquí. Si bien el ensayista de *Discusión* se presenta como un erudito que maneja todas las fuentes, y que pasa de Ireneo a los investigadores recientes, eso nada dice respecto del uso efectivo de las fuentes en la composición del texto. No debemos olvidar que textos como *Der Ketzergeschichte des Urchristenthums* de Adolf Hilgenfeld recurren también a Ireneo y a otras fuentes para hacer su reconstrucción de las herejías.

por una divinidad deficiente, con material ingrato" (OC: 1, 214). Evidentemente, el enunciado general ("lo que importa") se eleva por sobre las ilustraciones narrativas, pero a la vez se modula con la cadencia de una sentencia o un aforismo. Algo parecido a lo que vimos en el análisis del discurso metaliterario en *Evaristo Carriego*.

Este es un movimiento que oscila, en lenguaje de quinceano, entre el "poder" y el "saber", entre el uso de la fuente para producir una narración "elocuente" con eficacia estética y la generalización de "lo común" de la narración en una proposición general, presentado como "lo que importa". La retórica ensayística de Borges se asemeja en este punto a lo que De Quincey ubicó como "tertium quid" o "forma mixta" en "The Poetry of Pope", y al ideal de fusión entre retórica y elocuencia propuesto en "Elements of Rhetoric".¹¹⁴⁹ La oscilación es una de las operaciones fundamentales del texto y tal vez su principal dificultad de lectura por el contradictorio estatuto otorgado en el mismo texto al conocimiento y a su "ilustración" estética, que tiende a independizarse y a concentrar la carga de la apuesta escrituraria.

A otro nivel de su organización, el texto de Borges produce un movimiento parecido al que describimos. El texto está organizado en tres partes. La primera, luego del primer párrafo de presentación, ocupa dos párrafos para el "resumen" y la "ilustración" de la herejía; la segunda parte, ocupa otros dos párrafos, que se destinan a reflexionar sobre la herejía, buscando "la buena conversión de esos pesados símbolos vacilantes" (OC: 1, 215); la tercera parte, finalmente, coloca la herejía en discusión con "el sentimiento religioso ortodoxo y la teología", que es un modo de decir "cristianismo", y propone imaginar un mundo en el que no hubieran vencido los cristianos, sino los gnósticos.

Ahora bien, tanto la segunda como la tercera parte, a pesar de presentarse como discusión "teológica", no son menos "literarias", desde el punto de vista del ejercicio de la prosa, que la primera, cuyo propósito era declaradamente expositivo: "resumir e ilustrar" la herejía, "esos pesados símbolos vacilantes" (OC: 1, 215). Ambas partes, aunque buscan discutir la "conversión" de esos símbolos, esto es, su conversión al "saber" del campo teológico, descansan sobre una retórica orientada a producir efectos de lectura a través de la representación estética de otro mundo posible, que debate las convenciones aceptadas del existente. Es decir, la posible eficacia del objetivo intelectual del ensayo reside en los medios estéticos con los que se inscribe la "herejía" en la comunidad discursiva del presente.

Así, por ejemplo, esta "explicación" de la conversión de los símbolos al postulado de que buscan resolver el problema del mal:

En el sistema examinado, esas derivaciones de Dios decrecen y se abaten a medida que se van alejando, hasta fondear en los abominables poderes que borrajearon con adverso material a los hombres (OC: 1, 215).

En una parodia evidente de las narrativas cosmológicas, la explicación borgeana presenta, en su propia *performance*, el movimiento de la caída divina hasta el mundo. El pasaje es una representación claramente ficcional y narrativa del proceso de corrupción de los dioses derivados: estos "decrecen", "se van alejando" y "se abaten", "hasta fondear".

Que esta operación no es meramente la afirmación de una poética de evasión sino parte de la urticante política de la literatura que está tramando Borges en el giro de 1930, se puede confirmar en la forma en que el ensayo configura el primer problema, el de índole

¹¹⁴⁹ Sobre este tema, cf. supra, Cap. 1, "¿Literatura?"

filosófica. La tesis de que estas "invenciones oscuras" de los gnósticos no se proponían resolver o paliar el problema del mal sino afirmar la insignificancia del mundo, una tesis que Borges dice, a la manera de quinceana, ser el primero en plantear (“no ha sido recalcada hasta hoy” [OC: 1, 215]),¹¹⁵⁰ se ilustra con una imagen tomada de la literatura criollista de la década anterior y que, en sí misma, funciona como un “giro”.

Leamos, escandiendo la cita. Primero, el comparante, que remite a la literatura nacionalista y a su propia mitificación del ocaso:

Como en los caudalosos ponientes de la llanura...

Luego, el término comparado:

... el cielo es apasionado y monumental y la tierra es pobre (OC: 1, 215).

Aquí vemos el “puente eléctrico” de la analogía conectando una depreciación de la llanura ¿argentina? en favor de su cielo con una depreciación gnóstica del mundo en favor del cielo de la divinidad. Indudablemente, la fantasía gnóstica, con este detalle “occidental”, escenifica el cambio de énfasis en la literatura de Borges en un texto que es, él mismo, ese cambio de énfasis, reenviando a su propio archivo de representaciones de la década de 1920.

En este texto no hay alusiones a De Quincey. Y, como ya dijimos, las herejías gnósticas no integran el repertorio temático de *Writings*. Ahora bien, según señalamos en el capítulo 4, al comentar la imagen del “De Quincey heresiarca”, este texto que no alude a él es el primero en la serie que acabará transformándolo en un escritor interesado en “herejías extrañas”. El fenómeno culminará cuando “Tres versiones de Judas” incluya una cita de “Judas Iscariot”, uno de los artículos del tomo VIII de *Writings*, y nos devuelva a esta “vindicación” de *Discusión*, con la reflexión inicial sobre Runeberg como anacronismo:

En el Asia Menor o en Alejandría, en el segundo siglo de nuestra fe, cuando Basíledes publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes, Nils Runeberg hubiera dirigido, con singular pasión intelectual, uno de los conventículos gnósticos. [...] En cambio, Dios le deparó el siglo xx y la ciudad universitaria de Lund (OC: 1, 514).

La cosmogonía de los gnósticos de 1932 pasará a la cosmogonía del tintorero enmascarado en *Historia Universal de la Infamia*, donde se retomará la idea de la insignificancia del mundo y se acuñarán las frases “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia” y “Los espejos y la paternidad son abominables, porque multiplican y afirman” (OC: 1, 327), antecedente de: “Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (OC: 1, 431).

“Una vindicación del Falso Basíledes”, como “ejercicio de anacronismo”, coincide con “Una vindicación de la Cábala” en este punto: los dos ensayos ponen el foco sobre el hecho de que ciertas premisas (creencias, representaciones), sancionadas por una comunidad, producen ciertas conductas interpretativas. Pero también presenta una diferencia importante con el texto sobre la Cábala. Mientras que este aborda, como veremos, la cuestión del modelo de discurso que supone el modelo teológico para esclarecer el

¹¹⁵⁰ Cf. supra, Cap. 1, final de “De Quincey y los medios I: proyectos y prácticas”.

significado de los modelos de discurso de la literatura, “Una vindicación del falso Basíledes” hace uso de una relectura de la historia para poner en abismo el propio presente a través del poder de la ficción. Su operación con el gnosticismo es imaginar literariamente un espacio histórico contrafáctico, alternativo, fundado sobre otras ficciones dominantes, que podrían haberse impuesto en el pasado, pero que no lo hicieron, y que en el presente se pierden en el olvido. De allí su fuerza. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Tres versiones de Judas”, como se ve ya en el comienzo citado, retomarán ese “ejercicio de anacronismo” de forma radical. En el volumen de *Discusión*, se pueden pensar los textos teológico-filológico-filosóficos del final como parte de esta serie anacronística: el “infierno” como imposición representacional del cristianismo, las traducciones de Homero como índice de la variedad de las interpretaciones y el “infinito” como una palabra, devenida concepto, que destruye el sistema racional del pensamiento.

A su vez, la diferencia entre las dos “vindicações” se corresponde con la que existe entre los tomos VII y VIII de *Writings*, de acuerdo con la clasificación de Masson. Mientras que en el VII la primera época de la religión cristiana, en “The Pagan Oracles”, “The Essenes” y “Secret Societies”, es objeto de investigación histórica, como otros objetos no religiosos del mismo tomo y el anterior,¹¹⁵¹ en el volumen VIII los enfoques sobre la teología son de orden fundamentalmente “especulativo”, “teórico”, aunque incluyen también referencias a la historia.

En función de ello, consideraremos brevemente un ensayo central del tomo VII que contiene los ensayos histórico-teológicos de *Writings*, “The Essenes”. Pero con esta advertencia: este texto no se parece a “Una vindicación de los gnósticos”. Al contrario, interesan los motivos que articulan el diálogo entre los textos como una discrepancia. Asimismo, veremos que, por la configuración del problema, “The Essenes” apunta en otras direcciones posibles de vinculación con Borges, que este desarrollará poco después, como la exploración del género policial.

La investigación histórico-crítica de De Quincey sobre la secta de los esenios, también es una “vindicación” y un “ejercicio de anacronismo”, en cuanto se enfrenta a la opinión aceptada durante siglos sobre la secta y se propone transformar a los esenios en los primeros cristianos.

De Quincey creía sinceramente que la cuestión esenia era decisiva para la preservación del cristianismo. Aceptar que existió una secta precristiana con la misma ética que los cristianos, de acuerdo con la opinión general, era aceptar la posibilidad de un “cristianismo anterior a Cristo y, en consecuencia, sin Cristo”.¹¹⁵² Esta posibilidad, para un militante del cristianismo como De Quincey, era grave. El cristianismo debería ser despojado de su originalidad y transformarse en la “vana repetición de un sistema religioso ya publicado”, incluso en el “plagio criminal” de un “sistema robado”.¹¹⁵³ Para De Quincey, la existencia de esta secta era incompatible con “la originalidad y la revelación divina del

¹¹⁵¹ Otros objetos no religiosos: “The Casuistry of Roman Meals”, “Greece under the Romans”, “The Revolution of Greece”, “Modern Greece”, “Revolt of the Tartars”, “Ceylon”. El volumen VII, al igual que el seis, lleva el título “Historical Essays and Researches”.

¹¹⁵² “Christianity before Christ, and consequently without Christ” (W: 1, 10).

¹¹⁵³ “... idle repetition of a religious system already published”, “criminal plagiarism” de un “stolen system” (W: 1, 11).

Cristianismo”.¹¹⁵⁴ Por ello, había que responder a esta cuestión intelectual y políticamente escandalosa con urgencia.

La importancia que De Quincey atribuyó a esta cuestión no puede ser exagerada. El artículo “On the Essenes” (Wk: 10, 442-488), incorporado a Masson como “The Essenes” (W: 7, 101-172), fue publicado en *Blackwood’s Magazine*, en los números de enero, abril y mayo de 1840. De Quincey volvió sobre el tema en la parte final de “Secret Societies” (de octubre de 1847)¹¹⁵⁵ y, al revisar este artículo en 1858 para SGG, agregó un “Supplement on the Essenes”,¹¹⁵⁶ que Masson incluyó en *Writings*. En ese “Supplement on the Essenes”, además, sugirió que su primer ensayo existía desde la época de *Confessions*, es decir, antes de 1821 (W: 7, 232). De modo que el problema de los esenios parece atravesar todo el arco de su producción. Como confirmación del valor atribuido a este problema, “The Essenes” fue uno de los tres textos que eligió en el “Prefacio general” a SGG para ejemplificar en qué consistía un “ensayo” (W: 1, 10-12).

Aunque no nos interesa comprobar si Borges leyó este texto, hay que decir que, por lo señalado, ningún lector de la obra de De Quincey, y mucho menos Borges, podría pasar por alto la cuestión esenia, si atiende a las indicaciones del propio autor sobre su importancia. Parece difícil, asimismo, que no reparara, al menos, en la relación dialógica entre “Una vindicación de los gnósticos”, un texto único en la producción de Borges en 1932, y la vindicación de esta secta, atendiendo a su común pertenencia a los “misterios” del cristianismo temprano (W: 7, 105).

Tenemos una referencia indirecta a “The Essenes” muchos años después, en 1956. Bioy Casares registró entonces que tenía la intención de escribir sobre los “rollos del Mar Muerto” y mencionó el texto de De Quincey:

Hablo de los rollos del Mar Muerto; de mi proyecto de escribir sobre ellos; de que Edmund Willson no menciona a De Quincey, cuando repite su hipótesis, aparentemente confirmada hoy, de la identidad entre los esenios y los cristianos (¿o lo confirmado, o casi confirmado, es que Cristo fue Esenio?) (Borges: 161).

Pero este proyecto de Bioy estaba vinculado con una nueva situación histórica, muy puntual, que reactivó la cuestión esenia: el descubrimiento de una serie de manuscritos en el valle de Qumrán en 1947, que fueron comentados y publicados parcialmente durante la década del cincuenta y que se atribuyeron a la secta.¹¹⁵⁷ El impacto de este descubrimiento fue enorme; es equiparable al descubrimiento de la biblioteca de Nag Hammadi en 1945, que transformó para siempre los estudios sobre los gnósticos. La mención de Edmund Willson parece aludir al extenso artículo sobre este descubrimiento que se publicó en *The New Yorker* el 14 de mayo de 1955 con el título “The Rolls of the Dead Sea”.¹¹⁵⁸ Y

¹¹⁵⁴ “the originality and heavenly revelation of Christianity” (W: 1, 12).

¹¹⁵⁵ *Tait’s* (10/1847), Wk: 16, 167-188; W: 7, 202-229.

¹¹⁵⁶ Wk: 20, 87-98.

¹¹⁵⁷ El breve libro de Vidal Manzanares *Los manuscritos del Mar Muerto* es una buena introducción al tema. “En 1948, diversos artículos de BASOR, así como una obra de L. Sukenik dieron inicio a un proceso de divulgación de los hallazgos, marcado por un acercamiento rigurosamente científico a los mismos. Dos años después aparecía ya la edición oficial de las obras conocidas como IQIsa y de IQpHab, gracias al patrocinio de la ASOR. En 1951, fue publicado IQS; y un lustro más tarde sucedió lo mismo con los tres manuscritos en manos de la Universidad Hebrea (IQIsb, 1QH y 1QM). En 1956, bajo el título de *Génesis Apócrifo* (IQap Gen), sacan de la imprenta los elementos mejor conservados del Rollo de Lamec.” (Vidal Manzanares 1995).

¹¹⁵⁸ En su artículo Willson pasa revista a los descubrimientos de Qumrán, repone la hipótesis principal que acompañó el descubrimiento, a saber: que los rollos fueron producidos por los Esenios,

efectivamente, a pesar de ser el tema de quinceano por excelencia, el artículo no cita a De Quincey. Esta entrada del diario de Bioy Casares en 1956, aunque no nos deje saber cuándo ni cómo leyó Borges el texto por primera vez, indica que, para entonces, los amigos conocían bien la historia, y que estaban interesados en los acontecimientos arqueológicos que la revitalizaron a mediados de siglo veinte.

En “The Essenes” se manifiesta con intensidad única la combinación de fe cristiana y escepticismo intelectual tan característica de los textos de De Quincey, que ya vimos inscripta por él en la escena infantil de iniciación a las sociedades secretas (cf. supra, cap. 4, «Un desvío: “Secret Societies”, “La secta del Fénix”»). El problema que presentan los esenios está directamente vinculado con la escasez de conocimiento confiable sobre la época del cristianismo temprano en época de De Quincey. En el comienzo del artículo, se especifica esta condición de oscuridad que envuelve el objeto y que determina el singular modo de abordarlo. Llega incluso a sostener que la “misteriosa penumbra”¹¹⁵⁹ (esto es, la mencionada falta de saber histórico) que pesaba sobre el período, podía responder a un propósito divino. Dios no habría querido dejar demasiado en evidencia la fuerte intervención providencial en la historia para quienes vinieran después:

No se pretende que los hombres deban ser forzados en la creencia: debe dejarse a la creencia humana el libre accionar, tanto en su adopción como en su rechazo, porque de lo contrario dejaría de ser una cuestión moral o de poseer un valor moral. Aquellos que fueron contemporáneos de esta gran obra sólo veían en parte; el modo fragmentado de sus percepciones evitaba en ellos esta compulsión. Pero en cuanto a nosotros, que miramos hacia atrás y vemos el conjunto, habría sido quizás imposible garantizarnos la misma inmunidad ante la compulsión, la misma integridad de una elección libre e imparcial, sino se oscurecía este accionar milagroso, se obliteraban muchos hechos y se distorsionaban sus relaciones.¹¹⁶⁰

En contra de esta misma divina oscuridad, sin embargo, De Quincey propuso “levantar el velo”¹¹⁶¹ mediante la investigación rigurosa del caso. Su justificación para adoptar esta práctica es que sólo se conoce lo que la Providencia desea que se conozca (W: 7, 106). Por eso, toda investigación afortunada, como De Quincey reclama que es la suya, se justifica a sí misma. ¿Hace falta recalcar que las declaraciones de fe y las loas al cristianismo de De Quincey chocan con la anticatólica y antinacionalista “vindicación” de Borges?. Sin embargo, la paradójica combinación de escepticismo y fe, aun con signo invertido, coincide con el tipo de duplicidad que está ensayando Borges en la época *pour épater* al católico y consolidar su lenguaje literario en prosa.

Lo singular del caso de los Esenios, en la perspectiva de De Quincey, es que toda la información sobre la secta, y por lo tanto todos los errores sobre ella, proceden de una

y expone las teorías y evidencias sobre los vínculos entre esenios y cristianos, y entre Jesús y el Maestro de Justicia, que era el líder de la secta. Las vacilaciones de Bioy son extrañas, ya que Willson es bastante claro respecto del hecho de que la hipótesis de quinceana no era cierta.

¹¹⁵⁹ “... mysterious gloom”

¹¹⁶⁰ “It is not meant that men should be *forced* into believing: free agencies must be left to the human belief both in adopting and rejecting, else it would cease to be a *moral* thing or to possess a moral value. Those who were contemporary to these great agencies saw only in part; the fractionary mode of their perceptions intercepted this compulsión from them. But, as to us who look back upon de whole, it would perhaps have been impossible to secure the same immunity from compulsión, the same integrity of the free, unbiassed choice, unless by darkening the miraculous agency, obliterating many facts, and disturbing their relations.” (W: 7, 105).

¹¹⁶¹ “raise the veil” (W: 7: 106)

misma y única fuente (Flavio Josefo), retomada por otras dos posteriores (Filo-Judeo, Plinio). De Quincey construye el caso como un enigma de tipo policial a partir del escrutinio minucioso de Josefo. Usa, incluso, la sorprendente frase "policía de la historia"¹¹⁶² para describir su práctica. Pero el crimen que De Quincey se propone desenmascarar, desde luego, no es el de quienes ocultaron su identidad histórica, esto es, los esenios, ya que las circunstancias en que actuaron justificaban sus acciones. De Quincey sólo quiere, en relación con la secta, iluminar su gloria. Los esenios, que eran los cristianos primitivos, habían sido, en realidad, las víctimas de una conspiración. El criminal fue el historiador judío, que desfiguró el caso con sus textos y convirtió la historia religiosa del cristianismo temprano en el criptograma de un infame. Como subrayó A. Clej, De Quincey estaba fascinado "no sólo por los criminales en general sino especialmente por los 'crypto-criminales,' 'la clase de los que han dejado secretos, acertijos, detrás suyo'" (Clej 1995: 234).

La primera parte del ensayo construye el "problema" con un esquema lógico que aplica al texto de Josefo: hay algo que no debe estar, y lo llama "E", y falta algo que debería estar, y llama a eso "X". Previsiblemente, "E" son los "Esenios" y "X" son los "cristianos". Por ello, "no hay una dificultad sino dos dificultades, y lo que necesitamos no es una solución sino dos". Pero toda la argumentación de esa primera parte del ensayo se propone demostrar que hay una solución única al doble problema, la fórmula "E = X", esto es, que los Esenios eran los Cristianos. La segunda parte del ensayo, "Of Josephus Generally", está destinada explícitamente a "destruir la imagen de este hombre",¹¹⁶³ que constituye un caso extremo de "traición". Esta lógica de construcción del problema produce en el lector actual reminiscencias del género policial, aun cuando este género no había sido inventado todavía ("The Murders of the Rue Morgue" es del año siguiente). No es descabellado pensar que, en la medida en que "Dupin" puede haber sido diseñado en base al "English Opium-Eater",¹¹⁶⁴ "The Essenes" y otros textos-problema de De Quincey hayan contribuido a esa invención. Tampoco que, luego, cuando Borges abordara el género policial, haya podido releer a De Quincey mediado por Poe, y que la figura del investigador detective que construye el ensayista de quinceano, como se lee en este texto o en "Homer and the Homeridae", haya ganado en relieve. Algo similar pensó Christ respecto del papel jugado por Chesterton a partir de su análisis de "El acercamiento a Almotásim" y el género policial.¹¹⁶⁵

Como puede desprenderse del comentario de estos textos que trabajan con escenas de la época del cristianismo primitivo, estamos ante dos textos simétricos y enfrentados, aunque revelan también zonas de afinidad procedimental. En el caso de De Quincey estamos ante un texto de intención cristiana, vindicativo del cristianismo, de hecho, en cuanto que realiza toda su compleja tarea de re-visión de la historia para salvar a la religión del colapso. Es también un texto que, para realizar su trabajo y construir su problema, recurre a una serie de saberes diversos (lógicos, retóricos, filológicos, históricos) que suponen una reescritura total de la historia. Es más, si bien la tesis de De Quincey fue tenida

¹¹⁶² Cf. W: 8, 148.

¹¹⁶³ "to destroy this man's character" (W: 7, 130).

¹¹⁶⁴ Sobre esta hipótesis, véase Morrison (Morrison 2001).

¹¹⁶⁵ "Si juntamos el proceso detectivesco como lo hemos entendido en Borges con la materia erudita que hemos visto revelarse en su ficción temprana, entonces podemos llamar al autor de 'El acercamiento' el 'scholar detective'. En relación con Borges, la palabra 'scholar' no nos lleva a su profesión sino al temperamento de su mente y a la fuente más importante de sus materiales: su biblioteca..." (NA: 130).

por posible durante algún tiempo, hoy se encuentra completamente desacreditada por efecto del descubrimiento y estudio de los rollos del Mar Muerto, de modo que su investigación conjetural también fue un ejercicio de anacronismo sustentado en la hipótesis "E=X", como pudieron comprobar Borges y Bioy Casares hacia 1956.

En el caso de Borges la vindicación no es del cristianismo sino de los heresiarcas, y el ejercicio de anacronismo partía de la no identidad entre los grupos. Diríamos G=no X. Explícitamente, este ejercicio de anacronismo permite imaginar, en vez de un mundo idealista, como en "La penúltima versión de la realidad", un mundo gnóstico, con sistemas de valoración completamente alternativos. No se trata, sin embargo, de militar por esta reversión, sino de mostrar la posibilidad de ese mundo en el presente. El "anacronismo" borgeano opera poniendo en guerra, en la mente del lector, lo que se sabe por la historia (se impuso el cristianismo) con lo que se imagina en la ficción (los cristianos son derrotados). La reivindicación de la postura herética, que comentamos en el capítulo 4 ("Stephens, casuística, hermenéutica"), debe ser interpretada en este sentido anacronístico y contrafáctico.

Cábala y protestantismo

El desvío es la única ley de su
derrotero...

Borges, "Quevedo humorista" (TR: 1,
288)

La segunda "vindicación" de Borges incluye una mención a "De Quincey". Es la única referencia en la edición de 1932 de *Discusión*, la segunda después de *Evaristo Carriego* y la sexta en toda la obra publicada hasta ese momento. "Una vindicación de la Cábala", probablemente, fue escrita después de la recién analizada,¹¹⁶⁶ pero antepuesta en el orden del libro.

El caso es diferente al de los gnósticos, sobre todo en cuanto al modo en que vincula textualmente teología y literatura. Mientras que la anterior involucraba un caso histórico, esta vindicación se relaciona con un tema especulativo, que es el modelo hermenéutico de la Cábala. Ambas vindicaciones se componen como un "avance": la exposición describe un movimiento, antes que la consideración analítica del propósito declarado. "Una vindicación de la Cábala" avanza, sin embargo, de otra forma. Articula una serie de desvíos respecto de dicho propósito para llegar al "centro" del ensayo, que es el problema del autor omnisciente de un texto absoluto y su lector supersticioso.¹¹⁶⁷ El *dictum* respecto de Quevedo humorista en nuestro epígrafe sintetiza esta lógica retórica, no analizada hasta el momento.

¹¹⁶⁶ No lo sabemos con certeza. Pero la probabilidad viene dada por el hecho de que no hubiera sido publicado antes, como sí fue el caso de "Una vindicación del falso Basíides".

¹¹⁶⁷ La cuestión de los vínculos entre Cábala y literatura en Borges ha sido considerada por Sosnowsky (1976), Alazraki (1988), Aizenberg (1997) y Gutiérrez Berner (2009), entre otros. Esta última ha seguido en detalle el movimiento del ensayo y llegó a la conclusión de que "The dimension of Kabbalah that is attractive for Borges is, then, precisely this connection between the text itself and the way of interpreting it. He does not defend the hermeneutical methods, but rather argues that the hermeneutical procedures cannot be isolated from the doctrine upon which they have their origin: that of a book that is impervious to contingency, to chance. Borges essay is, as a whole, a negation of its first paragraph: it is not possible to reject or ignore the Kabbalistic doctrine and at the same time to justify its methods" (Gutiérrez Berner 2009, 142).

La observación del prólogo sobre lo que significa “ejercicio de anacronismo” se aplica también en este punto. Borges toma el tema teológico de la “cábala” y “opera” y “divaga” con él hasta llegar al campo de lo literario. En ese movimiento de “divagación”, por referencia a las prácticas literarias que la Cábala implica, termina desembocando en una consideración de los procedimientos de los dos fenómenos, cábala y literatura, simultáneamente, sin que se pueda decidir cuál es el principal, aunque sepamos en cuál de los dos territorios se afirma el discurso de Borges. La posibilidad de esta operación está señalada por el modo en que se define la palabra “Cábala” del título: Borges sostiene sin rodeos, en su primer párrafo, que no se propone “vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen” (OC: 1, 209). Su desconocimiento de “la lengua hebrea”, que anticipa al “bruscamente bibliófilo o hebraísta” (OC: 1, 500) Eric Lönnrot, refuerza la restricción del enfoque.

Es importante notar de entrada que un texto dedicado a vindicar la Cábala no hace una sola mención a las tradiciones judías al respecto, algo que se revertirá en las incursiones posteriores de Borges en relación con este tema.¹¹⁶⁸ Este es un dato a tener en cuenta, indudablemente. El avance del texto se produce por asociaciones y digresiones que indagan otra cosa: los motivos y creencias que sirven de “premisas” al uso de procedimientos tales como la lectura vertical, los cálculos con el texto, las sustituciones de letras.¹¹⁶⁹

En un juego de cajas chinas, la parte teológica de la “vindicación” primero se detiene en la noción de “inspiración” de la Biblia, de allí pasa al agente inspirador de la Escritura¹¹⁷⁰ (el Espíritu Santo), y de allí a la última estación: la irónica consideración del “misterio” de la Trinidad. Pero esos motivos y creencias, como se ve por el análisis de Borges, son de tradición cristiana, aun cuando sepamos que coinciden con las tradiciones judías. Esto permitirá una frase, respecto de la lectura del *Génesis*, como la siguiente: “Los cabalistas, como ahora muchos cristianos, creían en la divinidad de esa historia...” (OC: 1, 211). Ese “como ahora muchos cristianos” se dirige a uno de los adversarios imaginados del texto, el lector católico argentino como “supersticioso”. Y en cuanto a los procedimientos a vindicar, lo que importa de la Cábala, luego de ser mencionados al comienzo, nunca vuelven a aparecer. Es decir, no tienen importancia en sí mismos.¹¹⁷¹ Pero entonces, ¿qué tiene importancia?

Los desvíos encajonados sumergen el texto en el medio erudito de los argumentos y el vocabulario teológicos. Pero también materializan la discusión teológica resaltando sus elementos literarios. Es un sistema de traducciones permanente, a tal punto que puede considerarse como el modo mismo de la composición del texto. Teologización de la crítica

¹¹⁶⁸ Véase la reveladora entrevista de Alazraki (Alazraki y Borges 1997) a Borges sobre sus fuentes para el abordaje inicial del tema de la Cábala.

¹¹⁶⁹ Gutiérrez Berner, citando a Scholem, indica que Borges considera como “properly Kabbalistic precisely the operations that, according to Gershom Scholem in *Major Trends of Jewish Mysticism*, are not really characteristic of it, but rather are an influence of German Hassidism” (Gutiérrez Berner 2009, 139-40).

¹¹⁷⁰ Borges escribe “Biblia” o “Escritura”, nunca Escrituras. Cf. W: 8, 267. Allí De Quincey discute las interpretaciones del pasaje de Pablo que se utiliza para tratar el tema de la escritura inspirada y se detiene a considerar la expresión a escritura, “*graphé*”.

¹¹⁷¹ “Del Espíritu: ya nos está rozando un misterio” (OC: 1, 209), “Imposible mencionar el Espíritu y silenciar la horrenda sociedad trina y una de la que forma parte” (OC: 1, 209).

literaria, materialización o retorización de la teología.¹¹⁷² El concepto de “inspiración mecánica” convierte a “evangelistas y profetas” en “secretarios impersonales” que escriben al “dictado” de Dios y ponen en texto sus “propósitos literarios” (OC: 1, 209). A la inspiración o “entusiasmo” le hace corresponder el término “endiosamiento”: o sea, el hombre inspirado sería un hombre que se endiosa. Y a todo esto lo subsume bajo la figura de la “hipérbole”. En el pasaje sobre la Trinidad y la discusión de su “misterio”,¹¹⁷³ Borges incluye citas de autores consagrados. Estas citas incluyen imágenes que materializan el concepto de Espíritu a través de su representación como escritor, reforzando de ese modo las propias operaciones de la “vindicación” sobre las abstracciones de la doctrina cristiana. Una cita es de Bacon, y refiere las preferencias dramáticas del “lápiz del Espíritu Santo” (OC: 1, 209). Otra es Donne: el Espíritu Santo se representa como un tipo de escritor particular: es un “escritor elocuente”, “vehemente”, “copioso”. Pero no “palabrero”.

Junto con este movimiento de materialización literaria de la teología, el texto pluraliza las perspectivas sobre el fenómeno religioso-textual mediante tres procedimientos:

1. poniendo en escena un arco de posiciones posibles;
2. borroneando las fronteras entre religiones enemigas (judaísmo y cristianismo, cristianismo e islamismo, catolicismo y protestantismo);
3. identificando su propia voz con posiciones heterodoxas.

La discusión, en este punto, no está dada solamente por asumir una posición polémica, sino por mostrar en general el tratamiento del tema como una controversia, un escenario donde priman las heterodoxias, los bandos, de acuerdo con el “nam oportet hareses esse” que comentamos más arriba¹¹⁷⁴. Así, cuando considera la Trinidad, que parece un caso de “teratología intelectual”, repone satíricamente las perspectivas de “católicos laicos” (OC: 1, 209) y de “liberales” (OC: 1, 210). Pero estas posiciones no son la del ensayista, el cual se distingue de ambas. Para el ensayista, lo monstruoso es una figura, porque puede ser la forma de un “objeto cuyo fin ignoramos” (OC: 1, 210). Y cuando considera el Espíritu, atribuye a los “socinianos” la idea de que es una “metáfora”, una “locución personificada”, y ve que esta posición tiene “suficiente razón” (OC: 1, 210-211).

Al cabo del recorrido, los desvíos habrán reunido el universo discursivo de la teología con el campo categorial de la práctica literaria, es decir, la crítica. “Mera formación sintáctica o no, lo cierto es que la tercera ciega persona de la enredada trinidad es el reconocido *autor* de las Escrituras” (OC: 1, 211) (Cursivas nuestras). Este desplazamiento, además de haber permitido hilvanar diversas provocaciones, además de haber producido la conexión dinámica entre los discursos de las disciplinas, ha traficado sigilosamente otro movimiento: ha pasado de la lectura (los procedimientos de lectura de la Cábala) a la

¹¹⁷² Ciertamente, el barroco ya proporciona un modelo de relación entre metafísica y libro a partir de la idea de que la naturaleza es el libro de Dios, de modo que se dice de este que es un escritor “... cuya obra, el *Liber naturae*, debemos aprender a leer, siendo toda ella un lenguaje que debemos traducir” (Vilar 2012, 22-23). Cf. Calasso (2010, 29).

¹¹⁷³ En “On Christianity as an Organ of Political Movement”, De Quincey ensaya una definición del término “religión” en sentido cristiano y como diferente del sentido pagano. Los cuatro elementos de la religión son el “culto”, la “idea de Dios”, la “idea de la relación que el hombre tiene con Dios” y la “doctrina”. Esta última incluye un “sistema de misterios”, como, por ejemplo, “el misterio de la Trinidad, de la Divina Encarnación, de la Expiación, de la Resurrección, y otros” (“as, for instance, the mystery of the Trinity, of the Divine Incarnation, of the Atonement, of the Resurrection, and others.”) (W: 8, 211-212).

¹¹⁷⁴ Cf. *supra*, cap. 4, “Stephens, casuística, hermenéutica”.

escritura y, más puntualmente, a las imágenes de escritor o autor que suponen las distintas concepciones de un texto.

Así, después de considerar el misterio de la Trinidad, Borges considera, Gibbon mediante, al Espíritu, la tercera persona de la trinidad, como “autor” del libro del *Génesis*. No sigue a esto, sin embargo, ninguna referencia a ese libro en particular, sino a la creencia en la condición autoral de Dios, a través de su hipóstasis, por parte de cabalistas del pasado y cristianos del presente. Y ello se hace para establecer una posible tipología de escrituras/escritores seculares, como una de las tantas consecuencias del postulado cabalístico de que la historia de la creación fue redactada por una “inteligencia divina” (OC: 1, 211).

¡Este es el punto en que ingresa el nombre “De Quincey” a *Discusión* acompañando al de Paul Valéry! Pongamos en foco este momento.

Por un lado, Borges reconoce, como primer término de esta tipología -ella misma una trinidad-, la práctica del periodismo, que “tolera una cantidad sensible de azar”, en tanto aspira a comunicar hechos o información circunstancial. Borges practica esta reducción del periodismo para definir la situación del estilo en ese tipo de escritura en el que “la extensión y la acústica de los párrafos son necesariamente casuales” (OC: 1, 211).

Por otro lado, opone a eso una concepción formalista de la poesía, de cuya composición sonora se excluye el azar (los ecos mallarmeños no son casuales aquí), generalizándola para toda escritura de versos, “cuya ordinaria ley es la sujeción del sentido a las necesidades (o supersticiones) eufónicas” (OC: 1, 211). Todos sus referentes proceden de la segunda mitad del siglo diecinueve y son reconocidos cultores de la “música” del verso: Tennyson, Verlaine, Swinburne. La poesía es representada aquí como forma invertida del periodismo, en tanto lo inamovible y sagrado del verso es el sonido, y lo casual lo que significan las palabras.

Una vez estructurada esta oposición, el ensayista introduce la tercera posición, mencionando a De Quincey:

Consideremos un tercer escritor, el intelectual. Éste, ya en su manejo de la prosa (Valéry, De Quincey), ya en el del verso, no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado, en lo posible, su alianza incalculable (OC: 1, 211).

Lo curioso de este movimiento es que, en lugar de considerar esta figura de escritor a imitación del autor divino, hace lo contrario: el “escritor intelectual”, por el vínculo imaginario que establece con su obra, parece ser el modelo para comprender al “perfeccionado Dios de los teólogos” (OC: 1, 211), que sabe en un instante cómo se relacionan todas las cosas.¹¹⁷⁵ Si bien la sintaxis es ambigua, ya que el escritor “se aproxima al Señor” (OC: 1, 211), la subsecuente traducción de “Señor” por “perfeccionado Dios de los teólogos”, lo convierte en un invento histórico, en línea con las figuras retóricas que el ensayista fue aplicando a los conceptos teológicos (“hipérbole”, “metáfora”, “personificación”) y con el mundo de los “misterios profesionales” (OC: 1, 210) de la corporación eclesiástica. Y “Señor” se revela, por lo tanto, como una fórmula de uso irónico, como esa variante en “El otro Whitman” entre el “indistinto Dios” del *Zohar* y la definición

¹¹⁷⁵ Cabe recordar, en este punto, las vinculaciones de Christ con el “mago” del falso recuerdo de *Las mil y una noches*, que “”, y las nuestras con el genio capitalista David Ricardo.

ilustrada de “una divinidad tan pura que ni siquiera el atributo de *ser* puede sin blasfemia aplicársele” (OC: 1, 206).

En tanto el texto propone una “vindicación” de la modalidad semiótica y procedimental de la Cábala, y en la medida en que su tren argumentativo nos conduce a una idea regulativa de escritor, basada en la persona teológica del Espíritu, parece sugerirse que el ensayista identifica su propia idea de la prosa (Borges no da ejemplos de escritores intelectuales que escriben “en verso”) con este tercer tipo de escritor. Es indudable que la incorporación del nombre De Quincey, junto con el de Valéry, opera como una alusión a sus políticas del estilo. Esta categorización del nombre De Quincey, frente a la de ejemplo de “lírico verdadero” de 1926 (“Profesión de fe literaria”), permite medir la distancia entre 1926 y 1932. Y, sin embargo, no es una operación transparente, y, sin dudas, admite otras interpretaciones. Aun en un caso tan declarativo de valores como este, Borges deja espacio para la ambigüedad.

El ensayo incluye un movimiento final sorprendentemente abierto, orientado a mostrar el “prodigio” del concepto literario de la Cábala. Pasa del escritor como Dios a Dios como escritor y de allí, al tipo de texto y el tipo de lector que supone el modelo de lectura de un texto absoluto y sagrado. Invita a imaginar que la “inteligencia estelar” se manifiesta en “voces escritas” por medio del dictado de lo que se propone decir y que así origina un “texto absoluto”, la “Escritura” (antes Borges escribió “Biblia”), en el que el azar se reduce a “cero” (OC: 1, 211). Con estas “premisas”, concluye con la pregunta sobre cómo no interrogar ese texto “hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según lo hizo la Cábala” (OC: 1, 212).

En este último párrafo se ve aparecer el segundo problema del texto, que luego será retomado por “La muerte y la brújula” y que justifica la aplicación de “oblicuo” al estilo de esta “discusión” y de las otras. El primer problema, obviamente, es el declarado: la comprensión de un modelo llamado “Cábala” como sistema de lectura e interpretación, cuya descripción se ha ido montando del modo que dijimos. El segundo problema es la solidaridad entre ciertas “premisas” y un modelo general de literatura, que incluye sus modos y creencias, sus formas de autor, de texto y de lector.¹¹⁷⁶ Si el movimiento hacia el autor nos llevaba a un punto de identificación entre el escritor intelectual y Dios, este movimiento hacia la Escritura está orientado a generar una identificación, aunque sea “remotamente”, entre el texto sagrado y el texto secular y entre el “cabalista” y el lector. Este “ejercicio de anacronismo” permite imaginar, efectivamente, modelos del funcionamiento de la literatura, aunque eso no implique necesariamente una toma de partido, como sí puede leerse en textos previos.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁶ El tema de los “modelos de discurso” como parte de la reflexión sobre la naturaleza del lenguaje y la práctica literaria aparece en Borges tempranamente. Así, por ejemplo, en “Indagación de la palabra” (*Síntesis* 1[6/1927] y 3 [8/1927]), incluido luego como primer artículo de *El idioma de los argentinos* (1928), Borges reflexiona sobre la relación entre las representaciones mentales, que pueden plasmarse en una palabra o muchas, y la sintaxis, considerando que estas categorías son heterogéneas y que, además, la “sintaxis”, la “continuidad sintáctica”, domina sobre el “discurso”. En ese contexto menciona dos “intentonas” fallidas para eludir el “poderío” vergonzoso de la sintaxis. “Una fue la desesperada de Lulio, que buscó refugio paradójico en el mismo corazón de la contingencia; otra, la de Spinoza” (IA: 23). En esta primera aparición de la “sedimente máquina de pensar” (IA: 24) de Raimon Llull Borges reconoce un modelo de discurso para pensar la relación entre naturaleza del lenguaje y práctica literaria. La “máquina de pensar” es una entidad que puede ponerse en serie con la “Cábala”, *Writings* y la enciclopedia.

¹¹⁷⁷ Por ejemplo, en el texto citado en la nota anterior, “Indagación de la palabra”. Luego de mencionar los fallidos intentos de eludir la sintaxis propuestos por Llull y Spinoza, Borges afirma

El movimiento, en efecto, no es unívoco. El estilo vindicativo y la tipología de escritores sugieren una adjudicación de valor al modelo de la Cábala. Pero lo que puede ser válido para el escritor, no lo es para el lector: el lector que emerge al considerar el texto secular como el “perfeccionado” texto de los cabalistas, o de “muchos cristianos” de “ahora”, es necesariamente un lector idolátrico o “supersticioso”, que es lo contrario del buen lector de los otros ensayos de *Discusión* y, evidentemente, de lo sugerido por la persona del ensayista en cuanto a sus análisis sobre los procedimientos de la Cábala.

Unos ensayos más adelante en el libro, como sabemos, los lectores encuentran, de hecho, “Las versiones homéricas”, que atribuye a la “religión” o al “cansancio” la idea del “texto definitivo” (OC: 1, 239) y que arremete contra la “superstición de la inferioridad de las traducciones” (OC: 1, 239) liberándose de ella por el oportuno desconocimiento del griego. Este ensayo, recordemos, es de publicación muy próxima al libro y por lo tanto estrictamente contemporáneo de estas dos vindicaciones, y debe ser leído con ellas.

El hecho de que “Una vindicación de la Cábala” concluya con una pregunta, con un “¿cómo no...?”, es indicativo de esta deliberada ambivalencia del texto, que elige posicionarse en una zona de apertura, en la que el modelo es exhibido. De acuerdo con el párrafo final, el comportamiento del lector está guiado por una creencia respecto del texto y su hipotético autor, y en ese caso, ¿cómo no comportarse de cierto modo? Pero a la vez, si esa creencia se debilita, ese comportamiento pierde su sostén, y la pregunta pasa a ser “¿cómo comportarse de ese modo o de qué modo comportarse?”.

Desde el punto de vista de la *performance* de este texto, pareado con la otra vindicación y consideradas ambas como ejemplo de una “discusión teológica o literaria”, parece evidente que la sacralización de la literatura desacraliza la Biblia y también, paradójicamente, la literatura.

Pasemos de aquí al cotejo con otro texto teológico De Quincey, uno que ya referimos en relación con “La supersticiosa ética del lector”, “Protestantism”. Lo que vimos fue que en el texto de Borges reaparecía allí, modelizando al lector supersticioso, la imagen del bibliólatra. Veremos ahora que ese mismo modelo es el que subyace, paradójicamente, en “Una vindicación de la Cábala”. “Protestantism”,¹¹⁷⁸ incluido en el tomo VIII de *Writings*, tiene, en rigor, más motivos para cotejarse con el texto de Borges. Se trata de la reseña polémica de un texto que lleva en el título la palabra “vindicación”, trata de las “sectas” cristianas y dedica una parte extensa del ensayo a las discusiones sobre cómo leer la Biblia y qué lugar otorgarle a su letra. Confrontar este texto con “Una vindicación de la Cábala” pone de relieve la distancia que lo separa de él, pero deja ver con mayor claridad qué significa lo teológico-literario de Borges puesto en diálogo con De Quincey.

La reseña le permite a De Quincey montar una discusión sobre la definición general del protestantismo, la posición ante el texto bíblico como autoridad sagrada y la posibilidad de admitir una conciliación entre la doctrina cristiana y el cambio histórico, que un reciente

que sólo los ángeles puede eludir el lenguaje, pero que los escritores sólo pueden resignarse a la sintaxis. Afirma con claridad: “Ella [la sintaxis] sea nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveses, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir” (IA: 24).

¹¹⁷⁸ Publicado *Tait's Edinburgh Magazine* en dos entregas (11, 12/1847 y 2/1948).

libro de Henry Newman había puesto en el centro del debate religioso en Inglaterra.¹¹⁷⁹ Estos tres temas constituyen los objetos de la polémica que asume el ensayo.

A Vindication of Protestant Principles era un panfleto escrito por John W. Donaldson, un “obispo” inglés y un “scholar” clásico, que participaba de ese debate complejo y con numerosos contendientes.¹¹⁸⁰ Fue publicado en 1847 con el seudónimo “Phileutherus Anglicanus” e interesó a De Quincey, precisamente, porque corría el rumor de que el autor era un obispo, una figura institucional de la Iglesia de Inglaterra: esta función parecía incompatible con algunas de las posiciones adoptadas en el panfleto.¹¹⁸¹

A propósito de esta singular cuestión de la autoría, De Quincey incluye una de sus pocas consideraciones sobre herejías de toda su obra utilizando una expresión reminiscente de la Sociedad de “Coinnosseurs in Murder” (W: 13, 9), que es “connoisseurs in heresy” (W: 8, 248). Pero de lo que De Quincey está hablando en este pasaje es de la existencia de clérigos anteriores al autor de la “vindicación” que también adoptaron posiciones heterodoxas en materia religiosa, como el autor de *Vindication*, y utiliza la imagen “herejía” para referirse a estas posiciones. Así, Richard Watson, el obispo de Landaff, que fue el “campeón de la Biblia” en contra de Thomas Paine durante la controversia de la revolución, y que, sin embargo, era un reputado “sociniano” (W: 8, 248). Pero lo singular de “Phil.”, el autor de la “vindicación”, es que “no escribía en el tono de un hereje consciente [...] sino, al contrario, en el tono de uno que descansa en el apoyo de sus compañeros”,¹¹⁸² lo cual indicaba un cambio más general en el anglicanismo hacia la posición representada por el autor.

En el contexto de Borges, llama la atención un pasaje en el que De Quincey se detiene a considerar el tema del inicio del protestantismo como un rechazo de la autoridad de Roma. No nos interesan aquí las objeciones que dirige al autor del panfleto sino, por el contrario, sus coincidencias con él en este punto. Los “principios” que vindica “Phil.”, la “autosuficiencia de la Biblia” y “el derecho al juicio privado”, son también, para De Quincey, los principios centrales del protestantismo: principios en el sentido muy concreto de comienzo histórico que derivaría en posteriores doctrinas. No son las “doctrinas” sino los dos puntos de inicio a partir de los cuales las doctrinas luego se elaboran. Para De Quincey estos dos principios forman, en rigor, “una y la misma ley”:¹¹⁸³ “hacer la Biblia independiente del Papa era hacer al hombre independiente de *todos* los controles

¹¹⁷⁹ Después de un período de vacilaciones y controversias de varios años, Newman se convirtió al catolicismo en 1845 y ese mismo año publicó *An Essay on the Development of Christian Doctrine*, un texto que proponía la idea de que la doctrina cristiana era susceptible de desarrollo. Con este texto Newman defendía al catolicismo de las acusaciones, en general provenientes del protestantismo, de haber agregado elementos ajenos a la verdadera doctrina cristiana. Para Newman había elementos de la doctrina católica, como la adoración de la Virgen, rechazados por los protestantes, que tenían un desarrollo similar a otros que los protestantes aceptaban, como la Trinidad.

¹¹⁸⁰ Robert Morrison menciona los siguientes textos como parte de esa discusión: *The Danger of receding from Principles of the Protestant Reformation* (1846) de George Hodson, *British Protestantism: its Present Position, Responsibilities, and Duties* (1847), de James Edward Gordon y *Popery or Protestantism, which?* de James Taylor (Wk: 16, 224).

¹¹⁸¹ El comienzo del artículo (W: 8, 244-246) es, de hecho, una entretenida puesta en escena de la búsqueda de la identidad del autor recogiendo e interpretando indicios en el texto, como el uso de modismos dialectales escoceses.

¹¹⁸² “... does not write in the tone of a conscious heretic [...] but; on the contrary, in the tone of one relying upon support from his clerical brethren...” (W: 8, 248)

¹¹⁸³ “the self-sufficingness of the Bible”, “the right of private judgment”, “one and the same law” (W: 8, 257).

religiosos”.¹¹⁸⁴ En este sentido, la libertad de conciencia, inseparable de la independencia para interpretar el texto bíblico, se habría transformado en la doctrina protestante de la “tolerancia” (W: 8, 251-253). En el contexto de la discusión con el totalitarismo del catolicismo integral y la vindicación de doctrinas “heréticas” de 1930, este punto del texto de De Quincey cobra un interés insospechado, porque equipara el protestantismo a la tolerancia y a esta con la libertad de interpretación del texto bíblico.¹¹⁸⁵

Uno de los tres puntos que De Quincey desarrolla es el que pone bajo el título de “Bibliolatry” (W: 8, 263-288), y que comentamos en el apartado “Contra el indistinto dios”. La “bibliolatría” está definida polémicamente como una acusación de los católicos a los protestantes en devolución de la acusación de “Mariolatría” de los protestantes a los católicos. La “bibliolatría” es “la supersticiosa lealtad -un culto idólatra- ante las palabras, las sílabas y hasta la puntuación de la Biblia”,¹¹⁸⁶ lo que supone “la deificación de un arreglo de tipos móviles”,¹¹⁸⁷ una frase que, efectivamente, parece traducida del Borges de “Vindicación de la Cábala”.

La consideración del modelo textual de la Cábala por parte de Borges está relacionada menos con la Cábala *sensu strictu* que con la cuestión más general de la “bibliolatría”, en cuanto que esos procedimientos que menciona al comienzo de su artículo, y que son los que dice querer vindicar, brillan por su ausencia después. El Borges de *Discusión* no está interesado, como De Quincey, en vindicar el cristianismo o el protestantismo. Su ensayística buscaba producir modelos de interpretación. Recurre a escenas culturales ya dadas, en la historia y el controvertido presente, para modelizar casos y configurar problemas en el marco de su apuesta por la prosa. Este texto teológico de De Quincey, reconocible no en uno sino en dos textos del volumen *Discusión*, el último de los cuales tiene una referencia completamente secular y literaturizada de su nombre, se pone al servicio de una discusión menos teológica que literaria.

Problema y misterio

La palabra problema puede ser una insidiosa petición de principio.

Borges, “Las alarmas del doctor Américo Castro” (Sur 86 [11/1941])

... las sofisterías que abogan en su favor: el prestigio teológico que la ensalza, la insinuación de las fiestas de Eleusis, la supuesta enormidad que encajona.

¹¹⁸⁴ “to make the Bible independent of the Pope was to make man independent of *all* religious controllers” (W: 8, 257).

¹¹⁸⁵ “Borges encuentra en el protestantismo un modo de entender y vivir la fe que se opone radicalmente al que percibía en los católicos argentinos. En este sentido, aunque el contraste no se explicita, la valoración de la religiosidad reformada puede leerse como una forma de crítica oblicua al catolicismo integral. Ya hemos visto cuáles son los rasgos con los que el escritor construye la imagen de los católicos argentinos: intolerancia, superficialidad, manifestaciones públicas y proselitistas de la fe, escaso vuelo intelectual. La imagen del protestantismo que se desprende de la obra borgeana funciona como la contrapartida de muchas de estas características” (Adur Nóbile 2014, 349)

¹¹⁸⁶ “the superstitious allegiance -an idolatrous homage- to the words, to the syllables, and to the very punctuation of the Bible” (W: 8, 263).

¹¹⁸⁷ “deify an arrangement of printer’s types” (W: 8, 263).

Borges, sobre la palabra “Misterio”, en
“Ejecución de tres palabras” (1925) (INQ:
165)

Dos términos, “misterio” y “problema”, calan de forma particular el objeto De Quincey-Borges, por lo que exigen un trabajo de clarificación sobre sus significados, usos e implicancias. No son equivalentes, pero en su inequivalencia contribuyen a definir un aspecto importante de la comparación en el sentido en que venimos desarrollándola. Entre “misterio” y “problema” se delinea un modo, o más de un modo, de indagación crítica y, también, de composición estética y ficcional, que en Borges reenvía, entre otros, a De Quincey. Son dos palabras que pueden coincidir, confundirse o enfrentarse, según el caso. Asimismo, en Borges, la configuración de los textos como “problemas” a partir de “ejemplos” es parte central del modo de escritura en prosa que asume en la ensayística del giro de 1930 y que se prolongará en las ficciones de la década siguiente.

En este apartado cambiaremos la estrategia de análisis, respecto de los anteriores. Dejaremos la focalización en los textos de *Discusión* para realizar un microanálisis referencial, que, por una cadena de remisiones intertextuales, nos permitirá proyectar los términos “misterio” y “problema” en un campo semántico tan amplio como preciso: las tensiones entre verdad revelada, demostración racional y evidencia empírica que estos términos recogen de la historia cultural de Occidente. Partiremos, para ello, de una referencia muy breve, muy alejada del giro de 1930, pero que remite al trabajo de esta época.

En el “Prólogo” de 1986 a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, hay una caracterización de De Quincey en la que “misterio” y “problema” aparecen igualados por montaje, como atributos hermanos del autor. El “misterio” se representa como necesidad biológica y se asocia a la valoración positiva del descubrimiento de “problemas”:

Confesó que no podía vivir sin misterio, descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación (*Kant*: 9).

Lo sorprendente es que esto mismo ya había sido referido antes por Borges. Pero de forma separada, en otros términos y en diferentes momentos. Por una parte, en 1938, en una reseña de la novela policial *It walks by night* para la revista *El Hogar* (4-3-1938), Borges había escrito: “En alguna página de alguno de sus catorce volúmenes piensa De Quincey que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución” (OC: 4, 347). Y, por la otra, en 1946, la sección “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires*, Borges y Bioy Casares habían incluido, bajo el título “Lo indispensable” y con la firma “B. Lynch Davis”, el siguiente enunciado: “Decía De Quincey que no podía vivir sin misterio. David Masson: *De Quincey*, XI (1881)” (Museo: 104).¹¹⁸⁸

¹¹⁸⁸ Como explicó Rasi (1977), *Los Anales de Buenos Aires* fue un producto cultural de la posguerra, establecido por la sociedad europeizante del mismo nombre, que respondió a la “necesidad” de que hubiera “revistas espirituales, sin prejuicios de escuela ni banderías de secta” para orientar el “gusto literario” del “pueblo” y satisfacer “su afán de cultura”, de acuerdo con el editorial del primer número (Rasi 1977, 135). Por concepción elitista de la cultura, *Los Anales* fue a contrapelo del contexto cultural del primer peronismo. La revista publicó autores europeos y argentinos, y dió lugar a autores jóvenes, como Cortázar, quien publicó allí “Casa tomada” y “Bestiario”. Borges fue director oficial de *Los Anales de Buenos Aires* a partir del número 3, luego, del número 12 al 20-22, se convirtió en “asesor”, y en el último número (23) volvió a ser director. Su marca en la selección de autores

En el primer caso, el término “problema” se declina en clave policial, aproximándose, dentro de la lógica del género, al significado de “misterio” (como en el *Le Mystère de la Chambre Jaune*, de Leroux); en el segundo caso, no tenemos más contexto que el espacio museístico de la colección de citas en la página de *Los Anales de Buenos Aires* y la indicación “Lo indispensable”, una fórmula fija que se aplica a otras citas de la sección.

Consideremos ahora los supuestos del enunciado de 1986 a partir de sus dos antecedentes, comenzando por “misterio”. La primera parte del enunciado (“Confesó que no podía vivir sin misterio”) y el fragmento de 1946 en *Anales* envían al mismo lugar de *Writings*, solo que, en el caso del fragmento de *Museo*, lo hace a través de Masson, quien escribió en su biografía de 1881: “Era un decir suyo [de De Quincey] que no podía vivir sin misterio”.¹¹⁸⁹

El *locus* de este “decir” en De Quincey, al que remiten tanto Borges en 1986 como Masson en 1881 y “B. Lynch Davis”, a través de Masson, en 1946, es un pasaje de la primera entrega de “Samuel Taylor Coleridge” (*Tait’s Magazine* 9/1834). De Quincey está discutiendo allí el unitarianismo de Coleridge y escribe:

Confieso que, siendo yo, desde mi infancia, un devoto creyente en la doctrina de la Trinidad, simplemente porque nunca intenté poner todo bajo el dominio del entendimiento mecánico, y porque, como Sir Thomas Browne, *mi mente casi exigía misterios* en un sistema de relaciones tan misterioso como las que nos conectan con otro mundo, y también porque cuanto más se abría mi entendimiento más percibía oscuras analogías que reforzaban mi credo, y porque la misma naturaleza, la mera naturaleza física, tiene misterios no menos profundos; por estos “porques” y por muchos otros no podía reconciliar mi veneración general hacia el Sr. Coleridge con el hecho, que tantas veces me reportaron, de que era un unitario (énfasis nuestro).¹¹⁹⁰

En la edición periodística de 1834 había otros dos “porqués” que De Quincey eliminó en la recopilación de sus obras, y por ello no están en Masson, pero que conviene copiar aquí, porque amplían el campo semántico de la palabra “misterio” de forma relevante a Borges:

extranjeros, especialmente en los ingleses, es muy visible. A su vez, publicó allí diversos escritos propios. Cuatro de los cuentos que integrarían *El Aleph* (además de “El Zahir”, “Los inmortales”, “Los teólogos”, “La casa de Asterión”) se publicaron en este periódico; también se publicaron en él algunos ensayos que en 1952 integrarían *Otras inquisiciones* (“El primer Wells” [9], “Sobre Oscar Wilde” [11], “Nota sobre Walt Whitman” [13] y “Nota sobre Chesterton” [20-22]). La “Nota sobre Walt Whitman” termina pasando a la segunda edición de *Discusión* (1957). En comparación con *Sur*, que no se restringía a la literatura, *Los Anales de Buenos Aires* asumió una perspectiva fuertemente autonomizante de lo literario.

¹¹⁸⁹ “It was a saying of his own that he could not live without mystery” (Masson 1881: 147).

¹¹⁹⁰ “I confess that, being myself, from my earliest years, a reverential believer in the doctrine of the Trinity, simply because I never attempted to bring all things within the mechanic understanding, and because, like Sir Thomas Browne, my mind almost demanded mysteries in so mysterious a system of relations as those which connect us with another world, and also because the farther my understanding opened the more I perceived of dim analogies to strengthen my creed, and because nature herself, mere physical nature, has mysteries no less profound; for these, and for many other “because,” I could not reconcile with my general reverence for Mr. Coleridge with the fact, so often reported to me, that he was a Unitarian” (W: 2, 154).

... y porque la más simple doctrina del movimiento descansa sobre un hecho último que toda la sabiduría de las escuelas nunca ha explicado; y porque ese vulgar acertijo de Aquiles y la Tortuga nunca fue ni será nunca resuelto...¹¹⁹¹

La fuente de quinceana agrega rasgos de subjetividad precisos al enunciado de Masson/B. Lynch Davis. De Quincey era un “devoto creyente en la doctrina de la Trinidad” no porque atribuyese racionalidad al objeto sino por una tendencia o decisión de no “poner todo bajo el dominio del entendimiento mecánico”, lo cual coincide con su afirmación de una ideología romántica en vinculación con la literatura, concebida en sentido filosófico, como “literatura de poder”. El pasaje ofrece también especificaciones del sentido de “misterio” como una marca de lo invisible en lo evidente, percibida por “oscuras analogías” en un indeterminado “sistema de relaciones” y refrendada por sucesos naturales sin explicación y por problemas o enigmas intelectuales irresolubles.

Comprobamos, al releer a De Quincey, que la necesidad de misterios, como la expresa De Quincey, no era exclusivamente “un decir suyo”, como escribió Masson. También era un decir del modelo de retórica y elocuencia de De Quincey, Thomas Browne, a quien De Quincey cita y reescribe. En *Religio Medici* (1642), Browne había escrito:

Amo perderme en un misterio; seguir mi razón hasta un “¡O altitudo!”. Es mi entretenimiento solitario dirigir mi entendimiento a esos replegados enigmas y acertijos de la Trinidad, la Encarnación y la Resurrección. Puedo responder todas las objeciones de Satán y de mi razón rebelde con la curiosa determinación que aprendí de Tertuliano, *certum est quia impossibile est*. Yo deseo ejercitar mi fe en lo más difícil; porque dar crédito a objetos ordinarios y visibles, no es fe sino persuasión.¹¹⁹²

En este pasaje de Browne, el misterio es misterio de fe, en un marco teológico-religioso, y no admite solución racional ni empírica, ya que, si así fuera, la creencia resultante sería “persuasión” y no fe. Y sería resultante y no previa. El fin explícito de Browne, quien creía que “en el alma humana luchan tres fuerzas que forman una suerte de triunvirato, la razón, la fe y la pasión” (Vilar 2012, 14), era definir una posición de creencia cristiana para un sujeto racional (la religión de un médico) en contra tanto de los razonamientos de la escolástica¹¹⁹³ como de las pruebas empíricas.¹¹⁹⁴ Se trata de una forma de “ejercitación” de la fe, una práctica de la razón para humillar las pretensiones de

¹¹⁹¹ “and because the simple doctrine of motion rests upon an ultimate fact, which all the wisdom of schools will never explain; and because the vulgar puzzle of Achilles and the Tortoise never was and never will be cleared up...” (Wk: 10, 298).

¹¹⁹² “I love to lose my selfe in a mystery to pursue my reason to an oh altitudo. 'Tis my solitary recreation to pose my apprehension with those involved ænigma's and riddles of the Trinity, with Incarnation and Resurrection. I can answer all the objections of Satan, and my rebellious reason, with that odde resolution I learned of Tertullian, *Certum est quia impossibile est*. I desire to exercise my faith in the difficultest point, for to credit ordinary and visible objects is not faith, but perswasion” (Browne 1845, 16–17).

¹¹⁹³ “As for those wingy mysteries in Divinity, and ayery subtilties in Religion, which have unhindg'd the braines of better heads, they never stretched the *Pia Mater* of mine; me thinkes there be not impossibilities enough in Religion for an active faith; the deepest mysteries ours contains, have not only been illustrated, but maintained by syllogisme, and the rule of reason”

¹¹⁹⁴ “Some beleeeve the better for seeing Christ his Sepulchre, and when they have seene the Red Sea, doubt not of the miracle. Now contrarily I blesse my selfe, and am thankefull that I lived not in the dayes of miracles, that I never saw Christ nor his Disciples; I would not have beene one of those Israelites that passed the Red Sea, nor one of Christs Patients, on whom he wrought his wonders; then had my faith beene thrust upon me, nor should I enjoy that greater blessing pronounced to all that believe & saw not”.

la razón. La clave está en ese “I love to lose myself”. Ese goce en la desorientación se justifica, precisamente, como amor a la disciplina religiosa, que provee la certeza de lo indemostrable. Al abordar los “replegados enigmas y acertijos” con los instrumentos del análisis racional, se experimenta, en la lógica de Browne, un límite que no puede ser rebasado intelectualmente. Ese es el punto que Browne ama, adora o desea. Lo impensable se configura en su texto como un lugar al que se puede llegar para dar paso a una experiencia gozosa, la certidumbre sin razón, también llamada “fe”. El “razonamiento” de Browne resuena, secularizado, en la definición borgeana posterior del “hecho estético” como “inminencia de una revelación que no se produce”. Esta definición, que tratamos en el capítulo anterior, puede ser vista como una versión laica, desprovista de fe religiosa, de esta celebración moderna del misterio como experiencia de la razón humillada.

El laberinto referencial se prolonga, a través de Browne, hasta llegar a Tertuliano, en los días en los que la teología era, como había escrito Borges en 1929, “una pasión popular” (OC: 1, 213) y este polémico “padre de la Iglesia”, que creía que el fin estaba cerca, podía gozar imaginando con “carcajadas” (OC: 1, 234) el cruel castigo de los réprobos.¹¹⁹⁵ Browne refiere la frase célebre “certum est quia impossibile est” como fórmula discursiva de ese punto al que puede llegar la razón, perdiéndose, en tanto que, paradójicamente, se puede predicar de algo que “es cierto porque es imposible”.¹¹⁹⁶ Tertuliano, con fórmula contradictoria, refería al misterio de la resurrección de “la carne de Cristo” y lo inscribía, con violencia deliberada, en el campo de la lógica, precisamente para generar su quiebra.

Entonces, la primera parte de la oración del “Prólogo” de 1986 (“Confesó que no podía vivir sin misterio”) no sólo tiene una fuente clara y precisa —ese lugar en el segundo tomo de *Writings*, un tomo autobiográfico— sino que también supone una serie concatenada de fuentes, que llevan de 1986 a los años de “surgimiento de la tradición católica” (Pelikan 1971). La serie así reconstruida, en un inesperado *regressus*, proyecta la palabra “misterio” en diversos contextos, en los cuales adquiere significados variables.

Repasémoslos sintéticamente. En el Tertuliano que refiere Browne, la palabra “misterio” no está, pero se alude a su significado con la cita a los misterios de la resurrección, la encarnación y la trinidad. En el Browne aludido por De Quincey, la frase de Tertuliano se transforma en un paradójico principio de articulación entre razón y fe y la declaración de Browne confiesa el deseo de misterios para afirmar su creencia en lo imposible, en una época posterior a “los días de los milagros”, que Browne juzga, en 1642, ya pasados. En De Quincey, el “misterio” recubre un campo mayor todavía, y hasta incluye, en la versión periodística, la paradoja de Aquiles y la Tortuga, pero de acuerdo con el mismo principio de Browne, el de reforzar la fe y distinguirla de la “persuasión”, puesto que De Quincey está cuestionando la negación en Coleridge del misterio de la trinidad, confrontándola con sus propias creencias divergentes. En Masson, finalmente, el “misterio”, como necesidad biológica de De Quincey, es una de la “características” del autor. Pero bajo esta característica, Masson agrupa un amplio abanico de intereses.

Recordemos que Masson está en el inicio de su intento de clasificar esa obra heterogénea, una apuesta personal en el contexto de la reforma del *curriculum* universitario en la segunda mitad del siglo diecinueve, y encuentra en el término “misterio” una palabra clave y aglutinadora para sus propósitos. Que “De Quincey”, el autor, no

¹¹⁹⁵ Sobre los aportes de Tertuliano a la doctrina cristiana, véase Pelikan (1971).

¹¹⁹⁶ Tertuliano, *De Carne Christi*, 5: “Et sepultus resurrexit; certum est, quia impossibile”, “Y, sepultado, resucitó; cierto es porque es imposible”.

podiera “vivir” sin misterio, se vinculaba, nos dice Masson, con su interés por los “grandes objetos de contemplación religiosa”, los “persistentes problemas metafísicos conectados con esos objetos”, las “sublimidades elementales en la naturaleza o la vida”, los momentos de “majestuosidad histórica”, “lo mágico y lo necromántico”.¹¹⁹⁷ Este espectro ya es lo suficientemente amplio, pero no acaba aquí. Además, nos permitía entender:

... su afición a anotar sueños, presagios, simbolismos casuales, coincidencias maravillosas, anticipaciones o profecías de muerte, y similares, y también su gusto por objetos de investigación histórica tales como sociedades secretas, francmasonería, rosicrucianismo y oráculos paganos.¹¹⁹⁸

En atributo subjetivo, de autor, el misterio, definido como necesidad biológica de Thomas De Quincey, proporciona, según Masson, unidad de sentido a una serie de elementos heterogéneos presentes en los textos, les da sustento psicológico, y, desde luego, lleva a inferir que la erudición estaba atravesada, de una punta a la otra, por esta inquietud metafísica.

Pasemos de “misterio” a “problema”, el término de la segunda parte de la oración de 1986: “descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación”. El primer antecedente que encontramos, la reseña en *El Hogar* del libro “amenísimo” *It walks by night*, nos pone ante la falta de un *locus* preciso o, mejor dicho, ante la precisa deslocalización de la referencia.

Como recuerda Balderston (2009, 21–22), Borges solía primero, al componer un texto, recordar un fragmento y, después, verificar la cita.¹¹⁹⁹ Y no hace falta, a esta altura de este trabajo, insistir sobre la costumbre de Borges de referir a De Quincey con exactitud, documentando la cita en *Writings*. Pero en este caso nos encontramos con un enunciado-acertijo, al comienzo de un texto: “En alguna página de alguno de sus catorce volúmenes piensa De Quincey...” (OC: 4, 347). Borges llevaba varios años escribiendo sus colaboraciones para esta revista popular, es posible que no tuviera tiempo de verificar la referencia, pero, aun si ese fuera el caso, en un breve texto sobre los misterios y problemas policiales, esta fórmula no carece de ironía.

Lo que para el lector cómplice es una diversión, para el investigador de “A en B” es una provocación mortificante. Ese investigador quiere encontrar esa frase, en esa “página”, en ese “volumen”, o verificar, por el contrario, que el texto referido no existe. De hecho, el rastreo de la fuente nos sometió, en un primer momento, a la angustia de la referencia en su forma más extrema. Puestos a buscar el intertexto de Borges, luego de haber llegado

¹¹⁹⁷ “great objects of religious contemplation”, “the standing metaphysical problems connected with those objects”, “elementary sublimities in nature or life which, by their pre-eminent power over the human imagination, seem like the chief irruptions of the invisible and the supernatural into the sphere of man”, “historic majesty”, “the wizardly and necromantic” (Masson 1881: 147-148).

¹¹⁹⁸ “fondness for noting dreams, omens, casual symbolisms, marvellous coincidences, anticipations or prophecies of death, and the like, and also in his liking for such objects of historical investigation as secret societies, Freemasonry, Rosicrucianism, and the Pagan Oracles” (Masson 1881: 149).

¹¹⁹⁹ Balderston se apoya en una anotación del Diario de Bioy Casares: “Borges insiste siempre en comprobar las citas. Me sale del alma la protesta y estoy a punto de pensar que entorpece el trabajo con una manía personal o capricho. Casi infaliblemente la enciclopedia le da la razón: la consulta no fue inútil, alguna corrección introduciremos en nuestro texto o en nuestros conocimientos” (*Borges*: 924).

hasta Tertuliano con “misterio”, no encontrábamos en De Quincey la página ni el volumen para referir esta idea sobre el valor de “problema”.

Recurrimos, por ello, a Robert Morrison, uno de los mayores especialistas en De Quincey, quien nos sugirió dos cosas: que podía tratarse de una “misreading”, un “error de lectura” de Borges, y que, si así fuera, sería un error de lectura muy pertinente y productivo, porque parecía referirse a muchos textos a la vez, o como diría Masson, a una “característica” del estilo-mente del autor. Para ejemplificarlo, Morrison nos dio dos posibles *loci*, que se acercaban al significado de este enunciado, en cuanto versan sobre las características peculiares del “descubrimiento” o “invención” en De Quincey.¹²⁰⁰

En este sentido, era posible que esa referencia no tuviera localización precisa y que, por eso mismo, fuera apócrifa, una “atribución errónea” entre muchas atribuciones ciertas, implantada por Borges en los *Writings*, como la “discusión teológica o literaria” en “El arte de injuriar”. Y era posible también que, al igual que las anécdotas apócrifas, que expresaban mejor que los recuerdos literales la perspectiva sobre un amigo, que esa referencia se acuñara como lectura mejorada de De Quincey. La falta de un “referente” preciso convertía en referente a todos los *Writings*.

Era una hipótesis atractiva, pero encontramos otra posibilidad, una que, aun cuando parezca paradójico, combina la deslocalización de la referencia, el efecto omniabarcativo del que nos alertó Morrison y la referencia precisa. Está tan a la vista que no era fácil reparar en ella.

¹²⁰⁰ Agradezco a Robert Morrison por esta desinteresada colaboración en la pesquisa.

El primer *locus* está en “On Wordsworth Poetry”. De Quincey expone, a partir de los descubrimientos astronómicos, la idea de que un descubrimiento puede consistir en una nueva manera de ver algo que ya había sido visto. “In astronomy, to gain the rank of discoverer, it is not required that you should reveal a star absolutely new: find out with respect to an old star some new affection – as, for instance, that it has an ascertainable parallax – and immediately you bring it within the verge of a human interest; or of some old familiar planet, that its satellites suffer periodical eclipses, and immediately you bring it within the verge of terrestrial uses. Gleams of steadier vision, that brighten into certainty appearances else doubtful, or that unfold relations else unsuspected, are not less discoveries of truth than the revelations of the telescope, or the conquests of the diving bell. It is astonishing how large a harvest of new truths would be reaped, simply through the accident of man’s feeling, or being made to feel, more deeply than other men. He sees the same objects, neither more nor fewer, but he sees them engraved in lines far stronger and more determinate: and the difference in the strength made the whole difference between consciousness and subconsciousness. And in questions of the mere understanding, we see the same fact illustrated: the author who rivets notice the most, is not he that perplexes men by truths drawn from fountains of absolute novelty, – truths unsunned as yet, and obscure from that cause; but he that awakens into illuminated consciousness old linements of truth long slumbering in the mind, although too faint to have extorted attention. Wordsworth has brought many a truth into life both for the eye and for the understanding, which previously had slumbered indistinctly for all men” (W: 11, 314-315).

El segundo *locus* está en *Suspiria de Profundis*. Refiere al tiempo que puede tardar un descubrimiento en plasmarse como tal en la conciencia humana, a partir del caso de la imprenta: “What was the reason that the Greeks and the Romans had not the advantage of printed books? The answer will be, from ninety-nine persons in a hundred – Because the mystery of printing was not then discovered. But this is altogether a mistake. The secret of printing must have been discovered many thousands of times before it was used, or could be used. The inventive powers of man are divine; and also his stupidity is divine – as Cowper so playfully illustrates in the slow development of the sofa through successive generations of immortal dulness. It took centuries of blockheads to raise a joint stool into a chair; and it required something like a miracle of genius, in the estimate of elder generations, to reveal the possibility of lengthening a chair into a chaise-longue, or a sofa. Yes, these were inventions that cost mighty throes of intellectual power. But still, as respects printing, and admirable as is the stupidity of man, it was really not quite equal to the task of evading an object which stared him in the face with so broad a gaze” (W: 13: 341).

En el prefacio al primer tomo de su obra recolectada, que Masson incluyó como “De Quincey’s General Preface” (W: 1, 5-15), como se recordará, De Quincey propuso una “rudimentaria clasificación general”¹²⁰¹ de todos los escritos, tal como habían comenzado a aparecer en la edición norteamericana. Los distribuyó en tres categorías, no por su género sino por los propósitos principales que los animaban: 1) los textos de entretenimiento, que “se proponen centralmente divertir al lector”,¹²⁰² 2) los ensayos, “que se dirigen exclusivamente al entendimiento como una facultad aislada”¹²⁰³ y 3) los textos que forman, por su propósito, “una clase mucho más elevada de composiciones”,¹²⁰⁴ en cuanto ofrecen “modos de prosa apasionada” sin precedentes.¹²⁰⁵

La referencia de 1938 corresponde a la definición puntual que ofrece De Quincey de la segunda categoría, la definición de un “corpus” de sus textos agrupado bajo el nombre general de “ensayos”:

Permítanme designarlos [a estos escritos] con el nombre general de ENSAYOS. El valor de estos, como en otros casos de la misma clase, debe ser medido a través de dos preguntas distintas. A. ¿Cuál es el problema que el ensayo aborda y de qué rango por su dignidad o su utilidad? Y luego, una vez decidido ese punto, B. ¿Cuál es el éxito obtenido? Y, como una pregunta adicional, ¿qué habilidad de ejecución se manifestó en la solución del problema? Esta última pregunta no es, naturalmente, una pregunta para el autor, porque supondría un veredicto sobre su propio mérito. Pero, en general, bastaría como respuesta a la pregunta A para el establecimiento del valor de un ensayo sobre el criterio más firme. *Prudens interrogatio est dimidium scientiae*. Configurar hábilmente el interrogante, es la mitad del camino para asegurar la respuesta correcta.¹²⁰⁶

Recordemos que De Quincey, con estos enunciados, estaba organizando sus comentarios respecto de textos que se habían propuesto resolver un problema o varios, entre los que destaca a “The Essenes”, “The Caesars” y “Cicero”. Con esos comentarios, en un momento de autolegitimación fuerte, buscaba comunicar a los lectores de sus obras recolectadas que nunca había escrito “sin una consideración cuidadosa”¹²⁰⁷ del tema, y que nunca creyó suficiente escribir sobre algo si no pensaba que podía enriquecerlo con “alguna novedad importante”,¹²⁰⁸ lo que implicaba adjudicarse “el mérito de la rectificación aplicada a errores absolutos o dañinas limitaciones de la verdad”.¹²⁰⁹

Volviendo a Borges, parece evidente que este pasaje de la definición de “ensayo”, en la página 10 del volumen 1 de los “catorce volúmenes”, que nos lleva a una multitud de

¹²⁰¹ “rude general classification” (W: 1, 8).

¹²⁰² “which proposes primarily to amuse the reader” (W: 1, 9).

¹²⁰³ “which address themselves purely to the understanding as an isolated faculty” (W: 1, 10).

¹²⁰⁴ “a far higher class of compositions” (W: 1, 14).

¹²⁰⁵ “modes of impassioned prose ranging under no precedents that I am aware of in any literature” (W: 1, 14).

¹²⁰⁶ “Let me call them by the general name of ESSAYS. These, as in other cases of the same kind, must have their value measured by two separate questions. A. What is the problem, and of what rank in dignity or in use, which the essay undertakes? And next, that point being settled, B. What is the success obtained? and (as a separate question) what is the executive ability displayed in the solution of the problem? This latter question is naturally no question for myself, as the answer would involve a verdict upon my own merit. But, generally, there will be quite enough in the answer to question A for establishing the value of any essay on its soundest basis. *Prudens interrogatio est dimidium scientiae*. Skilfully to frame your question, is half way towards insuring the true answer.” (W: 1, 10).

¹²⁰⁷ “without a thoughtful consideration” (W: 1, 14).

¹²⁰⁸ “offer some considerable novelty” (W: 1, 14).

¹²⁰⁹ “the merit of rectification applied to absolute errors, or to injurious limitations of the truth” (W: 1, 14).

textos de *Writings* y a una forma específica de trabajo literario, es el *locus* a donde nos reenvía la frase de 1938: "... piensa De Quincey que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución" (OC: 4, 347). En particular, si atendemos a la última parte de la cita sobre la "habilidad de ejecución" que cierra con "*Prudens interrogatio est dimidium scientiae*. Configurar hábilmente el interrogante, es la mitad del camino para asegurar la respuesta correcta". En latín y en inglés se dice lo mismo, ya que la parte en inglés es una traducción de la parte en latín.

Si confrontamos los enunciados de De Quincey (1853) y de Borges (1938), no obstante, se ven diferencias. De Quincey pone en valor el momento en que un "problema" o "interrogante" o "cuestión" se configura o plantea como tal. En términos del texto borgeano, diríamos que plantear bien un problema es "importante" y es "fecundo" para encontrar una solución. Borges subsume la "ejecución", "configuración" o "formulación" del problema en su "invención" o "descubrimiento", como si se tratara de una y la misma cosa. Y plantea una competencia entre el contexto de descubrimiento y las formas de la explicación. En De Quincey no se plantea una competencia entre el problema y su solución, aunque se le concede a la configuración-descubrimiento del problema una prioridad, lo cual deja abierta la idea de entenderlo de esa forma. La versión del "Prólogo" de 1986, aunque mantiene el término "descubrir" como síntesis de descubrimiento y planteo del problema, se acerca más al *locus* del "Preface". Sostener que "descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación" (*Kant*: 9) no es lo mismo que pensar "que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución" (OC: 4, 347).

La frase en latín en el texto de De Quincey es una cita que prolonga, una vez más, el laberinto referencial, pero en otra dirección. De Quincey no aclara que se trata de uno de los textos ingleses fundamentales de la modernidad occidental en su trabajo multiseccional por producir nuevos protocolos para el descubrimiento y la validación de saberes, la obra *The Advancement of Learning* (1605) de Francis Bacon, padre de la ciencia experimental y el primero de los ensayistas ingleses. La frase citada tenía, de hecho, cierta popularidad en la época de De Quincey, menos por su lugar preciso en el texto de Bacon que por su relación con las discusiones sobre los modos de la *inventio* o el descubrimiento en ese momento de ruptura epistemológica, especialización intelectual y profesional y constitución de nuevas disciplinas.

El enunciado pertenece a la sección del *Advancement* en la que Bacon investiga el modo de "invención" en "artes ciencias" y lo compara con el de "discursos y argumentos". En rigor, Bacon acuña esa frase que cita De Quincey, y que se ha traducido como "en la facultad de saber interrogar está la mitad del conocimiento" (137), en el contexto de una distinción polémica y crítica entre esos dos modos de invención, que le sirve a Bacon como estribo para plantear sus ideas sobre el método en la ciencia. En cuanto al modo de "invención en artes y ciencias", la posición de Bacon es que, en rigor, carece de un "arte" (cabe aclarar, entre paréntesis, que la palabra "arte" es utilizada por Bacon en el sentido de "técnica" o "método") para producir descubrimientos y promete esbozar ese "arte" en otra obra (*Novum Organum*), por lo que solo se limita a exponer su falta. En cuanto al otro modo, esta vez sí existente, el modo de inventar "argumentos y discursos", reserva su tratamiento extenso para el capítulo sobre "retórica" (XVIII, 7-9), pero afirma aquí que no es "invención" en sentido estricto sino solamente descubrimiento de algo que ya se posee (XIII, 6).

Bacon distingue entre dos métodos para la invención de argumentos y discursos: el de la "preparación" o formación, que no es producción de conocimiento sino acopio de

lugares comunes para el ejercicio de la elocuencia (XIII, 7), y el de la “sugestión”, la cual “nos remite y orienta a ciertas señales y lugares capaces de estimular nuestra mente a retomar y sacar conocimientos que en otro tiempo ha recogido, para que podamos hacer uso de ellos” (137). Rescata este modo de la invención y sostiene que, a diferencia de la “preparación”, no es un mero elemento de la dialéctica para disputar. En su perspectiva, la “sugestión” orienta nuestro juicio para encaminarnos a la solución correcta. Es, precisamente, en este punto que escribe “*Prudens interrogatio est dimidium scientiae*”, “en la interrogación prudente está la mitad de la ciencia”. Y le da a la invención por “sugestión” el nombre clásico: “lo que las escuelas llaman ‘tópicos’” (137).

Además de Bacon, la frase latina tuvo otro usuario, que conviene recordar porque fue relevante para De Quincey y porque muy probablemente esté aludido también en esta referencia a Bacon. Nos referimos, una vez más, a Coleridge. La aplicó en una definición del verdadero genio en sentido romántico, que podemos escuchar resonando en los *loci* que destacó Morrison como posibles fuentes de la referencia. Está en el “*Essay XV*” de *The Friend*. Coleridge está justificando la elección de temas metafísicos para sus ensayos. En particular, con su habitual estilo apologético, discute una acusación dirigida contra su persona, a saber: que sus “tópicos” son “viejos” (“mal y bien, necesidad y albedrío, la inmortalidad y el fin último”)¹²¹⁰ y que debería elegir temas actuales para sus reflexiones: “una constitución francesa, un globo, un cambio de ministro, [...] los últimos descubrimientos químicos, [...] o la última lluvia de rocas”.¹²¹¹ Para rebatir la acusación, Coleridge afirma que no encontrar contradicción entre lo viejo y lo nuevo es, en rigor, lo que caracteriza a las mentes que “sienten el enigma del mundo [*the riddle of the world*] y pueden ayudar a resolverlo”.¹²¹² Y a estas mentes les atribuye el nombre de “genios”.¹²¹³ En este contexto, Coleridge define la función de los ensayos sobre los “viejos” temas de la metafísica, incluyendo la cita de Bacon:

Representar objetos familiares de modo que despierten en las mentes de los otros una similar sensación de frescura (ese acompañamiento constante de la convalecencia mental, no menos que de la corporal) y el mismo modo de interrogación ante una ignorancia autodescubierta e inteligente, que, como las profundas y macizas bases de un puente romano, forman la mitad de toda la estructura (*prudens interrogatio dimidium scientiæ*, dice Lord Bacon)—este es el principal mérito del genio y su más inequívoco modo de manifestación. ¿Quién no ha visto, mil veces, la nieve sobre el agua? ¿Quién no la ha visto con un nuevo sentimiento después de leer la comparación de Burns del placer sensual con:

la nieve en el río
Un momento blanca, luego algo derretido.

¹²¹⁰ “evil and good, necessity and arbitrement, immortality and the ultimate aim” (Coleridge 1837, 1:142–43).

¹²¹¹ “a French constitution; a balloon; a change of ministry; [...] the last chemical discoveries; [...] or the last showers of stones...” (Coleridge 1837, 1:142–43).

¹²¹² “this characterizes the minds that feel the riddle of the world, and may help to unravel it!” (Coleridge 1837, 1:143).

¹²¹³ La definición de genio con la que trabaja aquí Coleridge, “llevar los sentimientos de la infancia a los poderes de la adultez” (“carry on the feelings of manhood into the powers of manhood” (143) es la probable fuente de la que dará Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”: “el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad, la infancia ahora dotada, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulados involuntariamente” (Baudelaire 2009, 34–35).

En filosofía, al igual que en poesía, el genio produce las más fuertes impresiones de novedad, a la vez que rescata las verdades más rancias y admitidas de la impotencia que ocasiona la circunstancia misma de su aceptación universal. Los extremos se juntan—un proverbio, dicho sea de paso, que constituiría y agotaría toda filosofía si se reunieran y explicaran todas sus instancias y ejemplos. Las verdades, y sobre todo las más terribles y misteriosas, a pesar de ser de interés universal, están con frecuencia consideradas como tan verdaderas que pierden todo su poder de verdad y yacen, acostadas, en el dormitorio del alma, al lado de los errores más despreciados y descreditados.¹²¹⁴

Como en el caso de la palabra “misterio”, este *regressus* que practimos a través del término “problema”, y que podría seguir (¡Bacon remite su idea de invención por “sugestión” a Platón!),¹²¹⁵ despliega una serie de significados, usos y contextos diversos pero ligados.

El Bacon referido por De Quincey y Coleridge está revisando, en su contexto, las formas tradicionales de descubrir “preguntas” de investigación, pero con el propósito de generar un nuevo instrumento para el “avance del saber”, en un texto de revisión epistemológica y metodológica que antecede a *Novum organum* (1605). Lo que rescata de la retórica clásica, el sistema de “tópicos”, puede ser útil, sugiere, para hacer avanzar una investigación, pero no suficiente. De hecho, Bacon es explícito en señalar que este modo de invención no es invención en el sentido estricto, porque no permite “descubrir lo que no se sabe” (Bacon 1988, 135), para lo cual se requieren otras tareas de investigación posteriores y diferentes, relacionadas con el método experimental. En Coleridge, la frase de Bacon, intercalada en un paréntesis, responde a un escenario polémico por completo distinto: la acción intelectual no se traduce como “problema” sino como “questioning” o “interrogación”. Lo que Coleridge reivindica es una función específica del discurso intelectual respecto de las verdades filosóficas: la de hacer ver algo que, de tan evidente, se ha dejado de ver. Hoy diríamos: desnaturalizar. Este sentido no está del todo reñido con Bacon, en cuanto que en aquel el tópico permitía recuperar un conocimiento ya poseído, aun cuando eso no fuera más que la mitad del camino del saber. Pero la visión comunicada, transmitida a los lectores, de un problema “viejo”, es, en la formulación de Coleridge, prerrogativa del “genio”, tanto filosófico como poético. La mirada del genio modifica la mirada de los lectores futuros. En ciertos textos de De Quincey, como en uno de los dos que sugirió Morrison como fuente de Borges, encontramos la misma idea vinculada con el

¹²¹⁴ to represent familiar objects as to awaken the minds of others to a like freshness of sensation concerning them (that constant accompaniment of mental, no less than of bodily convalescence)—to the same modest questioning of a self-discovered and intelligent ignorance, which like the deep and massy foundations of a Roman bridge, forms half of the whole structure (prudens interrogatio dimidium scientiæ, says Lord Bacon)—this is the prime merit of genius, and its most unequivocal mode of manifestation. Who has not, a thousand times, seen it snow upon water? Who has not seen it with a new feeling, since he has read Burns’s comparison of sensual pleasure to

the snowfall in the river,

A moment white—then melts for ever!

In philosophy, equally as in poetry, genius produces the strongest impressions of novelty, while it rescues the stalest and most admitted truths from the impotence caused by the very circumstance of their universal admission. Extremes meet—a proverb, by the by, to collect and explain all the instances and exemplifications of which, would constitute and exhaust all philosophy. Truths, of all others the most awful and mysterious, yet being at the same time of universal interest, are too often considered as so true that they lose all the powers of truth, and lie bed-ridden in the dormitory of the soul, side by side with the most despised and exploded errors.

¹²¹⁵ “Dice Platón, el que busca conoce ya de manera general aquello que está buscando: si no fuera así, ¿cómo lo conocería cuando lo encuentra?”

“descubrimiento” en tanto reconfiguración de lo ya visto. En “Language”, más explícitamente, propone que esa es una de las funciones principales del estilo respecto de la transmisión de la verdad: no descubrirla, en el sentido de saber algo que no se sabía, como decía Bacon, sino en el de hacer ver lo que, de tan obvio, ha sido olvidado. Y sostiene que “estas funciones del estilo [la otras es iluminar lo oscuro] no están en verdad esencialmente por debajo de las otras funciones originalmente atribuidas al descubridor de la verdad”,¹²¹⁶ lo cual establece otro tipo de competencia entre facultades (entre la de descubrir lo que no se sabe y la de hacer ver lo que se ha olvidado). Además, en el caso de Coleridge, si bien el alcance de su apología alcanza una dimensión universal, como vimos, la cuestión se inscribe en una defensa de la elección de ciertos tópicos en la escritura de ensayos y en el argumento de que la “novedad” no está dada por el carácter actual, de coyuntura, de los temas, sino por el modo en que se los aborda.

En el caso del texto de De Quincey, la frase de Bacon, ¿con mediación de Coleridge?, se aplica al corpus de textos que considera fundamentalmente dirigidos al “entendimiento” del lector. Ciertamente, la idea de que la formulación del problema es la mitad del camino de su tratamiento, no excluye la importancia de su solución, que es la parte B del criterio para valorar un ensayo, pero pone el acento en esa tarea previa, que requiere valorar la construcción de la pregunta. Notablemente, los textos con los que ejemplifica la categoría son textos que no trabajan con problemas lingüísticos o literarios, a pesar de que hay numerosos textos que sí lo hacen en su obra, como “Aelius Lamia”, “On the Knocking at the Gates in *Macbeth*” o “Theory of Greek Tragedy”. La categoría en sí misma, “ensayos”, no se aplica ni a los textos de “entretenimiento”, como los textos autobiográficos, ni a los textos intoxicados o de “impassioned prose”. A pesar de sus movimientos en el sentido de autonomización de lo literario, De Quincey no percibe sus ensayos en esa línea, que reserva para sus experimentos de “prosa apasionada”. En rigor, que haga esta reserva indica, como ya sabemos, el rasgo romántico de sus acciones por la autonomización.

Finalmente, Borges. En el caso de la reseña en 1938, la frase de De Quincey emerge desfigurada, como un elogio del descubrimiento de problemas y en el contexto restringido del “cuento policial”, que “Edgar Allan Poe inventó” (OC: 4, 347). La prioridad otorgada al descubrimiento del problema, en este caso, el problema “del cadáver en la pieza cerrada”, se traduce en la productividad o fecundidad que tiene “en ese género de ficciones”, en cuanto impulsa a que los escritores diseñen distintas soluciones imaginativas. El problema formulado/descubierto por Poe en 1841, que es también el problema del género, abre, en efecto, una secuencia de soluciones diferentes: la de Poe, la de Zangwill (1892), la de Leroux (1907), la de Eden Phillpots, las de Chesterton (1911, 1926) y la de Dickson Carr (1938). De modo que la desfiguración de la frase se justifica, en primer lugar, por el papel que ésta tiene en la reseña. El final completa el concepto de este problema “fecundo”, en cuanto afirma que todas esas soluciones ficticias son también falsas, porque “quieren resolver racionalmente problemas insolubles” (OC: 4, 347). Es decir, el “problema”, en los términos de De Quincey y Browne, se transforma en “misterio”, como un procedimiento literario de humillación de la razón. No está de más recordar que “The Murder of the Rue Morgue” lleva un epígrafe de Browne, tomado de *Hydriotaphia*, que apunta a mostrar el carácter finalmente insoluble de los problemas que son acometidos por la investigación racional: “Qué canción cantaron las sirenas o que nombre asumió Aquiles cuando se escondió entre

¹²¹⁶ “these offices of style are really not essentially below the level of those other offices attached to the original discovery of truth” (W: 10, 261).

mujeres, aunque son cuestiones desconcertantes, no están más allá de *toda conjetura*”.¹²¹⁷ En el relato de Poe, el concepto de criminalidad trastabilla por el hecho de que el asesino es un orangután que imita los movimientos de un hombre al afeitarse.

Hay otro contexto que se inscribe en esta desfiguración del texto de quinceano a través de la referencia de Borges. A. Louis ha recordado que en la época en que Borges escribió esta reseña de la novela de Dickson Carr, existía una figura antisemita que definía a los judíos como “problema”, y sugiere que la idea de “fecundidad” –la cual sabemos que es agregado de Borges– estaba relacionada con este fenómeno:

Se trata —explica Louis respecto de la figura de “el problema judío”— de una operación intelectual y discursiva de fuerte contenido ideológico mediante la cual se genera un problema con el pretexto de encontrarle y poner en marcha una solución. Hay ejemplos más que numerosos en los medios de la época, del modo en que, antisemitas e incluso quienes no se consideraban a sí mismo como antisemitas, aceptaban el presupuesto de la existencia de un “problema judío” y discurrían sobre éste (BAF: 92).

La confirmación de que la referencia a De Quincey se vinculaba con esta cuestión, la encuentra en la misma hoja de *El Hogar* en que fue publicada la reseña del policial. Allí Borges escribió otra reseña sobre el libro *The Jews* de Hilaire Belloc, sosteniendo que, contra de la tradición de la tolerancia de la nación inglesa, “afirma (y recalca) la realidad de un problema judío” (OC: 4, 346). Borges cita la definición de este problema, “el problema de corregir o aminorar la incomodidad que provoca en todos los organismos la intromisión de cuerpos extraños” (OC: 4, 346). Y, como en el caso de la novela policial, muestra las distintas “soluciones”, sólo que aquí son ofrecidas por el católico Belloc.

La “fecundidad”, como se ve en la otra reseña, no supone que exista una solución, ya que el problema es, por definición, “insoluble”. Se traduce en una proliferación de soluciones falsas que, debido a su misma falsedad, son instrumentalizables por las retóricas del poder para producir ficciones de dominación. Poco tiempo después, ya durante la Segunda Guerra Mundial, Borges mismo definió la lógica del “problema judío” y de todos los pseudo-problemas que producen pseudo-soluciones. En su reseña de *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, de Américo Castro, quien planteó, por su parte, el “problema del lenguaje de Buenos Aires”, escribió:

La palabra problema puede ser una insidiosa petición de principio. Hablar del problema judío es postular que los judíos son un problema; es vaticinar (y recomendar) las persecuciones, la expoliación, los balazos, el degüello, el estupro y la lectura de la prosa del doctor Rosenberg. Otro demérito de los falsos problemas es el de promover soluciones que son falsas también (OC: 2, 31).¹²¹⁸

En los párrafos precedentes, hemos leído el enunciado sobre el descubrimiento de problemas en De Quincey al menos de tres maneras diferentes: 1) como una alusión a la forma de composición de los ensayos de De Quincey, 2) como una palabra vinculada con el género policial, 3) como una alusión a un mecanismo de construcción de ficciones sociales. Esta variedad de significados no implica que uno se imponga sobre los otros, sino que estos significados conviven como posibilidades de interpretación, y que estas se actualizan según el texto y el contexto en que se emplea el término, a veces coincidiendo con misterio, a veces

¹²¹⁷ “What song the Syrens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions, are not beyond *all* conjecture” (Poe 1843).

¹²¹⁸ *Sur* 86 (11/1941).

enfrentándose con esa otra palabra, a veces dialogando de una forma perturbadora y confusa con ella. En el primer caso se trata de un reenvío a la fuente. En el segundo, estamos ante la decodificación explícita del término. En el tercero, el significado del policial se amplía por la resonancia que produce el término en su reaparición ideológico-política en textos próximos.

Sumemos, para detener estos movimientos referenciales, un último uso del término “problema”. Es posterior y se aplica también, como en la ocurrencia de 1938, a la escritura literaria ficcional, pero en este caso a la del mismo Borges. Bioy Casares, en su notable reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan* de 1942,¹²¹⁹ subrayó que “problema” era la categoría central de la nueva narrativa borgeana, más allá de su aplicación técnica en el género policial:

No hay duda que Henry James ha escrito lúcidos cuentos sobre la vida de los escritores; que las pesadillas de Kafka, sobre las postergaciones infinitas y las jerarquías, no se olvidarán; que Paul Valéry inventó a M. Teste, héroe de los problemas de la creación poética. Pero los problemas nunca habían sido el interés principal de un cuento. Por sus temas, por la manera de tratarlos, este libro inicia un nuevo género en la literatura, o, por lo menos, renueva y amplía el género narrativo.

Ahora bien, indudablemente, la importancia narrativa de la categoría “problema” está relacionada con la importancia que ella adquirió en el giro de 1930 en los experimentos con la prosa de sus textos críticos. Volveremos, entonces, de este *excursus* a la afirmación de que entre “misterio” y “problema” se constituye, a grandes rasgos, un modo de indagación crítico y también de composición estética y ficcional, que en Borges reenvía, entre otros, a De Quincey.

Por más atractivo que resulte ver estos dos términos como la contraposición de dos paradigmas (el Padre de la Iglesia vs. El Padre de la Ciencia Experimental, Tertulliano vs. Bacon), en realidad estas palabras incluyen, por todo lo que vimos, cada una de ellas, una semántica de la contradicción, y se contaminan mutuamente dando lugar a un continuo heterogéneo. Esta contradicción surge de la posibilidad de producir distintas variaciones respecto de la figura dialéctica del interrogante como pregunta que supone una respuesta y/o una respuesta que supone una pregunta, verdadera o falsa. Junto a estas palabras, cabe sumar otras, que Borges ejecutó en 1925, como “enigma”, “acertijo”, “adivinanza”, todas ellas figuras que pertenecen al mismo paradigma discursivo de los misterios y los problemas que venimos explorando.

Ciertamente, en De Quincey, las palabras “misterio” y “problema” incluyen tanto lo que no tiene respuesta, pero demanda una, como lo que se presenta como un falso misterio o problema, que se puede denunciar como un error y resolver de forma erudita. El contexto cristiano protestante que De Quincey suscribe es fundamental para entender el movimiento de su razón, incluso de su escepticismo, autolimitados ambos por la fe. Por un lado, en la línea de Browne y de Coleridge, puede afirmar el misterio, incluso el milagro, y poner en esa serie, los problemas sin solución, la paradoja de Aquiles y la Tortuga, por ejemplo, como figura o inscripción de la finitud humana en relación con la infinitud de la invisible trascendencia. De hecho, la definición de “literatura de poder” está directamente vinculada con esa posibilidad, como vimos oportunamente. Por otro lado, De Quincey también puede desenmascarar los misterios eleusinos, denunciar la estafa de los

¹²¹⁹ *Sur* 92 (5/1942).

astrólogos, discutir las soluciones erróneas del acertijo de la esfinge tebana, aplicando recursos críticos de la lógica, la historia y la filología, entre otros.

Entre los términos "misterio" y "problema" hay una diferencia semántica importante, que está en la base de los desplazamientos de uno a otro. Puede ser enunciada como la posibilidad de una relación: el misterio es el significado de lo que surge en la conciencia ante la evidencia de un fenómeno que se resiste a la explicación; el problema es algo que se descubre como interrogante pero que también debe ser configurado, formulado, planteado discursivamente, para poder encontrarle una solución. Un misterio, a los fines de la investigación, debe ser transformado en un problema, lo que implica configurarlo adecuadamente como discurso, que es la mitad del camino para resolverlo. En ese sentido, el problema se puede pensar como una interpretación racionalizada del misterio, su transformación en "question", que puede conducir a la humillación, triunfo o exceso de la razón.

De acuerdo con Jordan, esta lógica del misterio-problema se declina en el campo estético de la crítica literaria de De Quincey a partir de la categoría de "efecto". Lo que De Quincey suele identificar como "misterio" en sentido estético es un determinado "efecto" que se reconoce como reacción emotiva individual, y ese efecto interiorizado, que deja su marca en la conciencia y la memoria, puede, siguiendo la terminología de Jordan, objetivarse, transformarse en problema de investigación. Esta lógica, precisamente, es la que vimos operando en el análisis del misterioso efecto que producían "Los golpes a la puerta en *Macbeth*".¹²²⁰ Pero lo característico de De Quincey, aun en este caso particular, es mantener lo problemático y lo misterioso en un espacio de ambigüedad no del todo resoluble, incluso en un cierto antagonismo. Como en "Secret Societies", cuando sostiene que la práctica misteriosa de las sociedades secretas "proyecta cierto grandor hasta en un farsante" (W: 7, 182).¹²²¹

La crítica literaria no fue una tarea que De Quincey practicó como meta aislada de su escritura, una tarea en sí misma, sino que formaba parte de las polimáticas investigaciones que emprendía en los periódicos. Es revelador el hecho mencionado de que ningún ejemplo de su definición de ensayo en 1853 fuera un trabajo del "corpus" de crítica literaria, ni siquiera "Theory of the Greek Tragedy". Como indicó Roberts (2000), la figura de De Quincey como crítico literario fue, sobre todo, obra de sus editores e investigadores (Darbishire, Proctor, Jordan, Burwick y, desde luego, el propio Roberts). Pero, a su vez, los procedimientos de la cultura clásica, funcionalizados en el registro de la exigencia comunicacional del medio periodístico, hacen de sus investigaciones ensayísticas, cualquiera sea el tema, textos fuertemente autoconscientes de los problemas lingüísticos, retóricos y, también, ficcionales, como en el caso del apócrifo.

En el caso de Borges encontramos una configuración diferente, pero es posible que la diferencia sea resultado, entre otras cosas, del trabajo de relectura del modo del ensayo en *Writings* en el marco del giro de 1930. Borges centra su crítica literaria del período en problemas vinculados con efectos, misterios y mecanismos de la literatura, lo que generalmente llama la "eficacia" de un texto y que en "Elementos de preceptiva" llamó "lo particular literario" (BES: 124).¹²²² Así, por ejemplo, en "La postulación de la realidad",

¹²²⁰ Cf. supra, en Cap. 4, « "On the Knocking at the Gates in *Macbeth*" y "La muralla y los libros".

¹²²¹ "throws a grandeur even on a humbug" (W: 8, 182).

¹²²² "Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario" (BES: 122). "Elementos de preceptiva", *Sur* 7 (4/1933).

cuando después de los ejemplos “clásicos”, sostiene: “pasajes como los anteriores, forman la extensa mayoría de la literatura mundial [...] Dentro de su notoria ineficacia, son eficaces; falta resolver esa contradicción” (OC: 1, 218). Lo mismo se advierte en “La supersticiosa ética del lector”. Como hemos visto, el recurso a la filosofía y a la teología, independientemente de la línea de reflexión que se mimetiza con el campo de saber no literario, produce saberes ligados con la “eficacia” literaria, aunque avancen a veces en una suerte de doble carril y queden, como en el caso de “Una vindicación de la Cábala”, sin decidirse completamente. En el giro de 1930, la tensión entre procedimiento y eficacia, o entre problema y misterio, opera como una tensión productiva, tanto en la crítica como en la ficción. Pero esta tensión no se corresponde con una “cosmovisión” de quinceana, como sugirió Christ. Por el contrario, Borges establece una clara disociación entre la “cosmovisión” y la textualidad de *Writings*, como ya se percibe por los análisis anteriores. La textualidad es tratada fragmentariamente, como un material que sirve para la producción de otros textos y problemas. Christ percibió esto, sin dudas, cuando colocó a De Quincey en el campo del “archivo” y la “información”, aunque luego se inclinara por identificar las posiciones de dos escritores ante el mundo como meramente coincidentes, como anverso y reverso de una sola moneda y formando identidad.

Retóricas del ensayo (literario)

A partir de lo expuesto, quiero pasar revista a tres aspectos, de cuño de quinceano, que se vinculan en Borges con el modo de configuración de los problemas y misterios estrictamente “literarios” en los ensayos del giro de 1930 de *Discusión*: 1. la cuestión de la causalidad mágica asociada con una experiencia del misterio en la narración, 2. la cuestión de la práctica literaria en relación con formas de ley y 3. la cuestión del fragmento en la prosa asociada a una retórica de la ejemplificación. Así como la inscripción en Borges de las ideas de quinceanas sobre los misterios y problemas se relaciona con una zona particular de sus experimentos con la prosa en el giro de 1930, estos aspectos correlativos encuentran reflejos en pequeñas “deudas documentadas” y algunas alusiones del período, según procuraremos mostrar. Luego del *excursus* anterior, que nos alejó de la década de 1930 para recorrer una semántica multiseccular, regresamos al horizonte que supone la publicación de *Discusión* el año de 1932.

1) *Superstición, magia, narración*. La cuestión de una causalidad de tipo mágico que rige en la narración es el tema central de “El arte narrativo y la magia”, un texto de *Discusión* (1932) al que Rodríguez Monegal llamó “el primer manifiesto poético del Borges narrador” (Rodríguez Monegal 1984, 64). Pero como señaló Williamson, ese texto retoma una reseña del año 1926 sobre unos “Cuentos de Turquestán”, en la que Borges se apoya en la lectura de esos “cuentos fabulosos” que se originaron en la cultura oral, fueron luego traducidos al ruso y finalmente al alemán (la versión que comenta Borges) para formular un esbozo de arte poética. De modo que, entre ambos, delimitan el espacio fuerte de giro en la ensayística de Borges que se asocia con el paso al relato.

Como en otros casos, Borges parte del hecho estético, esto es, del efecto de lectura – la eficacia– que tienen esos cuentos traducidos. En función de De Quincey, importa un argumento, que reaparecerá luego en “El arte narrativo y la magia”, a saber: que en el universo de los cuentos de Turquestán, donde “lo maravilloso y lo cotidiano se enlazan” (TR: 1, 262), la magia rige como ley de causalidad. Contrasta esta forma de causalidad, que

no produce ningún escándalo en los cuentos, con la posición de un “nosotros”, que designa a quienes “hemos perdido la fe en el sortilegio” y que “sabríamos separar finamente su operación sobrenatural de los efectos naturales motivados por una ley conocida” (TR: 1, 262). Pero también señala que permanece en “nosotros” una creencia en la causalidad mágica, en tanto “nos creemos agraviados si a la sola palabra de nuestro nombre le arriman otra palabra de injuria” (OC: 1, 262).

A las “leyes” a las que recurrimos para formular nuestras explicaciones las declara Borges “provechosas ficciones”, en las que el hombre primitivo “no cree”, como tampoco cree en los “milagros”, que son su “bienhechora infracción” (OC: 1, 262). El texto se apoya en consideraciones de antropólogos e investigadores de la mentalidad primitiva, y no cita a De Quincey. Pero es evidente que, en esta construcción crítica sobre las creencias con que trabaja la diferente recepción de los cuentos, está presente “Modern Superstition”, el último de los ensayos del tomo VIII de “Speculative and Theological Essays”, ubicado a continuación de “On suicide”, que trata del *Biathanatos* de John Donne.

Masson describió ese ensayo, adecuadamente, como “una cadena de anécdotas históricas que ilustran la persistencia de una creencia en presagios, coincidencias sobrenaturales y cosas de ese tipo.”¹²²³ Christ sospechó que este texto podía haber servido a Borges como insumo de su reflexión, y tenía razón. Se confirma por ciertas coincidencias textuales, que enseguida comentaremos, pero además por el hecho de que en la década de 1940, cuando Borges y Bioy pensaron una antología de textos de De Quincey, incluyeron este ensayo. En el capítulo siguiente, veremos que puede leerse como un insumo principal de “El Zahir”.

En “Modern Superstition”, como dice Masson, De Quincey se entrega a un tipo de escritura acumulativa, ligeramente organizada por distinto tipo de supersticiones populares, que hilvana fragmentos de fuentes diversas cuyo punto en común es la puesta en funcionamiento de una causalidad no natural. El texto abre con una alusión al ensayo de Sir Thomas Browne que ya citamos: “Se dice que la edad de lo milagroso y lo sobrenatural ha pasado”,¹²²⁴ y desarrolla una defensa parcial de la superstición, como resabio de esa época pasada y como posibilidad del retorno de una religión depurada. La superstición es, para De Quincey, la posibilidad de la religión.¹²²⁵ Es una religión en germen o forma degradada de religión, y debe ser tomada en ese punto de su “desarrollo interrumpido” o “no desarrollo”.¹²²⁶ Con esta configuración del tema, que no alcanza el rango de problema, De Quincey está apostando por un reencantamiento religioso y específicamente cristiano del mundo moderno, al igual que con su panegírico del sueño en “Suspiria de Profundis” (1845) o su llamado a la lectura del cielo en “System of Heavens” (1840). La revisión de los “modos de la superstición popular”,¹²²⁷ en tanto ofrecen una especie de enciclopedia de “anécdotas históricas” que ilustran esos modos, se presenta como una colección de pequeños ejemplos textuales de una causalidad no natural que reafirman “el sentido de la simpatía con lo invisible”.¹²²⁸ Este ensayo de De Quincey, recupera el tipo de retórica

¹²²³ “a string of historical anecdotes illustrating the persistence of belief in omens, supernatural coincidences and the like” (W: 8, 6).

¹²²⁴ “It is said that the age of the miraculous and supernatural is past” (W: 8, 405).

¹²²⁵ La “superstición”, sostiene De Quincey, no debe ser meramente condenada, porque: “in superstition lies the possibility of religion” (W: 8, 405).

¹²²⁶ “non-development” (W: 8, 405).

¹²²⁷ “modes of popular superstition” (W: 8, 405).

¹²²⁸ “the sense of sympathy with the invisible” (W: 8, 405).

acumulativa, de tipo barroco, que practicó Browne en *Pseudodoxia epidemica: or, enquiries into very many received tenents, and commonly presumed truths*, un libro que está detrás de *Manual de zoología fantástica* de Borges.¹²²⁹

Entre los modos de superstición que clasifica De Quincey, incluye el modo ominoso asociado a los nombres, que está presente en los casos de superstición que cita Borges en los dos ensayos. Pero en Borges, evidentemente, la preocupación central por este tipo de causalidad no está dada por el propósito religioso, algo que ratifica su desvinculación del contexto cristiano de la fuente de quinceana y la apelación a teorías antropológicas sobre la “mentalidad primitiva”. Está interesado en el distinto efecto que dos tipos de legalidad fenoménica, que suponen dos tipos de creencia diferentes, pueden producir en literatura en tanto compiten entre sí por la interpretación de la realidad. Con esto, pretende introducir en la escena literaria un campo problemático específico de discusión, para jerarquizar una forma de narrar por sobre otras.

En “El arte narrativo y la magia”, Borges es taxativo cuando, al plantear su problema, sostiene que su fin es “literario” (OC: 1, 226). Lo plantea, esta vez, a partir de la lectura de *The Life and Death of Jason* (1867), que toma el sitio de los “Cuentos de Turkestán”, como para desligar el problema de la narración del problema de la diferencia entre el verso y la prosa. El proyecto de Morris es definido como “la narración verosímil de las aventuras fabulosas de Jasón”. Allí descubre el siguiente problema: ¿cómo causar “una fuerte apariencia de verdad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda que constituye, para Coleridge, la fe poética”? (OC: 1, 226).

Este “problema” es, efectivamente, “literario”, incluso técnico-literario, del estricto orden del procedimiento, porque se trata de entender cómo producir un determinado efecto por medio del arte verbal. Pero su formulación presenta la experiencia de la inmersión ficcional como una forma secularizada de experiencia religiosa en la hoy remanida frase “fe poética” de Coleridge.¹²³⁰ No está de más recordar que el problema de

¹²²⁹ Cf. Rosenstein (2008, 299).

¹²³⁰ La expresión es acuñada en el capítulo 14 de *Biographia Literaria*, en el importante pasaje en que Coleridge establece la ocasión y el propósito de composición de *Lyrical Ballads*. Respecto de su papel en el proyecto, confinado a los poemas experimentales sobre sucesos y personajes de tipo sobrenatural, como “The Ancient Mariner”, que explorarían las emociones que acompañarían esos temas si fuesen reales. Escribe Coleridge: “... mi aporte debía dirigirse a los personajes sobrenaturales, o al menos románticos, pero de tal modo que se les transfiriera a partir de nuestra naturaleza interior un interés humano y una verosimilitud suficientes como para procurar a estas sombras de la imaginación esa voluntaria y momentánea suspensión de la increencia que constituye la fe poética” (Coleridge 2010, 389). Cf. Coleridge (1984, II, 6). El sentido de esta expresión encuentra un desarrollo mayor en carta a Stuart del 13 de mayo de 1816: “Las imágenes y los pensamientos poseen un poder en sí mismos y a partir de sí mismos, independiente del acto de juicio o comprensión por el que afirmamos o negamos la existencia de una realidad que les corresponde. Tal es el estado ordinario de la mente en los sueños. No es estrictamente preciso decir que creemos que nuestros sueños son verdaderos cuando estamos soñando. Ni creemos ni descreemos: en la voluntad el poder de comparación se encuentra suspendido, y sin el poder de comparación todo acto de juicio, sea de afirmación o negación, es imposible. Las formas y los pensamientos actúan meramente por su propio poder inherente: y los sentimientos intensos a veces conectados con ellos son, de hecho, sensaciones físicas, que son las causas u ocasiones de las imágenes, y no (como cuando estamos despiertos) sus efectos. Agregale a esto un voluntario sometimiento de la voluntad a una de sus propias operaciones (i.e. la de la comparación y la decisión en consecuencia respecto de la realidad de cualquier impresión sensorial) y obtenés la verdadera Teoría de la Ilusión Teatral...” Citado por Engell y Jackson Bate en nota 2 de Coleridge (1984, II, 6).

qué tipo de creencia operaba en la experiencia estética estaba siendo considerado en ese momento por I. A. Richards (1924, 1929) y T. S. Eliot (1932).¹²³¹

El ensayista parte de la constatación personal de una eficacia, y no de una reconstrucción histórica del caso ni de una indagación filosófica o psicológica. Morris “consigue despertar esa fe” y Borges transforma ese hecho misterioso, explícitamente, en problema de investigación: “quiero investigar cómo” (OC: 1, 226). La consideración de “ejemplos”, episodios traducidos de Morris y Poe, es lo que lleva, mediante análisis parciales, a sostener que “el problema central de la novelística es la causalidad” (OC: 1, 230). No nos interesa la labilidad de las categorías genéricas que, irónicamente y con fines de discusión, utiliza Borges (“novela”, “novela de caracteres”, “simulación psicológica”), sino el hecho de que construye este problema y su solución a partir de una aplicación del pensamiento mágico al “arte narrativo”, secularizando y funcionalizando el texto “Modern Superstition”. En esto, la definición de “ateísmo literario” en Pastormerlo (2007), con su correlativa noción de “misterio razonable”, valen aquí, puesto que, en sus palabras, “la resistencia del ateísmo borgeano ante la noción religiosa de misterio suponía una afirmación de los saberes propios del escritor” (131).

Desde luego, con esta operación, Borges produce un importante desvío respecto de la fuente. En su despliegue del argumento, Borges toma los ejemplos de Frazer, pero en su recorte de la superstición se apoya en De Quincey. Como este, incluye un “catálogo” comprimido de acciones mágicas, pero su fin no es inscribir la “posibilidad de la religión”, como quería De Quincey en los años del ensayo, sino inscribir la posibilidad de la ficción o, más precisamente, la forma en que la ficción organiza lógicamente sus representaciones, sin necesidad de imitar “el mundo real” (OC: 1, 230). La ficción como contrafigura de lo que, en *Evaristo Carriego*, había llamado el “caudaloso estilo” de la realidad.

La primera tesis de Borges es que la magia no es lo contrario de la causalidad natural, sino su “coronación o pesadilla” (OC: 1, 231). Al devolver la causalidad no natural al campo de la mentalidad primitiva, Borges reafirma, desde una posición ilustrada, el *dictum* “la era de los milagros ha pasado”, aunque en su composición, más bien, la era de los milagros no existió nunca, ya que no está ni en primitivos ni en civilizados. El texto dice: “El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos” (OC: 1, 231), lo cual deja disponible esta manera del pensamiento para la forma cultural de la literatura, que se experimenta como “fe poética”. La superstición aparece en el texto como el resabio moderno de la causalidad mágica: “Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera” (OC: 1, 231). La segunda tesis de Borges, como solución del problema literario, es que “esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa cualidad, manda en la novela también”, lo cual termina precisándose (subrayemos el término “manda”) como un enunciado preceptivo.¹²³²

2) “El arte narrativo y la magia” parte de la investigación de un problema “literario”, pasa por la consideración de un problema antropológico, psicológico o doxológico y concluye con una afirmación preceptiva. Esa es la forma de su avance, que nos conduce al

¹²³¹ Cf. Bilsky (1951).

¹²³² “Procuró resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado, En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (OC: 1, 232).

segundo aspecto de De Quincey que debemos poner en relación con Borges: la posición de la literatura ante las formas de ley, las reglas, las normas o los mandamientos. Esto es, los géneros.

La preceptiva es un aspecto constitutivo de las artes poéticas consideradas como sistemas de reglas que describen, explican y rigen la producción artística. Leer el enunciado de Borges en términos de preceptiva es atribuirle, justamente, una función normativa. Pero el modo mismo de la argumentación, que incluye una muy lábil categoría de "novela", y su provocador pasaje por el análisis de la magia, inducen a la sospecha. ¿Qué alcance adjudica Borges a esta proposición? Esta pregunta ha tenido muchas respuestas. La de Rodríguez Monegal, por ejemplo: "La ironía del último párrafo merece subrayarse" (Rodríguez Monegal 1984, 64).

El texto de Borges que se coloca en el centro de la polémica es "Elementos de preceptiva". Fue vinculado por Sarlo (1982, 1995) a una estética del "procedimiento" y por Pastormerlo (2007) a la crítica epistemológica de las condiciones de creencia de la literatura, llamada, a partir de Borges, "ateísmo literario". Alberto Giordano (1991b) discutió con la posición de Sarlo, precisamente en relación con este texto, en el que lo serio y lo paródico se suceden, de acuerdo con su argumento, sin que pueda establecerse con claridad la posición del texto respecto de la norma. En un texto posterior (2015), el mismo crítico propuso caratular esta posición como una estética de la "ironía", en el sentido fuerte del romanticismo alemán, apelando a Friedrich Schlegel. Es, justamente, esa posición problemática, inestable, ante la preceptiva, inscripta en la práctica del discurso, lo que debemos considerar en relación con De Quincey. No lo haremos, sin embargo, respecto de "Elementos de preceptiva" sino con el caso de las "leyes" del género policial y con otros casos vinculados.

Muy llamativamente, al iniciar sus reflexiones sobre el género policial en 1932, Borges incurrió en una práctica inusual en relación con De Quincey, la de mencionar el título de una obra particular en vez de los oceánicos *Writings*. Fue, puntualmente, en el primer texto en que Borges reflexionó sobre el policial, un prólogo a *Edgar Wallace*:

Matar, para el criollo, era "desgraciarse": nada más opuesto a la idea del "Asesinato considerado como una de las bellas artes" del mórbidamente virtuoso de Quincey, o de la "Teoría del asesinato moderado" del sedentario Chesterton" (TR: 2, 20).

Desde luego, el título "Asesinato considerado como una de las bellas artes" funciona, como el de Chesterton, en su carácter paradójico, como ejemplo para diferenciar la manera de entender la ley que tendrían ingleses y argentinos, en vistas de un análisis del policial como género extranjero. Pero el prólogo a "Edgar Wallace" es, en rigor, el primero de una serie de textos que reciclan fragmentariamente los anteriores, por lo que el uso del "asombroso título"¹²³³ como ejemplo se traslada también a los otros textos, en un sistema de variaciones leves pero significativas. En la serie se incluyen, después de "Edgar Wallace", tres textos relevantes:¹²³⁴ "Leyes de la narración policial",¹²³⁵ "Los laberintos policiales y

¹²³³ "Elogio de la locura, de Erasmo", *El Hogar* 16/10/1936). "Cabe suponer que buena parte de su gloria se debe al asombroso título, precursor de "El asesinato considerado como una de las bellas artes" y de tantos otros que juntan un defecto y una alabanza" (BEH: 15).

¹²³⁴ La serie prosigue en el citado en la nota anterior, y en el Prólogo a *Fausto*, de Estanislado del Campo después.

¹²³⁵ *Hoy Argentina* 2 (4/1933): "Matar, para el criollo, era *desgracia*. Era un percance de hombres, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato Considerado Como Una De Las

Chesterton"¹²³⁶ y "Modos de G. K. Chesterton" (BES: 19).¹²³⁷ En el último de estos textos usa el título para atacar al cristianismo.¹²³⁸ A diferencia de la tradición que lleva a Tertuliano, su carácter “inverosímil” no estimula la creencia del ensayista borgeano.

De manera oblicua, la inclusión de este título de De Quincey se refleja sobre el tema mismo de “Leyes de la narración policial”, que es el problema clásico de la codificación de los géneros y las artes poéticas, aplicado a la narrativa de crímenes. Habitualmente, la codificación borgeana del policial, a partir de sus propias declaraciones, ha sido tomada por una idealización del género en la tradición inglesa, confrontada con la vertiente “negra” y leída como respuesta a una percepción adversa del contexto histórico. Al igual que la acuñación posterior de Valéry “como símbolo” (OC: 2, 64),¹²³⁹ el policial habría funcionado como reacción liberal a su época, vista ésta como caótica y bárbara. También se ha considerado la codificación como una transposición de ciertas preocupaciones por el establecimiento de un ideal clásico o formalista de composición, en contra de poéticas expresivas o realistas. Sin negar que el género puede haber cumplido estas funciones, hay que agregar que también cumplió otras, y que algunas divergen de las mencionadas. Para hacerlo ver es necesario reparar en por qué es posible conectar esta codificación del género con la apuesta por el policial de enigma y con la defensa de un mundo ordenado y regido por reglas.

En las “Leyes de la narración policial”, evidentemente, Borges se hace eco de otros sistemas normativos, “mandamientos”, que habían sido publicados antes,¹²⁴⁰ pero lo fundamental es que, parodiando esos precedentes, pone en escena la lógica de la legalidad literaria propia las artes poéticas. Es decir, con este texto sobre el policial, Borges remite al género identificado con la tradición clásica que, justamente, es un género sobre los géneros, como estudió Schaeffer (2006). Dicho esto, se advierte que entre las otras funciones que se le hace cumplir a las leyes de la narración policial está la de postular su “infracción” como forma de la práctica literaria, lo que equivale, en cierto sentido, a definir la práctica literaria como acción arreglada a leyes y como infracción o desvío de las leyes, incluyendo también, por supuesto, el género mismo del arte poética.

Cuando se citan las leyes del género policial que da Borges separadas de las consideraciones con que las acompaña el texto, todas ellas destinadas a presentar infracciones particulares, se les quita su razón de ser. Este tema reaparecerá, radicalizado, en referencia a la literatura en general, en la lista de prohibiciones que Borges, Bioy Casares

Bellas Artes del “mórbidamente virtuoso” De Quincey, o de la Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton” (TR: 2, 36).

¹²³⁶ “Matar, para el criollo, era *desgraciarse*. Era un percance de hombres, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato considerado como una de las Bellas Artes del “mórbidamente virtuoso” De Quincey, o de la Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton” (BES: 126).
¹²³⁷ “La certidumbre de que ninguna de las atracciones del cristianismo puede realmente competir con su desaforada inverosimilitud es tan notoria en Chesterton, que sus más edificantes apologías me recuerdan siempre el *Elogio de la locura* o *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Ahora bien, esas defensas paradójicas de causas que no son defendibles, requieren auditores convencidos de la absurdidad de esas causas. A un asesino consecuente y trabajador, *El asesinato considerado como una de las bellas artes* no le haría gracia.”

¹²³⁸ Sobre este tema, véase Podlubne (2005, 2011).

¹²³⁹ “Valéry como símbolo”. *Sur* 132 (10/1945). Luego, en *Otras inquisiciones* (1952).

¹²⁴⁰ Recordó Centenera Tapia (2013): “... en 1929, en la introducción de *The Best Detective Stories of 1928-29*, Roland Knox publica sus “Diez mandamientos del relato policial”. Por su parte, S.S. Van Dine, que a diferencia de Knox no era teólogo, redactó una lista de veinte mandamientos, aparecida originalmente en *American Magazine*, 1928” (277).

y Silvina Ocampo redactaron, según dice Bioy, hacia 1939, y que apareció publicada por primera vez en el número de *L'Herne* dedicado a Borges como parte de “Lettres et amitiés”.¹²⁴¹ Es una lista larga de todo lo que se debe evitar para escribir, incluyendo algunas prácticas de los propios Borges y Bioy. La lista es presentada como descubierta por el personaje de un cuento no escrito entre los papeles de su difunto maestro. Éste, como aclara Bioy, era un “literato sin obra”, un ejemplo de “la imposibilidad de escribir con lucidez absoluta” (*Museo*: 19). De manera análoga, en la citada reseña de Bioy de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, el concepto de género es negado en su carácter de “verdad absoluta” pero defendido como “verdad pragmática” (Bioy Casares 1942), es decir, como un supuesto imaginario para hacer avanzar la escritura o producir contextos de inteligibilidad.

El problema de la relación entre los textos y su legalidad tiene en De Quincey diversos reflejos. Recupero dos, principales y separados, para ponerlos en relación con Borges, que retomaremos más adelante: 1) su modo de comprender y utilizar la preceptiva como marco de producción de textos y análisis críticos, que abarca desde “The Theory of Greek Tragedy” hasta “The Art of Conversation”, y 2) su conceptualización de la casuística como la única forma de ligar los fenómenos particulares a una forma de ley, atendiendo sobre todo al desborde de los casos respecto de las reglas que deberían comprenderlos. Ambas líneas convergen en el ensayo “On murder considered as one of the Fine Arts”, que parodia, como vimos (cf. supra, cap. 1, “El corpus del English Opium-Eater”), el arte poética para satirizar la posición esteticista (leída en Kant) respecto de la representación del crimen, y genera condiciones de excepción (x, y, z) para sus consideraciones, que cabe ligar a las condiciones mismas de la literatura.

Lo que permite poner un texto anterior a la “invención” del género policial, “On murder”, con uno posterior, como “Leyes”, no es tanto la literaturización del crimen como su común relación con el género de las artes poéticas. Ambos son textos que plantean preguntas sobre las reglas del crimen. Pero el ensayo de De Quincey está construido sobre la violencia que implica sujetar a reglas de producción estética y de juicio de gusto no la representación del crimen, esto es, la narración policial, sino la práctica misma del crimen, y en particular el crimen contemporáneo e, incluso, el crimen futuro. La figura del crítico del crimen, que es la contracara literaria y cómplice de la idea del asesino como artista, es un producto, como en el caso de “Aquiles y la Tortuga”, de la encarnación de un concepto en la experiencia física y, por lo tanto, en la historia. El argumento idealista de que se puede considerar el crimen de dos maneras, como transgresión moral o delito y como obra de arte, supone que es posible trasladar el deslinde de estas dos dimensiones del ámbito de la teoría a la práctica, un traslado que De Quincey realiza por medio de operaciones retóricas y ficcionales. En los dos ensayos que siguen a “On murder” (1827), acude a la teatralización y la ficción narrativa.

La consideración estética del crimen, de hecho, se apoya en el argumento que permite exportar la lógica del arte poética a cualquier práctica, a saber: la idea de que toda práctica puede ser considerada de acuerdo con su grado de perfección y su adecuación al juicio de gusto, una idea que De Quincey utiliza seriamente en su crítica. Suele vincularse su aceptación de la categoría de género o de clase discursiva como un signo de cierta adhesión a perspectivas neoclásicas,¹²⁴² por enunciados como “todo modo de comunicación

¹²⁴¹ Cf. Bioy Casares (1964): 15, 16.

¹²⁴² Cf. Proctor (1943): 165.

intelectual tiene sus fortalezas y debilidades distintivas”.¹²⁴³ Pero lo cierto es que otros *loci critici*, muestran que es, ante todo, la idea misma de género, de rigurosidad, autoconsciencia y coherencia de la escritura, lo que le interesaba, como cuando sostenía que “toda especie de composición debe ser juzgada por sus propias leyes”.¹²⁴⁴ El ideal del género es, precisamente, la formulación general de esta idea, que constituye una de las piezas vertebradoras de la sátira de quinceana en “On murder”.

Todo ese primer ensayo, como indicamos en el capítulo 1, se desarrolla enhebrando, de forma erudita, una serie de desajustes entre crítica y crimen como variaciones de este desajuste lógico primero. Releer la historia humana como una serie de crímenes de distinta calidad en la ejecución técnica, no deja de ser releer la historia humana como una historia de crímenes. Ambas acciones se producen a la vez. Los distintos episodios de esa historia, que aleja la práctica del presente del crítico, verdadero punto nodal de la construcción, permiten la exploración de otras tantas escenas cómicas, como las que protagonizan los filósofos a punto de ser asesinados y que se salvan, como Kant. Como se ha señalado, la sátira de “On murder” se hacía eco de otras formas de estetización de prácticas no literarias, como *Boxiana* de Pierce Egan (Wk: 6, 111). Sin dudas, el texto de De Quincey puede ser invocado en una historia del esteticismo y la autonomía artística, pero no sólo por el argumento que presenta el conferencista, crítico del crimen, sino también y sobre todo por el modo en que convierte en materia literaria, a la vez, al crimen y el arte poética.

Tal vez cambie la percepción de las artes poéticas que Borges ensaya en el giro de 1930, como en el caso de “Leyes de la narración policial”, si se las pone junto con las formas claramente irónicas que convierten en problema y en ficción el concepto de ley en literatura. Nos referimos a textos que, en la inestable línea de “Elementos de preceptiva”, toman materias no esperablemente codificables, como las inscripciones en los carros, las injurias, las pesadillas o el infierno. Sin dudas, aun cuando el estilo borgeano, por su tendencia a la condensación y el epigrama, parece más próximo al tipo de discurso ajustado a reglas, no guarda una relación homogénea con las formas de ley, como se ve cuando en lugar de reproducir los enunciados legaliformes se los lee con sus infracciones. Quizás hay que entender la práctica de la codificación en el discurso de Borges, que comenzó con los manifiestos vanguardistas, como un modo dialógico y multireferencial de significación que no se agota en una única función. Además de la ironía o la sátira, según el caso, la codificación puede servir para mostrar la pobreza de un discurso rival, porque se ajusta a un orden (como cuando Borges reseña la poesía de Gironde en 1925),¹²⁴⁵ o para postular el *desideratum* respecto de una práctica posible que difiere de las que juzga dominantes en un determinado momento.¹²⁴⁶

Al corpus de “Teoría Literaria” de *Writings*, ingresó un texto que Masson consideró un suplemento de “Rhetoric” y “Style” (cf. W: 10, 4). Se llamaba “Conversation”, era un texto de vejez de De Quincey y proponía reflexionar sobre la práctica de la conversación

¹²⁴³ “every mode of intellectual communication has its separate strength and separate weakness” (W: 10, 139).

¹²⁴⁴ “Every species of composition is to be tried by its own laws” (W: 10, 101).

¹²⁴⁵ “Gironde es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego, las estruja, las guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra” (TE: 96). De la reseña “Oliverio Gironde: *Calcomonías*”, *Martín Fierro* 26/6/1925.

¹²⁴⁶ Sobre la relación entre “Leyes de la narración policial” y el papel de la transgresión, en otra clave, véase OYM: 246-249. También, como reflexión sobre los inusuales ejercicios de retórica en el “giro de 1930, el apartado “Los modestos misterios de la retórica” en *Borges crítico* (Patormerlo 2007, 130-135).

considerada como un “arte”: “entre las artes conectadas con las *elegancias* de la vida social en un grado que nadie niega, está el arte de la conversación”.¹²⁴⁷ El marco retórico-conceptual en el que inscribe sus reflexiones es el de los principios que regulan una práctica. Todo el ensayo está redactado con esa ficción crítica de fondo: la codificación de reglas que hacen a una buena conversación, partiendo del diagnóstico de que “para la conversación, el propósito supremo de toda reunión social, no existe ningún arte ni ha sido intentado”.¹²⁴⁸ El caso es comparable con el provocativo “On Murder” y con el estricto contemporáneo de ese ensayo, “Rhetoric”. Estos tres textos consideran las prácticas – matar, escribir y conversar– como bellas artes.

Ahora bien, la presuposición de normas que regulan las prácticas es sostenida por De Quincey como de orden universal:

Sin un arte, sin algún simple sistema de reglas, acogidas de la experiencia de esas contingencias que tienen más probabilidad de corromper la práctica si se la deja bajo su propio mando, ningún acto ni esfuerzo humano cumple sus fines en la perfección (W: 10, 264)

El “sistema de reglas”, o de leyes, no es otra cosa que la idea misma de género en su función pragmática. Lo interesante de esta universalización del supuesto regulativo de género, como condición de civilización, es que alcanza a todos los fenómenos humanos y que, al hacerlo, produce efectos ridículos. De Quincey se permite ejemplificar esta regla sobre los sistemas de reglas con algunos casos curiosos, como el arte de beber vino entre los griegos, o, evocando “propósitos aun más leves y fugitivos”,¹²⁴⁹ que han sido “organizados en artes”,¹²⁵⁰ el arte de tomar sopa entre los franceses, quienes se lo enseñaron, por su parte, medio siglo atrás, a las damas de Londres. Con el objetivo de aumentar la sorpresa entre sus lectores por el hecho de que no haya todavía un “Arte de la Conversación”, De Quincey cita la existencia de un arte más llamativa que las ya citadas:

Escupir –si el lector me perdona por mencionar un hecho tan grosero– demostró ser un arte muy difícil, sobre el cual se dictaron clases en la misma época, y en la misma gran ciudad [de las clases sobre el arte de tomar sopa]. Los profesores de esta facultad eran los cocheros; los alumnos eran caballeros, que pagaban una guinea cada uno por tres lecciones; el primer desafío de este sistema hidráulico consistía en arrojar una columna de saliva en una curva parabólica desde el centro de la calle Parliament, mientras se conducía a cuatro caballos, en dirección el pavimento, a la izquierda o la derecha, de modo de alarmar las conciencias de peripatéticos culpables a ambos lados. Se sostenía que la prueba final, con la que culminaba el plan de estudios, residía en escupir dando vuelta a una esquina; cuando eso se dominaba, al alumno se le daba su título de doctor. Interminables son los propósitos del hombre, meramente festivos o cómicos, que aspiran a la vida momentánea de una nube, que se han ganado la distinción y el aparato de un arte propia.¹²⁵¹

¹²⁴⁷ “Amongst the arts connected with the elegancies of social life in a degree which nobody denies is the Art of Conversation” (W: 10, 265).

¹²⁴⁸ “for conversation, the great paramount purpose of social meetings, no art exists or has been attempted” (W: 10, 265).

¹²⁴⁹ “purposes still more slight and fugitive” (W: 10, 264).

¹²⁵⁰ “organized into arts” (W: 10, 264).

¹²⁵¹ “Spitting, if the reader will pardon the mention of so gross a fact, was shown to be a very difficult art, and publicly prelected upon about the same time, in the same great capital. The professors in this faculty were the hackney-coachmen; the pupils were gentlemen, who paid a guinea each for three lessons; the chief problem in this system of hydraulics being to throw the salivating column in

En “Las inscripciones de carro”,¹²⁵² llamado antes “Séneca en las orillas”,¹²⁵³ Borges encara un proyecto comparable, semicómico, pero restringido al campo de la literatura. La novedad de su operación reside en la naturaleza popular, no libresca, de la práctica discursiva que elige como materia de estudio. El artículo propone exponer y analizar un conjunto de frases escritas en los costados de los carros, recogidas en caminatas, como ejemplos de una “epigrafía de corralón” (OC: 1, 148). La comicidad del proyecto se sostiene por la complicidad nacional de la lengua, en unos días que el ensayista juzga “italianados” (OC: 1, 148), en referencia a los efectos de la inmigración sobre el “idioma de los argentinos”. El concepto que estructura el discurso es, naturalmente, el concepto de “género” como “arte”, de acuerdo con los principios codificadores y clasificadores de la retórica:

El proyecto es de retórica, como se ve. Es consabido que los que metodizaron esa disciplina, comprendían en ella todos los servicios de la palabra, hasta los irrisorios y humildes del acertijo, del *calembour*, del acróstico, del anagrama, del laberinto cúbico, de la empresa. Si esta última que es figura simbólica y no palabra, ha sido admitida, entiendo que la inclusión de la sentencia carrera es irrehensible (OC: 1, 148).

Algo similar ocurre con “El arte de injuriar”, que somete a codificación una práctica que no parece *a priori* regida por reglas y que, peor aún, se supone enemistada con el buen gusto. Igual que la escupida. No es exactamente un recopilación de insultos célebres, ni una mera exposición de frases ingeniosas, sino un texto cómico que explora, con “método”, la semiótica de la agresividad, incluyendo “morderse el pulgar y tomar el lado de la pared” (OC: 1, 419). La inscripción de este texto en el marco conceptual del “género” queda explícitamente declarada en la primera línea: “Un estudio preciso y fervoroso de los otros géneros literarios, me dejó creer que la vituperación y la burla valdrían necesariamente algo más” (OC: 1, 419). Sin dudas, la potencia del texto reside en la tensión que se establece entre un discurso que se define como aquello que no debe decirse y otro, el género, que postula qué es lo que debe o puede decirse, y de qué modo, dando ejemplos ilustrativos.

Pero esa potencia no es la única función que la dialéctica ley-transgresión cumple en este ensayo. Como en el caso de De Quincey con “On Murder”, donde emplea la parodia del género de los géneros para satirizar a una serie de filósofos, o con “Rhetoric”, donde acude a la historia de la retórica para proponer sus modelos de discurso en prosa (Browne, Taylor y Burke, sobre todo), “El arte de injuriar”, amparado en la voz estudiosa del “scholar” de lo insólito, *amateur* del ultraje, incluye, entre sus ejemplos, a víctimas del arte de injuriar, que vuelven a ser atacadas cuando se cita el texto con que fueron injuriadas en primera instancia,¹²⁵⁴ así como recursos que se aprecian en otros textos suyos, y que a partir de este ensayo de codificación pueden reconocerse como tales.

a parabolic curve from the centre of Parliament Street, when driving four-in-hand, to the foot pavements, right and left, so as to alarm the consciences of guilty peripatetics on either side. The ultimate problem, which closed the curriculum of study, was held to lie in spitting round a corner; when that was mastered, the pupil was entitled to his doctor's degree. Endless are the purposes of man, merely festal or merely comic, and aiming but at the momentary life of a cloud, which have earned for themselves the distinction and apparatus of a separate art” (W: 10, 265).

¹²⁵² *Sur* 1 (verano/1931).

¹²⁵³ *Síntesis* 19 (12/1928).

¹²⁵⁴ “Busco ejemplos ilustres. Empeñado en la demolición de Ricardo Rojas, ¿qué hace Groussac? Esto que copio y que todos los literatos de Buenos Aires han paladeado...” (OC: 1, 421).

No es menor, en este sentido, que la última cita del “Arte de injuriar” sea de De Quincey y que remita a su práctica idoloclasta, como ya hemos demostrado.¹²⁵⁵ “El arte de injuriar” fue publicado en 1933,¹²⁵⁶ pero terminaría colocado como cierre del volumen *Historia de la Eternidad* (1936), después de “El acercamiento a Almotásim”, en la sección “Notas”.¹²⁵⁷ Sería equivocado y distorsivo, por supuesto, creer que esa colocación obedeció a la voluntad de hacer visible la cita de De Quincey. Pero no lo es imaginar que, al poner ese texto como “coda” del trabajo crítico de la primera mitad de la década del treinta, el cual, en perspectiva, se ve tan distinto de la producción anterior, a Borges le haya agradado el efecto de simetría. La referencia de “El arte de injuriar” provenía del mismo tomo de “Teoría y Crítica Literaria” que el epígrafe a *Evaristo Carreigo*. Y desde la perspectiva de los libros publicados, el período 1930-1936 se percibe como abriéndose y cerrándose con el nombre de autor “De Quincey” y la obra “Writings”. Quizás no esté de más recordar que *Historia de la eternidad* es contemporáneo de la apologética reseña de *Névrosés*, el primero de los únicos cuatro textos en los que Borges escribe directamente sobre De Quincey y el que disputa con la herencia francesa el sentido de la imagen del autor y su obra.

3) Estas consideraciones nos permiten pasar al tercer y último punto, que es la cuestión del fragmento en la prosa asociada a una retórica de la ejemplificación. Sin dudas, las reflexiones de los puntos anteriores se ubican en un plano híbrido en el que el método de la crítica y los experimentos con la prosa se presentan articulados, sin separarse. La hibridez de ese plano se corresponde con la naturaleza retórica que asume el discurso de Borges. La reconcentración de la prosa sobre sus propios mecanismos, que es uno de los movimientos que caracteriza los experimentos en el giro de 1930, y que leímos en la dimensión metaliteraria respecto de *Evaristo Carreigo*, se realiza mediante una retórica específica. Esto no implica, sin embargo, un giro hacia la abstracción teórica, sino todo lo contrario. La teoría acontece desde una sospecha de la abstracción, propia de la tradición empirista y ensayística inglesa, pero también del fondo barroco a que remite De Quincey. Precisamente, el carácter retórico del método supone trabajar a partir de casos concretos y ejemplos ilustrativos. No decimos que el ejemplo meramente ilustra proposiciones generales, sino que las habilita, sin necesidad de que ellas formen sistema, y de ese modo establece un espacio de exploración para la escritura que se mueve entre la postulación preceptiva, su instanciación particular y la infracción de las leyes postuladas. La forma ejemplo, una de las dos formas de la demostración retórica, de acuerdo con Aristóteles (2007), “no guarda la relación de la parte con respecto del todo, ni del todo con la parte, ni del todo con el todo”. Es una forma que se presenta como relación “de la parte con la parte, lo semejante respecto de lo semejante” (49).

Este tema ha sido considerado por A. Louis en *Borges. Obra y maniobras* respecto del giro de 1930. Es, de hecho, a partir de las consideraciones presentes en ese libro que proponemos esta particularidad del objeto “De Quincey-Borges”, por lo cual deberemos

¹²⁵⁵ “Aquí de cierta réplica varonil que refiere De Quincey (*Writings*, onceno tomo, página 226). A un caballero, en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: *Esto, señor, es una digresión, espero su argumento.* (El protagonista de esa réplica, un doctor Henderson, falleció en Oxford hacia 1787, sin dejarnos otras memorias que esas justas palabras: suficiente y hermosa inmortalidad) (OC: 1, 419).

¹²⁵⁶ *Sur* 8 (9/1933): 69-76.

¹²⁵⁷ “El cuento apareció un año después en un volumen de ensayos titulado *Historia de la Eternidad*, sepultado entre las últimas páginas junto a un artículo sobre “El Arte de injuriar” (Borges y Di Giovanni 1999, 103).

reponerlas brevemente, antes de continuar. Las intuiciones de Louis sobre este tema se apoyan en su análisis de un texto fundamental de *Discusión*, que suele ser abordado, en general desde otras perspectivas, en la bibliografía crítica. Se trata de “Las versiones homéricas”, el texto en el que Borges se presenta con la deliberada impostura del “helenista adivinatorio”. Louis se apoya en ese texto, y también en otros dos vinculados con él, anteriores y posteriores, que tratan del problema de la traducción, ese “problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio” (OC: 1, 239), pero para describir un giro puntual en la forma de pensar y practicar la literatura crítica en esos años.

En “Las dos maneras de traducir”,¹²⁵⁸ que es del mismo año que “Cuentos del Turkeistán”, ya detecta Louis una lógica de desvíos productivos a través de la escritura y análisis de ejemplos. Habría allí un deslizamiento desde la cuestión de la buena (o mala) traducción entre dos lenguas al problema de la “recepción de una obra” (OYM: 287), cuando Borges responde a una objeción imaginaria (la de que nunca una traducción será como el original para los hablantes de su lengua) diciendo que eso también pasa en una misma lengua, y da el ejemplo de los versos de Carriego que producen efectos disímiles en un chileno y en un argentino. Louis muestra de qué forma de este problema se pasa a otros, como el de la “definición del lenguaje” (OYM: 287), la cuestión del criollismo, las palabras que se transforman en el patrimonio convencional de una generación, las condiciones para acceder a la canonización, los modelos de lenguaje literario, etc. Ese texto reúne, en efecto, “series de reflexiones sobre problemas diferentes” (OYM: 293). Pero lo central es que, antes que la tarea misma de traducir, que es el ostensible tema del ensayo, por medio del análisis de ejemplos en la lengua de llegada, Borges habilita, inesperadamente, reflexiones sobre la poesía y la lengua nacional.

En el caso de “Las versiones homéricas” estaríamos ante un pasaje de la traducción en una misma lengua a la existencia de “múltiples versiones de ciertas obras” (OYM: 294). El discurso con el que Borges analiza las diversas versiones de la *Ilíada* no sería filosófico, sino retórico-crítico, en tanto se configura “a partir de ejemplos concretos de traducciones” (OYM: 294), lo cual quiere decir que “la teoría” se hace “a partir del trabajo sobre esos ejemplos” (OYM: 295). En el caso de este ensayo, la existencia de múltiples versiones en una misma lengua lleva a “un cuestionamiento del estatuto de texto original” (OYM: 421), y se plasma en el archicitado epigrama “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o el cansancio” (OC: 1, 239), pero también lleva a otros problemas más, retomados de otras partes.

De estas reflexiones, Louis concluye que el texto de Borges, desde el giro de 1930, adquiere rasgos que entran en tensión con las formas académicas, distanciadas y objetivantes de la argumentación teórica, en tanto la teoría se genera en el seno de una práctica de escritura, mediante la “producción de hipótesis y escritura ficcional” (422). Una de las consecuencias de esto es el enloquecimiento argumentativo (estas palabras son nuestras) que desconcierta a los lectores, cuando se encuentran con “zonas de superposición y zonas en que la reflexión se proyecta hacia cuestiones diferentes” (OYM: 420). A este efecto lo llama Louis la “múltiple funcionalidad de la escritura borgeana”.

En función de estas observaciones, los puntos anteriores pueden conectarse con el contraste a nivel del estilo que reconocieron tanto Christ como Rodríguez Monegal al poner la escritura de Borges junto a la de De Quincey y preguntarse por su relación. Es verdad que, cuando se comparan ciertas formas de componer en De Quincey, especialmente su

¹²⁵⁸ *La Prensa*, 2da sección, 8/1926.

“prosa apasionada” o sus largos ensayos errantes y laberínticos con lo que Amado Alonso (1935) llamó la “economía y condensación” (49) de la prosa borgeana, surge la impresión de un contraste, que podría explicarse por un análisis estilístico comparado. Rodríguez Monegal recurrió, como sabemos,¹²⁵⁹ a la metáfora de la miniaturización de los circuitos electrónicos para representar este efecto. Indudablemente, en algunos casos, en especial en la narrativa, podemos encontrar casos que puede imaginarse como miniaturización de De Quincey, pero es posible también reconocer otra zona de contacto que no implica una sustitución de formas largas por formas breves.

Es una zona de contacto, independientemente de las diferentes concepciones de estilo, de las oposiciones entre parataxis e hipotaxis como ideales de concatenación contrapuestos, que está dada por la forma retórica de elaborar problemas intelectuales a partir de ejemplos y aparentes digresiones o desvíos. En las referencias a De Quincey, encontramos algunos indicios que apuntan en esa dirección. En un texto de 1943, publicado en *Sur*, “Gilbert Waterhouse: *A Short History of German Literature* (Methuen, London, 1943)”,¹²⁶⁰ incluido luego en *Discusión* (1957), Borges escribió que el libro “no incita ni al agravio ni al ditirambo; su defecto más evidente, y acaso inevitable, es el que De Quincey reprocha a los juicios críticos alemanes: la omisión de ejemplos ilustrativos” (OC: 279). Es posible que ese enunciado sea una alusión al siguiente pasaje de “Homer and the Homeridae”:

Los vicios prevaletentes de la especulación alemana, que son: primero, la concepción vaga e indeterminada; en segundo lugar, total falta de poder para metodizar o combinar las partes y, en efecto, por lo general, una inaptitud bárbara para la composición.¹²⁶¹

En una entrevista de 1976 que ya citamos, Borges repite esta misma idea de forma más extensa, en relación a la traducción de Lessing:

Hay una traducción muy buena, muy curiosa, del *Laocoon* de Lessing, pero mucho después compararon la traducción de De Quincey con el texto alemán. Y advierto que De Quincey estaba enriqueciendo el tema todo el tiempo, porque decía que lo que encontraba menos satisfactorio en los alemanes era que rara vez usaban ejemplos. Es decir, sólo te daban un enunciado pelado y después tenías que buscar un ejemplo por tu cuenta. Pero él trabajaba con ejemplos... (Borges, Burgin, y Yates 1998, 150).¹²⁶²

Estos enunciados, aunque no pertenecen a la década de 1930, focalizan en la práctica discursiva del trabajo de la escritura mediante “ejemplos” que se produce a partir de esa época. El término “ejemplo” no es inequívoco, sin embargo, ya que la zona de contacto a que aludimos no consiste solo de “ejemplos”, sino, más en general, de formas breves, de distinta

¹²⁵⁹ Cf. supra, cap. 4, “Miniaturización”.

¹²⁶⁰ *Sur* 104 (5-6/1943).

¹²⁶¹ “...the prevailing vices of German speculation: viz., first, vague and indeterminate conception; secondly, total want of power to methodize or combine the parts, and, indeed, generally, a barbarian inaptitude for composition” (W: 6, 16).

¹²⁶² “There is a very fine translation, a very curious one, of Jean Paul Richters Laocöon [sic], but much later they compared the De Quincey translation to the German text. And I see that De Quincey was enriching the subject all the time because he said what he found least satisfying about the Germans was that they rarely used examples. I mean, they just gave you a bare statement and then you had to find an example for yourself. But he was working in examples and, of course, the rather dry prose of Lessing is changed into De Quincey's wonderful prose, I should say” (Borges, Burgin, y Yates 1998, 150).

naturaleza, que se postulan ligadas a proposiciones generales, ya sea para particularizarlas, ya para permitir su postulación. Puede ser un ejemplo, pero también un caso, una anécdota, una cita, una fábula. La cita que ya dimos de “El arte de injuriar” sirve de ejemplo de una anécdota que funciona, valga la redundancia, como ejemplo. El citado “Modern Superstition” es, quizás, el texto paradigmático de De Quincey en este sentido, en la medida en que hilvana una notable serie de casos de superstición a partir de un conjunto dudoso de categorías englobadoras. El ensayo “Casuistry” está montado menos sobre una teoría de la casuística que sobre la narración de distinto tipo de casos, generalmente históricos, que representan algún tipo de dificultad en relación con su juicio moral y que activan la reflexión normativa. Desde luego, como se viene viendo, en el caso de Borges, la retórica del ejemplo se dirige al descubrimiento de problemas literarios y procedimientos de escritura posibles.

En *De Quincey, Wordsworth, and the Art Prose*, Devlin estaba más interesado en mostrar el tipo de desarrollo experimental de la “prosa apasionada” de De Quincey, esa para la cual no tenía precedentes, que las variadas formas de su escritura, incluyendo la escritura crítica. De allí que, en su repaso de los ideales estilísticos del “Opium-Eater”, privilegiara los modelos de continuidad y las estructuras “complejas, orgánicas y musicales” (105), y evocara los duros juicios adversos que se encuentran en él, como formas antitéticas de su ideal, sobre la tendencia epigramática de Pope y Bacon, el “estilo descoyuntado”¹²⁶³ de Lamb y la forma “abrupta, aislada, caprichosa y (tomando en préstamo un palabra impresionante de Coleridge) *non-sequacious*” de los pensamientos de Hazlitt. Indudablemente, De Quincey ponía en la cima de su valoración como escritor la prosa continua, el “nexus”, al igual que en la definición de la literatura como poder. Pero su práctica discursiva presentaba otro panorama, más amplio y heterogéneo. Devlin mismo recordó que De Quincey postuló como “padre de la prosa” y primer “polyhistor” a Herodoto:

... era su favorito. De Quincey parece estar pensando en su propio método digresivo en docenas de artículos de revista y esbozos biográficos cuando dice de Herodoto que era “un escritor cuyas obras, en su mayor parte, no se refieren en lo esencial al tema que anuncia exclusivamente su título *traducido*; y, aun cuando sí son históricas, proceden por simples anécdotas o esbozos personales”¹²⁶⁴ (Devlin 1983, 111).

Efectivamente, es posible ubicar en esta zona, que podemos llamar la zona de la práctica de la digresión y la retórica del ejemplo, de la historia anecdótica y biográfica, de la selección antológica de fragmentos y citas, un campo de interés para la reorientación de la práctica de escritura de Borges en el giro de 1930. No porque las digresiones de De Quincey se transformen en un paréntesis, como quería Rodríguez Monegal, sino porque la digresión de quinceana es en sí misma una figura de discurso que remite a la puesta en contacto de distintos tipos de fragmentos, para producir resonancias de sentido, reverberaciones, que no se limitan a la exposición lineal de un argumento y que permiten la significación diseminada y abierta, asistemática pero no por eso menos teórica. La digresión puede ser vista como el modelo de discurso de la relación oblicua entre las partes, y esto independientemente del tipo de digresión de que se trate. En Borges, esta forma de composición alcanzará su forma más radical en la página de la revista *El Hogar*, “Libros y autores extranjeros”, que tuvo a su cargo entre 1936 y 1939.¹²⁶⁵

¹²⁶³ “disjointed style”.

¹²⁶⁴ *Kant*: 123.

¹²⁶⁵ Sobre Borges y *El Hogar*, cf. Rodríguez-Carranza (2002) y Juárez (2017).

Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)

Con su trabajo de codirección en la *Revista Multicolor de los Sábados* (de aquí en más RMS), el suplemento cultural del diario *Crítica*, Borges inició una experiencia de escritura diferente,¹²⁶⁶ que debe haber encontrado en De Quincey –el escritor a sueldo de los magazines británicos, que también era, como Valéry, el tipo del “escritor intelectual” en prosa–¹²⁶⁷ un referente de legitimación para sus prácticas literarias. Si bien Borges fue desde sus inicios un escritor “mediático” y la lectura de De Quincey debe haberlo alertado sobre las posibilidades creativas de las publicaciones periódicas, este trabajo representó algo “radicalmente nuevo” en su carrera, por diversos motivos. En palabras de S. Saítta:

... es en la Revista Multicolor de los Sábados donde irrumpe lo radicalmente nuevo en la vida y la obra de Borges. En su vida, porque se convierte en director del suplemento cultural de un diario que no es *La Nación* o *La Prensa*, sino que se trata de *Crítica*, el vespertino sensacionalista más popular de la Argentina. Como director de la *Revista Multicolor de los Sábados*, Borges se coloca –y no sólo en términos estéticos y literarios– en las antípodas de Eduardo Mallea, quien dirige el suplemento cultural de *La Nación* entre 1931 y 1956 y es autor de las largas novelas psicológicas que Borges aborrece (Saítta 2018, 10).

Como se ve por la estrecha relación que guarda el proyecto de *Discusión* (1932) con la participación de Borges en la revista *Sur*, debemos considerar que, en buena medida, el giro universalista de 1930 encontró sus ecos principales en el espacio cultural habilitado con la aparición de esa publicación. Asimismo, el rol protagónico que asumió Borges en RMS, medio ajeno al “programa tácito” de *Sur*,¹²⁶⁸ estableció efectivamente un campo nuevo para sus prácticas, no sólo por su diferencia con *Sur* sino con todos los medios en que había participado antes.¹²⁶⁹ En la ensayística de *Discusión*, el universalismo disidente del Borges postyrigoyenista aparecía vinculado con el empleo de temas teológicos, filosóficos y metafísicos aplicados a la crítica literaria, la incorporación más frecuente de literatura extranjera como material de reflexión y el tratamiento deslocalizante de las tradiciones nacionales. El *Crítica*, en un momento de fuerte modernización de la prensa masiva,¹²⁷⁰ por su orientación a un público no especializado y sus usos conscientes de tonos y estilos populares,¹²⁷¹ le brindó la oportunidad de explorar los géneros, extremar las tensiones entre la ley –en sus distintos sentidos– y la escritura y, en particular, retomar, desde otra perspectiva, las relaciones entre la historia y el arte de narrar que habían aparecido en *Evaristo Carriego*. Como codirector, Borges intervino en los diferentes aspectos que involucraba la producción del semanario: “Se le exige en la imprenta [...] que disponga la colocación de un grabado: que complete una página; que redacte allí mismo...” (BBAV: 300). Aportó notas críticas, traducciones, jugó con las identidades escritas, escribiendo con y sin firma, utilizando seudónimos o participando de composiciones de otros, una práctica que dejaría difíciles jeroglíficos para la posteridad.¹²⁷² En ese espacio de prácticas periodísticas,

¹²⁶⁶ “Borges se permitió un giro respecto de su producción anterior” (OYM: 118).

¹²⁶⁷ Así lo define Borges en “Una vindicación de la Cábala” (OC: 1, 211) [CR 1932, 7]. Cf. supra “Cábala y protestantismo”.

¹²⁶⁸ Sobre el programa de *Sur*, cf. Gramuglio (2001, 2004).

¹²⁶⁹ Cf. OYM 112-119.

¹²⁷⁰ Cf. Saítta (1998) y Sarlo (2003, 19-23).

¹²⁷¹ Cf. OYM: 112.

¹²⁷² Cf. Louis (1988).

propicio a las hibridaciones genéricas, las contaminaciones discursivas, los juegos narrativos, los cruces entre la ficción y la noticia, entre la crónica y la historia, entre la literatura y el cine, Borges elaboró *Historia Universal de la Infamia*.

De Quincey es nombrado por Borges explícitamente en una sola ocasión, en un paréntesis extraño que estudiaremos en el próximo apartado. No obstante eso, creemos que puede relacionarse con algunos problemas que encara el Borges de RMS y que son fundamentales en los “ejercicios de prosa narrativa” del período, como la cuestión de la retórica de la historia, el procedimiento de la “invención circunstancial”, las relaciones entre ficción y documento, el carácter creativo de la traducción y la perspectiva estética del crimen. Asimismo, es en RMS donde Borges ensaya un texto directamente vinculado con *Confessions*, el texto que estaba siendo desterrado del campo de las referencias explícitas y disociado de la imagen declarada del autor, lo que habilitaría una zona de trabajo diferente que será dominante en la década de 1940 y que podemos llamar la autobiografía fantástica.

No hemos leído todos los artículos de los 61 números de la revista, por lo que es perfectamente posible que De Quincey aparezca en alguno de ellos y que no lo hayamos advertido. Pero cabe señalar una mención realizada por Ulises Petit de Murat en el número 18 (9/12/1933), en la misma página en que se publica “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” y la reseña de Borges sobre *45 días y treinta marineros*, de Norah Lange, como puede verse en la imagen n° 4 del Anexo IV. Se encuentra en una reseña del libro *Policía intelectual*, de Ramón Doll, donde se acusaba a Borges de practicar una “prosa antiargentina”, como vimos más arriba. La crítica contra Doll tiene el aspecto de un contraataque, algo que confirma el hecho de que no se haga mención alguna a las opiniones adversas sobre Borges, a pesar de que se menciona a otra víctima de su crítica. “U. P. M” [Ulises Petit de Murat] se burla del tipo de prosa que practica el reseñado y cuestiona su pose de “campechano” ante la cultura. Luego de citar el pasaje en que recuerda que se opuso en 1927 a quienes comparaban a J. Fijman con Rimbaud diciendo: “¿Qué va a ser Rimbaud! ¿No ven que es un loco lindo?”, se lee: “... por más campechano que uno sea no basta en materia estética para destruirlo a Doll, por ejemplo, declarar: ‘¿Qué va a ser de Quincey? Si es un loco gordo y feo’.”¹²⁷³ La mención tiene el rasgo llamativo de remitir al De Quincey crítico, polémico y periodístico, reflejado por el chiste en Doll. No sería improbable que el coautor de la injuria fuera el propio Borges, quien ofrecía en esa página una pieza narrativa de “prosa antiargentina” y estudiaba en el último libro de Lange “el problema central de la novela” (TR: 2, 77).

Historia(s)

En la década de 1930, Borges incluyó una serie de referencias explícitas al sector histórico de la obra de De Quincey, que Masson concentró en los tomos VI y VII de *Writings*. Este indicio refuerza la idea de que estos tomos formaron parte de las lecturas de Borges en el período. Creemos, además, que pueden haberse sumado a los materiales para reflexionar sobre las relaciones entre historia, escritura y narración que supuso el paso al relato en la *Revista Multicolor de los Sábados*. La primera de estas referencias aparece precisamente en ese medio, en una ambigua y oblicua reseña de septiembre de 1933 sobre *Radiografía de La Pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, en el mismo número en que Borges publicó con el seudónimo F. Bustos, “Hombres de las orillas”. Estudiaremos a continuación

¹²⁷³ RMS 18 (9/12/1933): 5.

esa referencia en relación con otras vinculadas, que aparecen más adelante en *El Hogar*, para mostrar un deslizamiento importante en el manejo del nombre De Quincey en esos textos y sugerir relaciones posibles con el proyecto narrativo.

En el momento en que Borges estaba dando a conocer la serie de la infamia,¹²⁷⁴ que es su primera prosa narrativa, con excepción de “Hombres pelearon” (1927) y ciertos pasajes narrativos de *Evaristo Carriego*, escribió:

Algunos alemanes intensos (entre los que se hubiera destacado el inglés De Quincey, a ser contemporáneo nuestro) han inventado un nuevo género literario: la interpretación patética de la historia y aun de la geografía (TR: 2, 53).¹²⁷⁵

Esta oración, que da comienzo al comentario sobre *Radiografía de la Pampa*, es tan rebuscada e irónica como las que le siguen. El recurso a la categoría de “género”, afin con las consideraciones sobre preceptiva que comentamos antes y que Borges está desarrollando en ese mismo momento,¹²⁷⁶ sirve en este caso para poner el acento, a la vez, en el carácter escrito de la historia y en el carácter artificial, “literario”, de esa escritura. Así como Poe será declarado más adelante el inventor del género policial, Osvald Spengler, “el más distinguido ejecutor de esta manera de historiar” (TR: 2, 53), es señalado aquí como uno de esos “alemanes intensos” (otro es Keyserling) que inventaron “la interpretación patética de la historia”.

Esta codificación retórica de la manera de historiar permite postular no sólo inventores del género sino toda una tipología sarcástica en la que el modelo spengleriano compite con otros modelos rivales: la historia anecdótica y biográfica, la historia positivista (“devaneos craneológicos de Lombroso”), la historia marxista (“sórdidas razones alamaceneras de la escuela económica”), la historia centrada en héroes, que identifica con Carlyle. El recurso, como en otras ocasiones, se traduce en un sistema de exclusiones, procedimientos y preceptos para imaginar y escribir. El nuevo género deja de lado “lo circunstancial”, los “destinos individuales” y la “sucesión”, términos utilizados para identificar problemas técnicos de la narración en los ensayos de *Discusión*. La “interpretación patética de la historia”, en cambio, propende a lo general: es una escritura de tipicidades y recurrencias, a las que Borges llama “la eternidad de cada hombre o tipo de hombre” (TR 2: 53).

El texto de Martínez Estrada es relacionado con este modelo, pero no se dice de qué modo. En lugar de eso, el escritor es singularizado por ser un “buen poeta”, que es un “buen prosista” y que escribe “espléndidas amarguras” (TR: 2, 53). La celebración de sus “invectivas”, que son de una “eficacia mortal”, desplazan todo comentario del libro y su interpretación “patética” de la historia americana. Ninguna opinión sobre este último aspecto se ve en la reseña. El libro es referido solamente por la “página” que ejemplifica la virtud literaria de la invectiva –una crítica amarga de la condición de escritor argentino– y por la lacónica expresión final: “un admirable estudio”.

¹²⁷⁴ Para ese momento ya habían aparecido en números anteriores “El espantoso redentor Lázarus Morell”, “Eastman, el proveedor de iniquidades” y “La viuda Ching”.

¹²⁷⁵ RMS 6 (16/9/1933).

¹²⁷⁶ “Leyes de la narración policial” se había publicado en *Hoy Argentina* en abril de ese mismo año, a la par de “Elementos de preceptiva” en *Sur* 7. “El arte de injuriar” se publicó en la revista de Victoria Ocampo en el número 8, en el mismo mes de septiembre que la reseña de *Radiografía de la Pampa*.

Estamos ante un claro ejemplo de la forma oblicua que adopta la crítica de Borges en estos años y que complica enormemente la interpretación.¹²⁷⁷ Si bien la expresión “interpretación patética de la historia” para definir un género tiene connotaciones irónicas, al igual que el sujeto “alemanes intensos”, no es tan sencillo saber en qué consiste el diferendo implicado en la ironía. Más especialmente, si consideramos que Borges mete a la fuerza en su argumento, en un paréntesis contrafáctico, al “inglés De Quincey”, citado hasta ese momento con inequívocos elogios, y que las referencias a Martínez Estrada están cargadas de valoraciones positivas, aunque se escamotee la discusión de ideas.

Años más tarde, Borges escribiría la biografía sintética de Spengler en la revista *El Hogar* (25/12/1936) y nuevamente asumiría una posición ambivalente respecto del historiador, su obra y su condición alemana. Por un lado, ese texto impugna decididamente la tendencia de los alemanes a la creación de sistemas, acusándolos de usar el universo como motivo de sus “enormes edificios dialécticos: siempre infundados, pero siempre grandiosos” (OC: 4, 237). Pero, por el otro lado, Spengler, quien corona la arbitraria lista de intelectuales representativos de este hábito nacional (Alberto Magno, Meister Eckhart, Leibniz, Kant, Herder, Novalis, Hegel), es señalado, positivamente, como el autor de un trabajo “sensacional” (OC: 4, 238), *La decadencia de Occidente*. El concepto de historia de ese libro, que es la referencia implícita de 1933, es descrito de acuerdo con lo que escribe el mismo Spengler en los primeros capítulos de la obra. Su propósito, de acuerdo con Borges, sería “demostrar que la historia podía ser algo más que una mera y chismosa enumeración de hechos particulares. Quiso determinar sus leyes, echar las bases de una morfología de las culturas” (OC: 4, 238). La valoración aparentemente positiva de este modelo de historia universal se realza si se compara “los encantos novelescos de la biografía y la anécdota” de 1933 con la fórmula “mera y chismosa enumeración de hechos particulares”, que parece asimilar la mirada negativa de Spengler sobre una historia no filosófica.

Sin embargo, en contra de la valoración ambivalente de esta forma sistemática y generalizante de concebir la historia como una filosofía, se da entrada en ese mismo comentario de *El Hogar* a uno de los héroes intelectuales de Borges, en calidad de representante de la idea de considerar que la historia es un “relato” y de la posición crítica ante el postulado de que es posible una ciencia o saber general sobre lo particular: “Schopenhauer ha escrito: ‘no hay una ciencia general de la historia; la historia es el relato insignificante del interminable, pesado y deshilvanado sueño de la humanidad’” (OC: 4, 238).

La cita procede de la segunda edición de *El mundo como voluntad y representación*, el párrafo 38 del segundo volumen, en que Schopenhauer aclara, en el marco de su proyecto filosófico, sus ideas “Sobre la historia”, retomando lo expuesto en el párrafo 51 del volumen primero sobre la poesía. El párrafo está lleno de sugerencias para ser leído en relación con Borges, ya que pone a la historia por debajo de la poesía, la excluye del campo de la ciencia pero la reivindica como la condición de existencia de la identidad del género humano como tal.¹²⁷⁸ Esto es, no rechaza la historia sino su posibilidad de pensarla como filosofía y le asigna un dominio y función específicos: la historia es lo que le permite a un pueblo hacerse consciente de sí mismo y comprender su presente, el espacio escrito de su

¹²⁷⁷ Cf. Louis (2001, 49).

¹²⁷⁸ Sobre Borges y Schopenhauer, incluyendo la cuestión de la historia, cf. Almeida (2004).

memoria.¹²⁷⁹ La discusión de Schopenhauer se dirige específicamente contra la filosofía de la historia de Hegel, su rival, pero lo que importa en la biografía sintética de Spengler escrita por Borges, es que la cita, por montaje y con el estilo fragmentario de los textos de *El Hogar*, introduce, a través de Schopenhauer, una posición contraria a lo que representa Spengler, escenificando una suerte de interna intelectual alemana entre estos nombres, aunque no pertenezcan al mismo tiempo.

Habiendo ampliado el sentido de lo que Borges atribuye a Spengler en 1933, volvamos a ese año y la reseña de *Radiografía de la Pampa*, donde aparece De Quincey. ¿A qué puede estar aludiendo Borges con la mención lateral, forzada y anacrónica de De Quincey, convertido en precursor inglés de este nuevo género alemán de escritura de la historia? No es de ningún modo claro, y sólo queda subrayar algunas posibilidades. No faltan en De Quincey formas apasionadas o “patéticas” de interpretación de la historia, como el final de “Jean d’Arc”, al que consideraba una “bravura” comparable a la “fuga” con que concluía “The English Mail-Coach”,¹²⁸⁰ o la narración “The Revolt of the Tartars”, que terminaba con una escena de gran intensidad, o el inicio de “The Caesars”. Pero este patetismo de quinceano pertenece más al campo de la representación artística que al de la interpretación, y sin duda no se parece a la filosofía de la historia de Spengler y su “morfología de las culturas”. Hay textos históricos, en especial los que refieren a la transformación que supuso el cristianismo, pero también los que tratan de la antigüedad, en los que De Quincey abarca grandes movimientos en el tiempo, otros en los que organiza cronologías vastas, que pueden sugerir las de Spengler, y otros en los que compara escenas históricas distantes, y a veces establece identidades entre ellas. También se aproxima en ocasiones a las concepciones históricas organicistas; pensó, repetidamente, el desarrollo de las culturas y naciones a partir de la lógica del crecimiento de un organismo vivo, en función de las normas implícitas del cuerpo nacional. También formuló peculiares perspectivas sobre el progreso y el cambio histórico. Alguna o varias de estas posibilidades podrían estar siendo aludidas por Borges. Algunos fragmentos visionarios incluyen reflexiones, a partir de escenas concretas, sobre Dios y la temporalidad humana que bien podrían valer como “interpretación patética de la historia”. Las reflexiones sobre el avance de la historia, sin embargo, no faltan en De Quincey, y están presentadas como un intento, fuertemente decimonónico, de entender de qué modo los actos humanos se ligan con la historia providencial en un plan mayor. El avance de la historia es visto en ocasiones como parte de un acceso progresivo, por los medios irremediamente finitos de que disponen los hombres, pero en ejercicio de su libertad, hacia el horizonte de la salvación.

La brevedad del enunciado de Borges nos exime de querer identificar otra cosa que estas varias posibilidades, al tiempo que nos invita a atribuir más importancia al hecho de que De Quincey fuera efectivamente mencionado en este texto de retoricización de la historia, como integrante imaginario del colectivo de “alemanes intensos”.¹²⁸¹ Sea lo que sea a lo que

¹²⁷⁹ La estructura retórica de ese párrafo del libro, que se complementa con el párrafo 51 del primer tomo, se divide en una parte en que demuestra que la historia es un saber pero no una ciencia, porque no se puede generalizar y no trabaja con conceptos, y una segunda parte en que especifica la función que tiene para la existencia del género humano como tal. Sobre esto, véase Schopenhauer (2009: 496)

¹²⁸⁰ Sobre el final de “Jean D’Arc”, De Quincey escribió a una de sus hijas que “luego de *Vision of Sudden Death*, es la *bravura* de retórica más elaborada y solemne que he compuesto” (Wk: 16, 62).

¹²⁸¹ Esta asociación alude, desde luego, al germanismo de los románticos ingleses, como se lee, con mayor claridad, en una referencia posterior, la reseña de “*Ce vice impuni, la lecture*, de Valery Larbaud”, en *El Hogar* 19/2/1937: “A principios del siglo XIX los ingleses descubrieron que eran

alude Borges, es indudable que en 1933 creía posible relacionar algunos aspectos del germanista inglés con esa forma de comprender y escribir la historia universal.

Ahora bien, De Quincey también fue situado por Borges en la década de 1930 en las antípodas de estos “alemanes intensos”, del mismo lado de Schopenhauer. Para comprobarlo debemos alejarnos, otra vez, de 1933, ya que se lee en dos referencias de fines de la década, publicadas en revista *El Hogar*, que retoman lo que ya leímos en la biografía sintética de Spengler. En la primera, de 1938, se lee:

De Quincey, hacia 1844, escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y de combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un número infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las nubes, pero la variedad de esas figuras lo satisface (OC: 4, 354).¹²⁸²

En la segunda, del mismo mes en que comenzó la Segunda Guerra Mundial, leemos la misma combinación De Quincey - Schopenhauer, pero con mayor extensión y el orden de los factores invertido:

Hacia 1844 escribe Schopenhauer: “Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo apariencial, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales. Buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales y de personas. Lo referido por la historia no es otra cosa que un largo, pesado y enrevesado sueño de la humanidad. No hay un sistema de la historia, como lo hay de las ciencias que son auténticas: hay una interminable enumeración de hechos particulares”. Ese mismo año, De Quincey escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un número infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las vetas de un marmol, pero la variedad de esas figuras lo satisface... (BES: 209).

El contraste entre estas citas, que son las únicas en que Borges relaciona a De Quincey explícitamente con la escritura y la filosofía de la historia, indica un desplazamiento acaso relacionado con los cambios de contexto. La referencia a De Quincey en relación con Martínez Estrada como alemán intenso es de 1933. La cita de Schopenhauer contra Spengler es de 1936. Las citas de De Quincey con Schopenhauer sobre el carácter intrínsecamente no científico y no general de la historia son de 1938 y 1939. Siguiendo estas fechas, podemos imaginar que el desplazamiento responde a los nuevos contextos fascistas que Borges reconoce en la segunda mitad de la década de 1930, con el comienzo de la Guerra Civil Española y, desde septiembre de 1939, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, aunque tenga apoyo en sus propias experimentaciones con los vínculos entre escritura e historia de la primera mitad de la década. Estos experimentos habían alcanzado,

germánicos –y resolvieron seguir siéndolo, pero de un modo más enfático y aplicado. Precedido por Coleridge y De Quincey, Carlyle dedicó toda su elocuente vida a jurar que no era francés y que sus hermanos de sangre estaban en Leipzig, no en Roma ni en París. A esa malhumorada observación podemos oponer dos respuestas: una, que la capital de la germanidad (ya que de ser germánicos se trataba) no es sin duda Alemania, que es una encrucijada de Europa y que han atravesado y fatigado tantas hordas y ejércitos; otra, la secular amistad de las letras de Inglaterra con las de Francia. Chaucer traduce del francés; Shakespeare es lector de Montaigne –todavía anda por ahí su ejemplar firmado--; Swift proyecta su sombra gigantesca sobre Voltaire; Baudelaire deriva de Tomás De Quincey y de Edgar Allan Poe” (OC: 4, 258).

¹²⁸² “*Victoire à Waterloo*, de Robert Aron”, *El Hogar*, 01/04/1938.

de hecho, un punto alto de visibilidad con la publicación de los libros *Historia universal de la infamia* (1935) e *Historia de la eternidad* (1936).

La operación de Borges en las últimas citas de 1938 y 1939 consiste en unir dos textos del mismo año, 1844, como si fueran variaciones de un mismo tema. La sincronía, y los parecidos textuales, se transforman en identidad de posición. Indudablemente, esto ha llevado a Harold Bloom a pensar que Borges y De Quincey coinciden en abjurar de “todos los historicismos”, creencia que el crítico cabalista arroja en una pataleta contra Foucault (Bloom 2005, 9). Las citas de 1938 y 1939 parecen apuntar, efectivamente, a desvincular a De Quincey de modelos de la historia universal en general, reservando elementos que pueden leerse como una interpretación ficcional y estética, incluso lúdica, de la historia. El contraste con 1933 hace pensar que, asimismo, estamos ante una operación que aparta a De Quincey, en cuanto germanista inglés, de las posibles confusiones con el colectivo de “alemanes intensos”, así como Bloom quería alejar a Borges del autor de *Las palabras y las cosas*. Mientras que Thomas Carlyle sería sacrificado como el “primer Adán del nazismo” (BES: 229), tal como ha estudiado S. Sánchez,¹²⁸³ De Quincey es liberado de esa mácula, aun cuando puedan encontrarse puntos de conexión entre las ideas de historia en Carlyle y De Quincey.¹²⁸⁴

Esta forma de ponerlo con Schopenhauer como un escéptico de la historia, se complementaría en 1940¹²⁸⁵ con la incorporación del nombre De Quincey en la serie de intelectuales que pensaron que “la historia del universo –y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas- tiene un valor inconjeturable, simbólico” (OC: 2, 98). En este sentido, De Quincey se desplaza en Borges del escepticismo ante la historia universal hacia cierto esoterismo herético, representado por Léon Bloy. Adaptando un pasaje de De Quincey que ya hemos citado, en el cual un episodio inventado de *Las mil y una noches* deriva en la idea del universo como un alfabeto secreto, “El espejo de los enigmas” borra aún más la imagen de De Quincey historiador. En este ensayo, que acabaría ingresando a *Otras inquisiciones* (1952), leemos:

En los fragmentos psicológicos de Novalis y en aquel tomo de la autobiografía de Machen que se llama *The London Adventure*, hay una hipótesis afín: la de que el mundo externo .las formas, las temperaturas, la luna- es un lenguaje que hemos olvidado los hombres, o que deletreamos apenas... También la declara De Quincey (nota al pie: *Writings*, 1896, volumen primero, página 129): “Hasta los sonidos brutales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, tienen su gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores” (OC: 2, 98).

Ahora bien, si esta cita no procede de los textos específicamente históricos sino de un capítulo de la autobiografía del último De Quincey,¹²⁸⁶ la referencia con que Borges lo asocia a Schopenhauer en 1938 y lo distancia de modelos de historia universal sí procede de un ensayo estrictamente histórico. Es más, se trata de un pasaje del primer párrafo de una reseña sobre un libro de historia, publicado en 1844, *Greece under the Romans*, de George

¹²⁸³ Cf. Sánchez (2014, 69-83)

¹²⁸⁴ Cf. Morrison (1995).

¹²⁸⁵ “El espejo de los enigmas”. *Sur* 66 (3/1940).

¹²⁸⁶ “Infant Literature” (W: 1, 121-133) es el cap. IV de “Autobiography”. Primero fue publicado como “A Sketch from Childhood – n° VI. Literature of Infancy”, en *Instructor* 1852 (Wk: 125-137). Tradujimos esa entrega en *Bosquejo*: 135-157.

Finlay,¹²⁸⁷ y nos muestra a De Quincey como un “helenista” que entiende, también, de historia antigua. Es necesario revisar la relación de la cita con su fuente.

Hemos indicado que existen distintas posibilidades para dar sentido a la alusión de 1933, por lo que pensar que De Quincey descrea de la historia no parece más que una opinión inducida por Borges. Además, esta reseña de Finlay, sumamente elogiosa, lejos de impugnar la ciencia histórica, la celebra. Lo que Finlay ha logrado, de acuerdo con De Quincey, es releer datos ya conocidos para iluminar un sector de la historia de Grecia descuidado anteriormente: “nos presenta datos conocidos pero con el propósito de vestirlos con una nueva vida”.¹²⁸⁸ Y el propio De Quincey, en la escala que le permite el artículo, escribe un texto erudito sobre ese período. La cita, como en el caso también de Schopenhauer, es un recorte, un subrayado de los que abundan en *Borges, libros y lecturas*, realizado para producir un confronte, el montaje de los dos textos como si dijeran lo mismo. Conviene, para reparar en esta operación, cotejar textualmente la cita de Borges, con la fuente de 1844. Citaremos íntegramente el *incipit* de “Greece under the Romans”. Como se verá, la idea de que la historia es “inagotable”, no procede de De Quincey, sino de Finlay, el historiador:

Lo que se llama *Historia Filosófica* creemos que aún está en su infancia. Es una observación profunda del Sr. Finlay, profunda tal como nosotros la entendemos, esto es, en relación con su tratamiento filosófico, que “la historia siempre será inagotable”. ¿Inagotable cómo? ¿Son los hechos de la historia inagotables? Respecto de la antigua parte de la historia con la que está aquí tratando, esto no sería verdadero en ningún sentido; y en cualquier caso, sería una verdad sin vida. Tan enteramente han sido desenterrados, asaltados, tamizados, los meros hechos de la historia pagana que, si no fuera por una medalla casual desenterrada del Oriente iletrado (como recientemente cerca de Bujará) o por alguna misteriosa inscripción, como las que aún burlan al viajero erudito en Persia, hacia el norte, cerca de Hamadan (Ecbatana) y al sur en Persépolis, o por aquellos que lo distraen entre las ruinas sombrías de Yucatán (Uxmal, supongamos, y Palenque), dejando fuera estas puras bendiciones, solamente una “tirada de dados” podría depararnos alguna novedad completa en materia de hechos como retorno para este siglo diecinueve. Una ínfima posibilidad existe de que en Armenia o en un monasterio Greco-ruso en el monte Athos o en Pompeya y otros lugares, algunos autores hasta ahora *ανεκδοτοι* (inéditos) todavía puedan permanecer ocultos; y es posible que, por algún canal en esa medida improbable, algunos hechos nuevos de la historia todavía puedan alcanzarnos. Pero, esto al margen, y si nos fallan estas corrientes subterráneas o crípticas de comunicación, para nosotros el registro está cerrado. La historia en ese sentido ha llegado a un final y ha sido sellada como por el ángel del Apocalipsis. ¿Y entonces? Los hechos así entendidos no son más que los huesos secos del imponente pasado. Y **la pregunta emerge aquí también, no menos que en la más sublimes de las visiones proféticas, “¿pueden vivir estos huesos secos?”. No sólo pueden vivir sino que pueden hacerlo en una infinita variedad. Los mismos hechos históricos, vistos en diferentes luces, o colocados en conexión con otros hechos, de acuerdo con interminables diversidades de permutación y combinación, proporcionan fundamentos para tales sucesiones eternas de nuevas especulaciones que hacen que los propios hechos sean virtualmente nuevos.** Las mismas palabras hebreas son leídas de acuerdo con diferentes conjuntos de puntos vocálicos y los mismos jeroglíficos son descifrados con claves interminablemente variadas.

Nos repetimos a nosotros mismos que a menudo parece como si la ciencia de la historia estuviera aún por ser fundada. Habrá una ciencia como esa, si en el presente todavía no

¹²⁸⁷ William Blackwood Sons: Edinburgh and London, 1844.

¹²⁸⁸ “He presents us with old facts but under the purpose of clothing them with a new life” (Wk; 15, 84).

existe; y en un rasgo de sus capacidades se parecerá a la química. ¿Qué es más familiar para las percepciones del hombre que los agentes químicos comunes del agua, el aire y el suelo en que nos movemos? Sin embargo, cada uno de estos elementos es un misterio hasta el día de hoy; manejados, usados, probados e investigados experimentalmente de diez mil formas distintas, todavía son desconocidos; sondeados por la ciencia reciente hasta cierta profundidad, son aún, probablemente por su destino, insondables. Incluso es bastante seguro que hasta el fin de los días la más diminuta partícula de tierra, una gota de rocío apenas distinguible como objeto aparte, el más delgado filamento de una planta, guarden en su interior secretos inaccesibles al hombre. Y, sin embargo, comparados con el misterio del hombre, estos mundos físicos de misterio son como una raíz de la infinitud. La química es, en esta perspectiva misteriosa y spinozísticamente sublime, la ciencia de lo latente en todas las cosas, de todas las cosas que acechan en todo. En el pedernal sin vida, en las piritas silenciosas, duerme una agonía de potencial combustión. El hierro está aprisionado en la sangre. Con agua fría (como sabe todo niño en la actualidad) es posible alterar un fluido en coléricas ebulliciones de calor; con agua caliente, como con el báculo del hijo de Amram, es posible congelar un fluido hasta la temperatura del viento Sarsar si se regula la presión del aire. El fluido sofocante y disolvente se convertirá por cocción en un sólido, el fluido petrificado se derretirá en un líquido. **El calor congelará, el agua helada derretirá, ¿y por qué? Simplemente porque viejas cosas son colocadas en nuevas combinaciones. Y en otros ejemplos sin fin vemos la misma latencia de formas y poderes a la manera de Pan, que dan al mundo exterior una capacidad de auto-transformación y de polimorfosis absolutamente inagotable.**

Pero la misma capacidad pertenece a los hechos de la historia. Y no queremos decir meramente que, por las diferencias subjetivas en las mentes que los ven, esos hechos asumen infinitas variedades de interpretaciones y valoraciones, sino que, **objetivamente, debido al constante incremento de las luces en la ciencia del gobierno y la filosofía social, todos los hechos primarios de la historia se vuelven continuamente susceptibles de nuevas teorías, nuevas combinaciones y nuevos juicios en sus relaciones morales. Hemos visto algunos tipos de mármol, en los que las vetas resultaron estar inusualmente multiplicadas, en los que las caras humanas, las figuras, las procesiones, o los fragmentos de los escenarios naturales, parecían absolutamente ilimitados, bajo las interminables variaciones o inversiones de orden, de acuerdo con los cuales podrían ser combinados y agrupados. Algo similar tiene lugar al repasar las partes remotas de la historia.** Roma, por ejemplo, ha sido el objeto de plumas históricas por veinte siglos (contando desde Polibio); y, sin embargo, apenas veinte años han pasado desde que Niebuhr abrió para nosotros una revelación casi nueva, recombinando los mismos hechos eternos con un conjunto de principios diferente.

Lo mismo puede decirse, aunque no con el mismo grado de énfasis, de las investigaciones griegas del difunto Ottfried Mueller. La historia egipcia también, incluso en este momento, es vista deslizándose a través del sombrío crepúsculo en sus primeros lineamientos distintivos. Antes de Young, Champollion y de los otros que han seguido sus pasos en este campo de la historia, todo era completa oscuridad; y lo que sea que sabemos o vayamos a saber de la Tebas egipcia será ahora recobrado como si se le sacaran las vendas a una momia. No antes de que transcurriera un trecho de tres mil años desde que Tebas Hekatómpilos dejó una mancha oscura en la lejana distancia, hemos empezado a leer sus anales o entender sus revoluciones.¹²⁸⁹ (Énfasis nuestro).

¹²⁸⁹ What is called *Philosophical History* we believe to be yet in its infancy. It is the profound remark of Mr. Finlay--profound as we ourselves understand it, i. e., in relation to this philosophical treatment, 'That history will ever remain inexhaustible.' How inexhaustible? Are the facts of history inexhaustible? In regard to the ancient division of history with which he is there dealing, this would be in no sense true; and in any case it would be a lifeless truth. So entirely have the mere facts of Pagan history been disinterred, ransacked, sifted, that except by means of some chance medal that may be unearthed in the illiterate East (as of late towards Bokhara), or by means of some mysterious inscription, such as those which still mock the learned traveller in Persia, northwards near Hamadan (Ecbatana), and southwards at Persepolis, or those which distract him amongst the shadowy ruins

of Yucatan (Uxmal, suppose, and Palenque),--once for all, barring these pure godsend, it is hardly 'in the dice' that any downright novelty of fact should remain in reversion for this nineteenth century. Solamente por una "tirada de dados" puede persistir alguna novedad completa como retorno para este siglo diecinueve. The merest possibility exists, that in Armenia, or in a Graeco-Russian monastery on Mount Athos, or in Pompeii, &c., some authors hitherto ανεκδοτοι may yet be concealed; and by a channel in that degree improbable, it is possible that certain new facts of history may still reach us. But else, and failing these cryptical or subterraneous currents of communication, for us the record is closed. History in that sense has come to an end, and sealed up as by the angel in the Apocalypse. What then? The facts so understood are but the dry bones of the mighty past. **And the question arises here also, not less than in that sublimest of prophetic visions, 'Can these dry bones live?'. Not only can they live, but by an infinite variety of life. The same historic facts, viewed in different lights, or brought into connection with other facts, according to endless diversities of permutation and combination, furnish grounds for such eternal successions of new speculations as make the facts themselves virtually new.** The same Hebrew words are read by different sets of vowel points, and the same hieroglyphics are deciphered by keys everlastingly varied.

To us we repeat that oftentimes it seems as though the science of history were yet scarcely founded. There will be such a science, if at present there is not; and in one feature of its capacities it will resemble chemistry. What is so familiar to the perceptions of man as the common chemical agents of water, air, and the soil on which we tread? Yet each one of these elements is a mystery to this day; handled, used, tried, searched experimentally, in ten thousand ways--it is still unknown; fathomed by recent science down to a certain depth, it is still probably by its destiny unfathomable. Even to the end of days, it is pretty certain that the minutest particle of earth--that a dew-drop scarcely distinguishable as a separate object--that the slenderest filament of a plant will include within itself secrets inaccessible to man. And yet, compared with the mystery of man himself, these physical worlds of mystery are but as a radix of infinity. Chemistry is in this view mysterious and spinosistically sublime--that it is the science of the latent in all things, of all things as lurking in all. Within the lifeless flint, within the silent pyrites, slumbers an agony of potential combustion. Iron is imprisoned in blood. With cold water (as every child is now-a-days aware) you may lash a fluid into angry ebullitions of heat; with hot water, as with the rod of Amram's son, you may freeze a fluid down to the temperature of the Sarsar wind, provided only that you regulate the pressure of the air. The sultry and dissolving fluid shall bake into a solid, the petrific fluid shall melt into a liquid. **Heat shall freeze, frost shall thaw; and wherefore? Simply because old things are brought together in new modes of combination. And in endless instances beside we see the same Panlike latency of forms and powers, which gives to the external world a capacity of self-transformation, and of polymorphosis absolutely inexhaustible.**

But the same capacity belongs to the facts of history. And we do not mean merely that, from subjective differences in the minds reviewing them, such facts assume endless varieties of interpretation and estimate, but that **objectively, from lights still increasing in the science of government and of social philosophy, all the primary facts of history become liable continually to new theories, to new combinations, and to new valuations of their moral relations.** We have seen some kinds of marble, where the veinings happened to be unusually multiplied, in which human faces, figures, processions, or fragments of natural scenery seemed absolutely illimitable, under the endless variations or inversions of the order, according to which they might be combined and grouped. **Something analogous takes effect in reviewing the remote parts of history.** Rome, for instance, has been the object of historic pens for twenty centuries (dating from Polybius); and yet hardly so much as twenty years have elapsed since Niebuhr opened upon us almost a new revelation, by re-combining the same eternal facts, according to a different set of principles. The same thing may be said, though not with the same degree of emphasis, upon the Grecian researches of the late Ottfried Mueller. Egyptian history again, even at this moment, is seen stealing upon us through the dusky twilight in its first distinct lineaments. Before Young, Champollion, and the others who have followed on their traces in this field of history, all was outer darkness; and whatsoever we do know or shall know of Egyptian Thebes will now be recovered as if from the unswathing of a mummy. Not until a flight of three thousand years has left Thebes the Hekatompylos a dusky speck in the far distance, have we even begun to read her annals, or to understand her revolutions" (W: 7, 250-51; Wk: 15, 82-83).

Con la expresión “Philosophical History” (“Historia Filosófica”) De Quincey no alude a una filosofía de la historia en sentido hegeliano o spengleriano, sino a una suerte de epistemología de lo histórico, y al hecho de que otros conocimientos, que no se restringen a esta disciplina en vías de constitución, inciden en la forma de entender los hechos del pasado. Es una idea de la historia objetivamente revisionista, que no sólo se aparta de la posibilidad de fijar definitivamente las verdades sobre el pasado humano sino que establece en la revisión de las interpretaciones, potencialmente interminable, en la reversibilidad de lectura de los materiales existentes, una clave posible de la historiografía. Si no debiéramos confinarnos a esta referencia, podríamos ligar la idea de De Quincey a la idea de la resignificación permanente que implica la historia, desde “Las versiones homéricas” a “Pierre Menard, autor del Quijote”. Para la escritura de la historia, concebida científicamente, no habría concepto de texto definitivo.

Sin dudas, el recorte de la cita de Borges consiste en aludir a los pasajes relacionados con el carácter “inagotable” (“inexhaustible”) de la historia, que hemos marcado con negritas, incluyendo, desfigurada, la imagen de las vetas de marmol. Ciertamente, hay una diferencia entre el juicio de que la historia es el producto de lecturas fugaces y carprichosas y el postulado de una infinitud de la interpretación, que depende no sólo de aceptar la falibilidad de la visión mortal sino sus posibilidades de progreso colectivo. En los textos de la segunda mitad de la década, Borges parece estar enunciando, en cambio, una especie batética de filosofía de la historia, si no una antihistoria. Esa operación elimina la idea principal en que se inscribe la variedad de quinceana, que es que la infinitud combinatoria permite producir avances en el conocimiento del pasado. El comienzo de “Greece under the Romans” ofrece una reflexión sobre una epistemología posible de la disciplina en 1844, que difícilmente despertaría rechazos contundentes por parte de la corporación de los historiadores en la época de Borges o siquiera en la nuestra, aunque se vea con distancia la ingenuidad de la concepción del método historiográfico y la separación entre hecho e interpretación. Ahora bien, nada en este pasaje sugiere la negación de una “ciencia” de la historia, como escribió el Schopenhauer de Borges en el texto de 1936, antes de unirse con De Quincey. Lo más parecido a eso es la línea que dice: “Nos decimos a menudo que parece como si la ciencia de la historia estuviera aún por ser fundada”, y que da inicio a la especulación sobre las posibilidades de recombinación de los hechos en analogía con la química. Sin embargo, esa oración se completa con un pronóstico inequívoco: “Habrá una ciencia como esa, si en el presente todavía no existe”.

Las referencias de 1938 y 1939 parecen apuntar, asimismo, al arte combinatorio como un procedimiento posible para escribir historias a partir de fragmentos de escritura, una posibilidad que se acerca al modelo editorial de la antología, y que se volverá dominante en el Borges de esa época. Este procedimiento comenzó a ser implementado por él en el giro de 1930 y se generalizó en la década siguiente, pero tal vez su primera práctica fuera la escritura de “Historia de los ángeles” en 1926. No se trata meramente de una pasión por la colección, sino de sistemas de organización de fragmentos en serie, a veces cronológicas, a veces no, que, por una parte, proyectan formas individuales y concretas, fechadas, en el horizonte de un paradigma, y por la otra multiplican diálogos posibles entre las partes seleccionadas. Esta forma, justificada muchas veces por el criterio hedónico de la selección, se piensa o se ensaya en Borges como historia de la metáfora, historia de los sueños, historia de la eternidad, historia del laberinto, y puede haber surgido del impulso crítico de historizar lo que se pretendía ajeno a la historia, como las nociones de la teología. Sin dudas, “La duración del infierno”, que comentamos más arriba, y la idea de que esta

especulación se ha ido desgastando con el tiempo, está en continuidad con “Historia de los ángeles”, que concluye que “no hay que gastarlos mucho a los ángeles; son las divinidades últimas que que hospedamos y a lo mejor se vuelan” (TE: 74). Algo similar cabe decir de *Historia de la eternidad* (1936). A pesar de que el título parezca un oxímoron, en rigor, es una descripción precisa de lo que el texto hace, que es historiar el concepto de “eternidad” con este dispositivo retórico que mencionamos. La “eternidad” es “una imagen hecha con sustancia de tiempo”, una “burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos” (OC: 1, 353), mientras que el tiempo es un “problema” y un “misterio”. La escritura de la historia de esta representación, que Borges también llama “biografía de la eternidad”,¹²⁹⁰ consiste en poner en un “orden cronológico” (OC: 1, 364) las distintas formas de imaginarla. Este procedimiento, que da sentido y unidad al tipo de textos que incorporan las distintas ediciones del volumen, implica una retórica de la historia que es, en sí misma, retórica, y que se aproxima a la idea de una memoria textual. Por sus características, el modelo entra en tensión con las formas de la historia universal, en cuanto trabaja con las discontinuidades de los casos definidos, las escenas recortadas, las vidas o partes de vidas de los individuos como unidades narrativas discretas, marcadas por hiatos y discontinuades, en detrimento de la articulación en procesos, flujos y leyes de la gran escala totalizadora. Tal vez puede reconocerse este modelo de historia en el criterio aplicado a la organización de sus propias *Obras completas* (1974), si aceptamos que la biografía de “Borges” equivale allí a la antología de sus libros ordenada cronológicamente.

A. M. Barrenechea (1990) identificó y analizó variantes de este procedimiento en “Borges entre la eternidad y la historia” como “el resumen de la historia de una idea o imagen” (305). Lo definió como “la síntesis del desarrollo temporal de un tema que puede consistir en un problema, un concepto o un símbolo” (309), aunque la palabra “desarrollo” desorienta, porque, como afirma la misma Barrenechea “no estudia el proceso de los cambios —a veces ni siquiera determina que haya cambios— y no fija los momentos de ruptura” (310). Dio como ejemplos el primer capítulo de *Evaristo Carriego*, que comentamos, e *Historia de la Eternidad*, y trabajó fundamentalmente con ensayos que luego se incluyeron en *Otras inquisiciones*, como “Magias parciales del Quijote” o “La esfera de Pascal”. Este último es el que contiene el *dictum* famoso de que “Quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” y se propone “bosquejar un capítulo famoso de esa historia” (OC: 2, 14). Barrenechea advierte que el eje del procedimiento es la tensión que introduce entre las formas discursivas de la eternidad y las de la historia. Pero como ya analizó S. Molloy (2000) en el primer capítulo de su libro sobre Borges, los procedimientos de discontinuidad aplicados a la historia y la narración biográfica en *Evaristo Carriego* —uno de los ejemplos que da Barrenechea— pueden verse extremados en *Historia Universal de la Infamia*, que produce un juego de tensiones entre la historia universal y la serie de apariencias discontinuas de los personajes infames. En la época en que Molloy escribió ese libro (1979), el hecho de que *Historia Universal de la Infamia* hubiera sido previamente una serie en *RMS* no era considerado determinante, pero hoy sabemos que fue la exploración de las posibilidades de ese medio, justamente, lo que permitió la radicalización del procedimiento narrativo, en el momento mismo en que Borges surgía como narrador. En los relatos de Borges, resuenan los bandidos, los criminales y los canallas que prodiga el *Crítica*.

¹²⁹⁰ “El propósito de dar interés dramático a esta biografía de la eternidad, me ha obligado a ciertas deformaciones: verbigracia, a resumir en cinco o seis nombres una gestación secular” (OC: 1, 367).

En relación con De Quincey, la serie de la infamia y el rechazo directo que supone de la moralización a través de la narración remite a *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, el título que Borges comenzó a citar desde 1932 y que, después del corpus del opio, es el texto más célebre del “English Opium-Eater”. Pero más importante aún que la posibilidad que inventó De Quincey (la consideración del asesinato en sí mismo como un arte bella), parece la “historia” del arte de matar en el primer ensayo, una colección en orden cronológico de ejemplos tomados de Caín a Thurtell.

La doble vida del César

A las relaciones que establecen las historias infames de De Quincey con los relatos de *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob en *Revista Multicolor de los Sábados*, hay que agregar las relaciones que se detectan entre esos dos conjuntos de textos y los relatos anecdóticos de la antigüedad romana firmados por José Tuntar, quien ha sido identificado, al parecer erróneamente, con Borges.¹²⁹¹ Si bien no contamos con datos históricos fehacientes sobre Tuntar, con excepción de la “nota del traductor” que firma en su versión de *Luchas sociales en Roma* de Léon Bloch,¹²⁹² resulta sumamente llamativo que la materia de sus textos en *RMS* se aproxime a la de “The Caesars” que De Quincey publicó en *Blackwood’s*.¹²⁹³ Los textos de Tuntar integran el mosaico de una historia universal menor que monta el magazine, sumando una faceta que resulta afín con la que reivindicó De Quincey en ese ensayo. García Jurado (2004) hizo aportes reveladores en este sentido. De acuerdo con su análisis, el corpus de textos de historia latina firmados por Tuntar se puede leer como un conjunto de versiones históricas “oficiales” de los personajes célebres que dialogan con las vidas “imaginarias” de personajes latinos de Schwob. En un caso, son incluso el mismo personaje, Petronio. Tanto los textos de Tuntar (y agregamos nosotros, los de De Quincey en “The Caesars”) como los imaginativos de Schwob contrastan con la serie de la infamia.¹²⁹⁴

“The Caesars” es una serie histórica que De Quincey publicó en *Blackwood’s*, cien exactos años antes que *Discusión e Historia Universal de la Infamia*, entre 1832 y 1834, y que luego Masson colocó en el mismo tomo VI de ensayos históricos.¹²⁹⁵ El texto pone en

¹²⁹¹ Sobre la cuestión de las atribuciones en la *Revista Multicolor de los Sábados*, véase Louis (1998).

¹²⁹² Véase Bloch (1922).

¹²⁹³ Los textos se recogen en BEC: 155-184, y son “El lento suicidio de Diocleciano” (RMS 4, 2/9/1933), “Ovidio en el país de las flechas” (RMS 9, 7/10/1933), “Espías en la Roma Imperial” (RMS 15/9/1933), “Las grandes orgías romanas” (RMS 30, 3/3/1934).

¹²⁹⁴ “... si bien Borges tiene mucho cuidado de no dejar huellas positivas de la fuente de Schwob en sus biografías de la *Historia universal de la infamia*, a lo que responde, entre otras cosas, la ausencia absoluta de cualquier vida de autor literario, sí observamos que se fijó y hasta tradujo las vidas de Séptima y Petronio. La vida imaginaria de Petronio, que Borges traduce y a la que cambia el título original, debió de aparecer, por otra parte, como contrapunto de la ‘vida oficial’ que recrea José Tuntar. No en vano, se trata de dos versiones del final de una misma vida contadas por dos autores dilectos para Borges: Schwob y Tácito” (García Jurado 2004, 128).

¹²⁹⁵ La mención de este lugar en *Writings* es relevante porque el tomo VI, titulado “Historical Essays and Researches”, aloja también “Homer and the Homeridae” y “Philosophy of Herodotus”, un texto que Borges incluiría en *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros ensayos* y que consideraría “el más venturoso de sus ensayos”: “Cicerón, que no ignoraba que en griego la palabra historia quiere decir investigación y verificación, lo apodó [a Heródoto] el Padre de la Historia. En el más venturoso de sus ensayos, publicado a principios de 1842, De Quincey lo celebra con entusiasmo y con la frescura que hoy es de uso aplicar a los escritores contemporáneos, no a los antiguos. Lo considera el primer enciclopedista y el primer etnólogo y geógrafo. Lo apoda el Padre de la Prosa, que, según Coleridge,

escena, en la misma práctica de escritura, una tensión entre el género de la “anécdota” y la historia de los grandes hombres. A los efectos de mostrar el tipo de tensiones entre modos de estudiar, escribir y concebir la historia como género, propongo releer la primera entrega de la serie, que en *Writings* se llama “Introduction” (W: 6, 225-241), porque modula el problema como una amplia *contradictio in adjectio*. Creemos que se pueden leer allí las tensiones que aprovecha la serie borgeana y su teoría literaria implícita, en tanto el modelo de la “interpretación patética de la historia” se enlaza con el de la “mera y chismosa enumeración de hechos particulares” (OC: 4, 238).

En su introducción al texto en *The Works of Thomas De Quincey*, Morrison hizo la pertinente observación de que “The Caesars” es un antecedente inmediato de las vidas de Wordsworth, Coleridge y Southey que comenzarían a publicarse en el medio rival de *Blackwood’s*, el *Tait’s Magazine*, un mes después de concluidas la serie de los césares. Al respecto escribe que:

Acaso lo más notable es que De Quincey en esta serie fijó el patrón para convertir el incidente biográfico en material comercializable para revistas y luego explotó la idea con mayor efecto incluso cuando comenzó inmediatamente a escribir los ensayos biográficos sobre sus propios contemporáneos [...] Ambas series convierten en una virtud rendidora el chisme, el escándalo, la indiscreción y la revelación privada. En “The Caesars”, De Quincey describió a Suetonio como un “verdadero traficante de anécdotas”. En sus vidas de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Southey pronto quedó él mismo expuesto a esa acusación (Wk: 9, 4).

Con la táctica acostumbrada de enfatizar la originalidad de su trabajo, De Quincey inicia el texto señalando una laguna de la erudición universal: “La majestuosidad del César romano Augustus Semper no ha sido nunca totalmente apreciada; ni ha explicado ningún hombre suficientemente todavía en qué sentido este título y esta función eran absolutamente únicos” (W: 6, 225).¹²⁹⁶ Casi todo el artículo desarrolla, por distintos medios, esa explicación, poniendo en solidario paralelo la singular condición de Roma como ciudad del universo y la de su “Príncipe”, de acuerdo con el adagio “Ubi Caesar, ibi Roma” (W: 6, 226).¹²⁹⁷ La explicación avanza acumulando argumentos y datos históricos sobre el poder único de la ciudad imperial con el objeto de mostrar lo “vasto” e “incomensurable” del “poder natural sobre el que reposaba el trono” (W: 6, 233).¹²⁹⁸ Por esa vía incluye De Quincey un elocuente elogio del poder de los imperios (W: 6, 232-233) y representaciones sublimes sobre los césares que deberían considerarse, por lo absoluto de su poder, como compartiendo los atributos de los seres sobrenaturales (W: 6, 235).

En las últimas páginas del artículo, sin embargo, De Quincey produce dos desvíos, que modifican el enfoque del tema y que, al hacerlo, diseñan el marco en que se inscribirá su propia serie de artículos, como una suerte de espacio suplementario menor de la grandiosidad romana. El primer desvío es enunciado explícitamente, como un dato que hay que agregar a todo lo que viene exponiendo sobre la grandeza del par Roma-César y que

debió asombrar más a la agente que la poesía, que en todas las literaturas es anterior” (“Prólogo” a *Los nueve libros de la Historia*, OC: 4, 494).

¹²⁹⁶ “The majesty of the Roman Caesar Semper Augustus has never yet been fully appreciated; nor has any man yet explained sufficiently in what respects this title and this office were absolutely unique”.

¹²⁹⁷ “Donde esta el César, allí está Roma”.

¹²⁹⁸ “Vast, therefore, immeasurable, was the basis of natural power upon which the Roman throne reposed”.

cambiaba todo para la persona que ocupaba el cargo del príncipe.¹²⁹⁹ Ese dato es que “el Emperador *de facto* podría ser visto bajo dos aspectos: estaba el hombre y estaba el cargo” (W: 6, 237). En su puesto, la persona era “inmortal y sagrada”. Pero esto, justamente, podía revertirse:

... la santidad y el privilegio del personaje con el cual una persona estaba investida podría de hecho volverse en su contra; y aquí era, en este punto, que el carácter del Emperador Romano se volvía verdadera y misteriosamente terrible.¹³⁰⁰

La palabra “awful”, “terrible”, es en De Quincey señal de una deriva hacia el campo de lo sublime.¹³⁰¹ En efecto, el resto del artículo, hasta el segundo desvío en el último párrafo, apoyándose en un pasaje de Gibbon y otro de Herodiano, muestra de qué modo el vasto e inmensurable poder del imperio podía volverse en contra del propio emperador en cuanto hombre, por efecto de un cambio de fortuna, transformando para él “todos los imperios del mundo” en una “misma prisión infinita”.¹³⁰² Estas páginas completan la explicación de la majestuosidad del tema de los artículos y parecen justificar la empresa de quinceana:

Todas las alturas y las bajezas que pertenecen a la fragilidad humana, todos los contrastes de gloria y mezquindad, los extremos de lo más elevado y lo más bajo en las contingencias humanas, confluyendo en la condición del Caesar Semper Augustus romano, se han combinado para tallarlo en un bajorelieve de mármol y hacer de él el objeto de estudio más interesante de todos aquellos que la Historia ha blasonado con los colores de la sangre y el fuego o ha coronado suntuosamente con diademas de ciprés y laurel.¹³⁰³

El párrafo citado, con la referencia al “Roman Caesar Semper Augustus” y ese remate alto, nos devuelve al comienzo del artículo. Y es allí donde se produce el segundo desvío, que, otra vez, lo cambia todo, sólo que ahora para la propia escritura de la historia. Este es el punto en que “The Caesars” se convierte en potencial material de referencia para el Borges que dirige la *Revista Multicolor de los Sábados*. De Quincey, amparado por esta teoría de la doble valencia del César, se distancia explícitamente de la historia monumental, representada por Gibbon, y dirige la atención hacia el campo de la anécdota y el dato menudo:

Esto [refiriéndose al párrafo que citamos recién], como una proposición general, será admitido inmediatamente. Pero, a la vez, es notable que ningún campo haya sido menos transitado que las memorias privadas de esos mismos Césares; cuando, al mismo tiempo, es igualmente notable, precisamente, que con el primero de los Césares comienza la

¹²⁹⁹ “A esta perspectiva sobre el carácter y las relaciones imperiales se debe agregar una sola circunstancia que, en cierta medida, cambiaba todo para el individuo que viniera a ocupar el puesto” (“To this view of the imperial character and relations must be added one single circumstance, which in some measure altered the whole for the individual who happened to fill the office” [W: 6, 237]).

¹³⁰⁰ “the very sanctity and privilege of the character with which he was clothed might actually be turned against himself; and here it is, at this point, that the character of the Roman Emperor became truly and mysteriously awful” (W: 6, 237).

¹³⁰¹ Véase Jordan (1963): 55-68.

¹³⁰² “the same infinite prison” (W: 6, 237).

¹³⁰³ “All the heights and depths which belong to man’s frailty, all the contrasts of glory and meanness, the extremities of what is highest and lowest in human casualties, meeting in the station of the Roman Caesar Semper Augustus, have combined to call him into high marble relief, and to make him the most interesting study of all who History has emblazoned with colours of fire and blood, or has crowned most lavishly with diadems of cypress and laurel” (W: 6, 240).

primera página de lo que, en tiempos modernos, entendemos por Anécdotas (W: 6, 240).¹³⁰⁴

Así como el primer desvío dividió en dos cuerpos al César, el de su cargo santificado por el poder el imperio y el de la persona común, expuesta a todas las vicisitudes de la vida, pero además a la posibilidad de que su privilegio se convirtiera en su condena, ahora divide entre la vida pública de este ser doble y su vida privada, considerando que el modo historiográfico que corresponde a esta es lo que los modernos llaman “Anécdotas”. Luego de enumerar los nombres clásicos de esa tradición (Plutarco, Suetonio, la *Historia Augusta*), cuyos libros están “llenos de entretenimiento y de investigaciones curiosas” pero que son desconocidos por todos, salvo por “unos pocos *scholars* sofisticados” (W: 6, 241), encuadra el propósito de la “Galería que sigue” (241) en este “departamento de la Biografía”:

Nos proponemos recolectar de estos memorialistas oscuros pero muy interesantes unos pocos bosquejos y retratos biográficos de esos grandes príncipes, cuya vida pública es a veces conocida, pero de los cuales muy raramente se conoce parte alguna de sus memorias privadas y personales.¹³⁰⁵

Esta presentación del “campo” en que se inscribe “The Caesars”, así como las vidas que se narran en las entregas del trabajo, provenientes de una serie de vidas publicadas en la prensa periódica, es lo que puede ponerse en relación con el sector latino de las vidas reales e imaginarias publicadas en *RMS*, tanto bajo la firma de Tuntar como de Schwob. El texto de De Quincey, asimismo, puede ser concebido como material de referencia para pensar las tensiones entre biografía e historia, entre la selección o invención de rasgos circunstanciales y la pretensión de describir grandes procesos humanos e incluso encontrar sus leyes, que informan la serie “Historia Universal de la Infamia” como proyecto experimental de prosa narrativa.

La “invención circunstancial” en Defoe y en Homero

La serie de relatos de la infamia puede leerse como una intervención narrativa respecto de un problema discursivo particular, que Borges identificó durante el giro de 1930 en su actuación en el suplemento del *Critica*, de acuerdo con lo estudiado por A. Louis en OYM. Es el problema de la relación entre crónica e historia, en cuanto dos modos contrapuestos de escritura de la realidad que se dan cita constantemente en el medio periodístico.¹³⁰⁶ Este problema involucra otros, por supuesto, como la noción de autor, los

¹³⁰⁴ “This, as a general proposition, will be readily admitted. But, in the meantime, it is remarkable that no field has been less trodden than the private memorials of those very Caesars; whilst, at the same time, it is equally remarkable that precisely with first of the Caesars commences the first page of what, in modern times, we understand by Anecdotes”.

¹³⁰⁵ “We purpose to collect from these obscure but most interest memorialists a few sketches and biographical portraits of those great princes, whose public life is sometimes known, but very rarely any part of their private and personal memoirs (W: 6, 241).

¹³⁰⁶ Louis sostiene que los textos de *HUI* no pertenecen a un único género, sino que se construyen en la tensión genérica, “suspendidos entre el *fait-divers* y la biografía histórica” (OYM: 119). Los elementos editoriales (títulos, subtítulos, ilustraciones, diagramación, etc.) envían a identidades genéricas heterogéneas, lo que produce una imposibilidad de clasificación. La hipótesis de por qué esto es así, la encuentra Louis en la relación entre crónica e historia: “Presentado por Borges como un problema literario, este eje está vinculado al medio, donde la crónica de la vida cotidiana, de la ciudad de Buenos Aires y los artículos sobre acontecimientos políticos y sociales del mundo eran trabajados por los periodistas en un estilo a menudo literario” (OYM: 119).

modos de leer, el vínculo entre narración y saber, entre documento y ficción, la noción de fuente, el problema del plagio. Con la narración de vidas de criminales como si fueran parte de una “Historia Universal”, tal como Borges las elaboró en la serie de *RMS*, exploró las tensiones propias de este problema, que tenía diversas proyecciones y resonancias políticas en el período.¹³⁰⁷

Entre los procedimientos que se destacan en la construcción de esta tensión, Louis ubica uno que Borges había codificado, como parte de su investigación sobre problemas literarios de la narrativa, en “La postulación de la realidad”, un ensayo que formaría parte de la sección más técnica del libro *Discusión*.¹³⁰⁸ Es el procedimiento llamado “invención circunstancial”, considerado por Borges como uno de los modos que asume “la postulación clásica de la realidad” (OC: 1, 219). El recurso había sido presentado en ese ensayo a través de un ejemplo, tomado nada menos que de la repudiada novela *La gloria de Don Ramiro*:

Sirva de ejemplo, cierto memorabilísimo rasgo de *La gloria de don Ramiro*: ese aparatoso caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes, tan insinuativo de la miseria decente, de la chismosa retahila de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y distintas luces (OC: 1, 220).

El tratamiento de esta cuestión en Borges genera dificultades teóricas y posibles confusiones, en la medida en que tendemos a identificar el procedimiento con la definición del “efecto de realidad” que acuñó Barthes en 1968. Si bien la definición de la operación discursiva en ese artículo coincide con la que recorta el ensayo de Borges, no recibe el mismo tratamiento. El punto de confusión principal reside en que Barthes asocia el procedimiento a las poéticas realistas de la ficción, en consonancia con el discurso de la historia,¹³⁰⁹ mientras que en Borges se piensa el recurso como procedimiento fragmentario, independientemente del género de que se trate. Para Barthes el discurso histórico es el modelo de la ficción realista justamente porque comparten esta forma de producir el efecto de lo real.¹³¹⁰ En Borges, además de que está tratando los modos que llama “clásicos”, impersonales, de postular lo real, en contra de los modos “románticos” y expresivos, tampoco se percibe esa asociación con el discurso histórico objetivo del siglo diecinueve (su punto de partida es Gibbon) ni un anclaje en la novela francesa contemporánea a él. Al ejemplo de *La Gloria de Don Ramiro*, no sin ironía, lo define como un “ejemplo corto, lineal”, para afirmar luego que el procedimiento se puede reconocer sistematizado en “dilatadas obras”, que incluyen las “rigurosas novelas imaginativas de Wells”, las “[novelas] exasperadamente verosímiles de Daniel Defoe” y las “novelas cinematográficas de Josef von Stenberg” (OC: 1, 220-1). De esta forma, el procedimiento, referido también como “pormenores lacónicos de larga proyección” (OC: 1, 221), se

¹³⁰⁷ Para una puesta en contexto de la actividad de Borges en relación con el universo nacionalista de la primera mitad de la década de 1930, cf. el capítulo “Las causas del presente (universos del nacionalismo)”, en BAF: 51-95. Sobre la consolidación del revisionismo histórico en la época de Borges en *RMS*, cf. el capítulo 4 en Devoto 2014.

¹³⁰⁸ *Azul* 6/1931. Luego, en *Discusión*.

¹³⁰⁹ En *El Susurro del lenguaje* se compila con “El efecto de la realidad” el ensayo del año anterior “El discurso de la historia”, en que se define la significación del texto histórico a partir del “efecto de realidad”. Cf. Barthes (1994a, 175).

¹³¹⁰ “La historia (el discurso histórico: *historia rerum gestarum*) es, de hecho, el modelo de esos relatos que admiten el relleno de los intersticios entre sus funciones por medio de anotaciones estructuralmente superfluas, y es lógico que el realismo literario haya sido, con pocos decenios de diferencia, contemporáneo del imperio de la historia ‘objetiva’” (Barthes 1994b, 185).

independiza de los géneros que lo utilizan, aunque algunos puedan identificarse centralmente con él. Esto da al procedimiento mayor libertad de usos e interpretación, como puede verse en las distintas apariciones que tiene en otros textos de la época, como la citada reseña de *Radiografía de la Pampa* o su “teoría” disidente de que al “El Martín Fierro”, por su “postulación de una realidad”, no le correspondía la “legislación de la épica” sino “las condiciones de la novelística” (OC: 1, 197).¹³¹¹

La forma en que Borges configura su comprensión del procedimiento ha sido inteligentemente tratada por Molloy en el capítulo “Realidad postulada, realidad elegida” de *Las Letras de Borges*, en especial porque advierte que en su propia práctica le da un uso peculiar –que no coincide con los ejemplos mencionados en el ensayo–, que “aparece en su obra más como añoranza que como realización” (Molloy 105) y que es una especificación, sobre todo, de los principios de selección en el arte de narrar. En nuestra argumentación, siguiendo a Louis, importa la tensión que se produce por su identificación con otros géneros periodísticos, como la crónica y la biografía, en tensión con los modelos de historia universal, más allá de los usos puntuales y diversos que se le hagan cumplir. Además de la provocación de reemplazar las figuras ejemplares y heroicas por figuras criminales, otro desafío planteado por *Historia Universal de la Infamia* habría sido la irónica presentación de una “Historia Universal” que abundara en rasgos circunstanciales.

La indicación de Stevenson¹³¹² y de Schwob¹³¹³ como fuentes involucradas en la composición de los relatos, y el hecho de que ambos escritores reflexionaran a su modo sobre el procedimiento de la invención circunstancial, ha llevado a la crítica a indagar posibles conexiones con Borges.¹³¹⁴ Para Molloy (1999:105-110) y Balderston (1985, 63-94), que consideraron el tema sin atender a la relación con el *Crítica*, el procedimiento de la “invención circunstancial” se conecta sobre todo con ese escritor inglés. Balderston, quien quitó importancia a la relación con Schwob,¹³¹⁵ estaba interesado, fundamentalmente, en considerar la técnica respecto de la economía formal del cuento. Sin negar el papel de Stevenson, Louis sugirió que Schwob desempeñó otra función en el experimento narrativo y también lo consideró en relación con su propia conceptualización del uso del procedimiento en la definición del género biográfico, que está en la base del género de la “vida imaginaria” que inventa para su propia serie. En la tesis de Louis, las traducciones que se publicaron en RMS rompieron la identificación de esos relatos con el género que había inventado el volumen.¹³¹⁶ Y, como es sabido, el libro de Schwob no fue

¹³¹¹ “La poesía gauchesca” resume esto en un precepto en consonancia con Schwob: “El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico” (OC: 1, 180). Schwob (1985) escribió en el “Prólogo” a *Vidas imaginarias* que “El arte es lo contrario de las ideas generales, describe sólo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica” (11).

¹³¹² A Stevenson lo señala Borges en el “Prólogo” de la primera edición del libro, junto con Chesterton, los “primeros films de Von Stenberg” y “cierta biografía de Evaristo Carriego” (OC: 1, 289). Es allí donde llama a los relatos “ejercicios de prosa narrativa” (OC: 1, 289).

¹³¹³ Cf. OYM: 126, 127.

¹³¹⁴ Quienes primero llamaron la atención sobre este vínculo posible fueron Callois, Irby y Levine. Cf. Levine (1973). Borges no mencionó a Schwob entre las fuentes de *Historia Universal de la Infamia* hasta la publicación de su “Autobiographical Essay” de 1970.

¹³¹⁵ Señala que Schwob leyó admirativamente a Stevenson. Sugiere, incluso, que la teoría del “Prefacio” a *Vidas imaginarias* reescribe un prólogo de Stevenson, y aporta para probarlo algunos pasajes afines (66, nota 8).

¹³¹⁶ Su hipótesis se apoya en una serie de datos que emergen de historizar el proceso de composición: los relatos que Borges fue publicando en *Revista Multicolor de los Sábados* como parte de una “Historia universal de la infamia” se complementaron con la publicación en paralelo de traducciones

incluido en el “Índice de fuentes” que se consigna en la edición de *Historia universal de la infamia* en Tor. En la edición de *Vidas imaginarias* para la colección “Biblioteca personal”, sin embargo, Borges señaló que ese libro de Schwob había sido “una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica” (Schwob 1985, 9).

Como en el caso de nuestra comprensión del texto de Borges, que tiende a realizarse a partir del análisis del “efecto de realidad” en Barthes, la conceptualización de Schwob en el “Prólogo” a *Vidas imaginarias* introduce nuevos problemas y nos expone a nuevas confusiones, porque se ofrece como marco de su propio proyecto narrativo, que no es, a pesar de sus zonas de contacto, el de Borges. Sin embargo, la teoría de Schwob parece relevante para considerar el paso al relato en el contexto de RMS, porque se trama a partir de un contrapunto entre historia y biografía (sea esta real o imaginaria). Schwob había escrito allí que “la ciencia de la historia nos sume en la incertidumbre acerca de los individuos” (1985, 11), sosteniendo que sólo nos muestra las circunstancias individuales en conexión con los grandes acontecimientos, si es que guardan con ellos alguna posible relación de causa o de efecto. Las anomalías, las costumbres singulares, los caprichos, los rasgos que distinguen una cara, son cosas que no interesan a la historia, preocupada por la relación entre los individuos y los acontecimientos, pero sí al género de la biografía. La diferencia que ve Louis entre crónica e historia se liga con esta diferente conceptualización del rasgo circunstancial en Schwob y la jerarquía que la serie de la historia impone a la presentación de los individuos, que no es la de la biografía:

... la crónica aparece como una práctica tradicionalmente más próxima de los acontecimientos, que a menudo no establece una jerarquía entre ellos. La historia, en cambio, implica una organización jerárquica de los hechos que ignora a los individuos y sus destinos...” (OYM: 129).

Borges habría retomado esta oposición técnico-conceptual de Schwob, pero para cruzarla, interesado por esa diferencia de jerarquización de los rasgos circunstanciales entre la historia y la biografía, y entre la historia y la crónica.

Hicimos estas precisiones para reponer el marco de ideas que nos han llevado a advertir zonas de contacto con De Quincey, a partir de este problema que une el ensayo de *Sur* con el paso al relato en *RMS*, y que profundizan el señalamiento de los tomos históricos de *Writings* como material relevante de referencia en este contexto. No pretendemos desentrañar las múltiples relaciones posibles, sino trazar un campo en que pueden ser investigadas.

de capítulos del libro de Schwob *Vies Imaginaires* (1896), aunque sin indicar que procedían de ese único volumen y mediados por una serie de operaciones editoriales que los desarticulaban.¹³¹⁶ Esta remediación de Schwob implicó reinscribir los relatos en distintos contextos habilitados por el discurso del periódico, mediante maniobras de traducción, diagramación e ilustración. Un resultado de este despedazamiento del volumen fue que los relatos se desvincularon de la identidad genérica de vidas imaginarias que les asignaba el título del libro, y se ligaron a otros géneros corrientes en la prensa (casos policiales, relatos fantásticos, artículos periodísticos). Al revés, las biografías infames de Borges fueron presentadas como perteneciendo a un volumen inexistente, utilizando, como en el caso de la remediación de Schwob, los elementos, procedimientos y convenciones que brindaba la *Revista Multicolor de los Sábados*. La destrucción creativa de *Vies Imaginaires* puede pensarse como correlativa Borges habría situado sus textos y su propia serie en un territorio de inestables identidades genéricas, validadas por los contextos de producción cultural, pero atribuyéndoles unidad compositiva. Esta exploración de los efectos de lectura de la remediación se habría completado con la edición de la serie en volumen como parte la colección histórica de “Megáfono” en la inesperada editorial Tor.

En la escritura literaria de De Quincey, ni lo que Borges llama “invención circunstancial”, ni el “efecto de realidad” de Barthes, parecen tener mayor importancia. La fuerza primordial del detalle de quinceano, acontece en el plano estilístico-lingüístico o como un dato siempre mediado por la memoria, no como un modo clásico de “postulación de una realidad”. En general, su escritura compite contra la función “clásica” o “realista” del procedimiento. Cabe recordar aquí, como ilustraciones de este punto, el programa de *Suspiria* o, en el campo de la ficción decimonónica, su rechazo de la novela moderna¹³¹⁷ y su marcada preferencia por el género gótico.¹³¹⁸ La fijación del texto en un “pormenor lacónico de larga proyección” o rasgo circunstancial, suele ser producto, más bien, de la fijación melancólica del yo, que regresa a un dato grabado en la conciencia.

Cabe ver una excepción, sin embargo, en las vidas de grandes hombres, consagrados por la fama o la historia, como el ya citado “The Caesars”, las aludidas vidas de los románticos ingleses o “The Last Days of Immanuel Kant”, un texto este último que, de acuerdo con Rodríguez Monegal, puede haberle dado a Borges el modelo de “rifacimento” para *Historia universal de la infamia*, por el modo en que utiliza las fuentes.¹³¹⁹ Este texto sería destacado por Borges como la mejor composición de De Quincey mucho tiempo después¹³²⁰ y encabezaría su antología en la “Biblioteca Personal”, donde se publica también *Vidas imaginarias* de Schwob. La vida de Kant, que narra su muerte, no sólo abunda en detalles circunstanciales sino que, en buena medida, consiste en una circunstanciación sostenida del filósofo sistemático más destacado de la época, a partir de las anotaciones de su fiel secretario. No es menor el dato de que Schwob haya sido el primer traductor al francés de este texto,¹³²¹ aunque no lo refiera en relación con su proyecto de vidas imaginarias.

Como sostuvimos en el capítulo 1,¹³²² “Last Days” reemplazó la filosofía trascendental de Kant por la corporización del filósofo, en un movimiento que se ligaba explícitamente a las condiciones de recepción de Kant en Inglaterra. Mostramos, asimismo, ciertas relaciones evidentes entre “Last Days” y *Confessions*, en cuanto ambos textos atentan contra la imagen idealizada del intelectual ilustrado. Pero en este contexto interesa que la circunstanciación de Kant mostrado en sus últimos días fuera un recurso central en esta curiosa pieza idoloclasta, que embiste con crudeza cotidiana contra la superstición de la fama y la abstracción metafísica. Es decir, es otro ejemplo de un texto, como los de Wells y

¹³¹⁷ Cf. Jordan (1952, 229-246).

¹³¹⁸ Cf. Bridgwater (2004).

¹³¹⁹ “... su artículo ‘Los últimos días de Immanuel Kant’ dejó una huella perdurable. En ese artículo Georgie probablemente descubrió otro muy importante aspecto del método de escritura de De Quincey. Al narrar los últimos días de Kant, el escritor inglés creó un solo texto partiendo de narraciones de diversos testigos (Wasianski, Jachman, Rink y Borowski, entre otros), pero en lugar de indicar la fuente en cada caso, prefirió presentar ese collage de textos como una sola narración atribuida a Wasianski, para obtener unidad literaria. Borges seguiría el método al componer sus heterodoxas biografías de *Historia universal de la infamia*. También aquí la unidad del texto disfraza el sutil *collage* de las fuentes, que son parcialmente indicadas en la sección bibliográfica del libro” (BBRM: 115).

¹³²⁰ “En *The Last Days of Immanuel Kant* vemos a un hombre de gran inteligencia, un hombre de genio, que muy lentamente se hace pedazos ante los ojos del lector, y que luego se convierte en una especie de mero mecanismo. Pienso que esa es una de las mejores piezas de De Quincey” (Borges, Burgin, y Yates 1998, 150).

¹³²¹ *La Vogue*, n° 4, abril 1899, pp. 12-26; n° 5, mayo de 1899, pp. 88-102; n° 6, junio de 1899, pp. 161-174. Cf. De Quincey y Schwob (1927):

¹³²² Cf. supra, cap. 1, “El corpus del English Opium-Eater”.

Defoe que da Borges, en que el detalle circunstancial recibe un lugar de significación paradigmática. Y sin dudas cumple, además, una función crítica respecto de los supuestos de la imagen de Kant como celebridad.

La primera parte del texto, la que describe un día en la rutina de Kant, abunda en hábitos singulares del personaje, pero es sobre todo la segunda parte, que narra la adquisición de nuevos comportamientos a partir de la decadencia de Kant –eso que en el texto se llama “una revolución en sus costumbres” (*Kant*: 37)–, la que guarda relación con las ideas de Schwob respecto de la individuación de los biografiados. Nos enteramos allí, entre muchas otras cosas, de que este Kant en declinación se indignaba por las demoras cuando esperaba que le sirvieran el café, o que se quedaba dormido en cualquier lado, y que a veces metía su cabeza en las velas encendidas, por lo que su gorro de algodón se prendía fuego.¹³²³ Este tipo de detalles circunstanciales y anecdóticos, aun en el peculiar sistema narrativo de “Last Days”, se pueden poner en serie con los que rescata el propio Schwob, como rasgos caracterizadores de los individuos, al citar los antecedentes de su proyecto: la bolsa de cuero de Aristóteles (Diógenes Laercio), las cáscaras de naranja secas que Johnson llevaba en el bolsillo (Boswell), el desagrado de Erasmo por el pescado o de Bacon por el olor a cuero de becerro (John Aubrey).¹³²⁴ En esta misma línea, podrían ponerse en relación con Schwob y Borges, las vidas de los “Lake Poets”, en los que los detalles circunstanciales solían cumplir una función humanizadora o infamante, en desacuerdo con la idealización del poeta lírico y el hombre de genio.

En el prólogo pensado para la antología de De Quincey que Borges y Bioy Casares no llegaron a publicar, Bioy puso el foco en este rasgo: “[De Quincey]no vaciló en registrar sus [las de Wordsworth, Coleridge, Southey] pequeñas vanidades, sus flaquezas y aun el rasgo íntimo que puede parecer irrespetuoso, pero que nos permite conocerlos con vividez. Las reminiscencias de De Quincey son parte integral de la imagen que tenemos de ellos ahora” (*Borges*: 1510). Como consta en *Borges*, Bioy pensaba que ese párrafo podía caracterizar las memorias que él mismo escribía sobre su amigo.¹³²⁵ No se trata en este caso, desde luego, de rasgos circunstanciales ficticios, sino testimoniales, esto es, garantizados por quien dice haberlos conocido, que puede ser el mismo escritor, como en caso de las vidas de los “Lake Poets”, o las fuentes testimoniales, legendarias o biográficas precedentes, como en el caso de “The Caesars” y “Last Days”.

En el espacio de RMS, un texto como “Last Days” encontró eco en la serie firmada por Ulises Petit de Murat que presentaba los últimos días de diferentes escritores, recuperando datos menudos de sus vidas.¹³²⁶ En un medio en que la palabra muerte es una de las más destacada en los títulos, especialmente en relación con la crónica y el cuento policial, esta serie de “La muerte del escritor” parece remitir casi sin dudas a “Last Days” como a un modelo.

¹³²³ “En todas estas ocasiones Kant se portó con gran presencia de ánimo. Sin hacer caso del dolor, se echaba mano del gorro llameante, lo arrojaba por tierra y pisaba el fuego hasta apagarlo” (*Kant*: 38).

¹³²⁴ Cf. Schwob (1985, 14-15).

¹³²⁵ “Sábado, 16 de abril. Come en casa Borges. Terminamos el prólogo para De Quincey: incluye un párrafo que debería preceder, si me resignara alguna vez a presentarme como un monstruo de inmodestia, mis *reminiscencias* de Borges: ‘Fue amigo personal de Wordsworth, de Coleridge, de Charles Lamb y de Southey, hombres de letras cuya fama contemporánea excedía en mucho a la suya. Al describirlos no vaciló en registrar sus pequeñas vanidades...’” (*Borges*: 1510).

¹³²⁶ “La muerte de Poe” (RMS 12 [28/10/1933]), “La muerte de Proust” (RMS 18 [9/12/1933]), “La muerte de Baudelaire” (RMS 24 [20/1/1934]), “La muerte de Hiuen Tsang” (RMS 26 [3/2/1934]).

De mayor peso, sin embargo, que estas relaciones posibles, es el hecho de que De Quincey formulara, con total claridad, una definición propia del procedimiento de la invención circunstancial, que reconociera sus tensiones con el campo de la historia universal y que lo remitiera, al igual que Borges, a Defoe. Sin desmentir ninguna de las fuentes mencionadas en relación con este problema, el dato permite agregar su nombre a la discusión sobre el concepto. Borges nunca cita a De Quincey en relación con la invención circunstancial, pero su definición puede incorporarse con provecho a la genealogía que le atribuye en los prólogos a *Vidas imaginarias* de Schwob y a *Las aventuras y desventuras de Moll Flanders* de Daniel Defoe (OYM: 129).¹³²⁷ En el primero, Borges recordó que Schwob tradujo *Moll Flanders* y que ese libro “bien pudo haberle enseñado el arte de la invención circunstancial” (OC: 4, 486).¹³²⁸ Asimismo, en el prólogo a *Las aventuras y desventuras de Moll Flanders*, afirmó: “Si no me engaño, el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, casi ignorada por la literatura anterior” (OC: 4, 499), cuyo inolvidable emblema, según el criterio de Stevenson, era “la huella humana en la arena” (Ibidem).¹³²⁹ Para resaltar la novedad de Defoe, Borges afirma que esa técnica habría sido “casi ignorada por la literatura anterior [a Defoe]” y presenta el dato como fruto de la observación personal: “Si no me engaño...” (OC: 4, 499).

Para Louis, esta genealogía permite ver lo que Borges está haciendo en la serie de la infamia, que es generar una “contracción” entre las vidas de los criminales y los temas de la historia. Aquí es donde, como suplemento de Schwob, debemos introducir la formulación crítica del procedimiento en De Quincey. Es una cita larga pero pertinente:

De Foe es el único autor que ha introducido circunstancias tan plausibles en [ha circunstanciado tan plausiblemente] sus falsos registros históricos como para que estos pasen por genuinos, incluso entre hombres de letras y críticos. En sus “Memories of a Cavalier”, una de sus falsificaciones más pobres, adopta la personalidad de un soldado que había combatido bajo las órdenes de Gustavus Adolphus (1628-31) y luego (1642-45) en nuestra propia Guerra Parlamentaria; de hecho, coincide cronológicamente con el Capitán Dalgetty. En otras obras representa a un capitán de marina, a un calcetero, a un aprendiz prófugo, a un oficial al mando de Peterborough en su expedición catalana. Con este último personaje convenció al Dr. Johnson; y hombres más leídos en historia que el Doctor Johnson, lo han citado como una autoridad histórica corriente. ¿Cómo alcanzó un resultado tan difícil de alcanzar? Simplemente inventando circunstancias tan menudas, para cualquier personaje o incidente, que, por la aparente carencia de efecto, parecen verificarse a sí mismas; pues, cuando al lector se le dice que tal persona fue el hijo póstumo de un curtidor, que su madre se casó luego con un maestro de escuela presbiteriano, quien le proporcionó, a su vez, rudimentos de latín, pero que, al morir el maestro de escuela a causa de la plaga, se vio forzado a enlistarse a los dieciséis años para ganarse el pan, como no hay nada de entretenido en todo esto, concluimos que el autor no puede haber tenido otro motivo para demorarnos con estos detalles que, simplemente, el hecho de que son ciertos. Inventar, cuando nada se gana con inventar, no parece ser una tentación imaginable. Nunca se nos ocurre que esta misma

¹³²⁷ Podemos agregar a los dos textos que cita Louis, otro “Prólogo” a otra obra de Schwob (*La cruzada de los niños*), escrito muchos años antes (1949). Allí Borges refiere el efecto “patético” que se consigue por medio de las “circunstancias menudas” (OC: 4, 132), que hace equivaler a la “precisión” narrativa de Schwob y conecta, como en “La postulación de la realidad”, con el historiador Gibbon.

¹³²⁸ En el “Prólogo” a *Vidas imaginarias*, Schwob afirma que “el arte del biógrafo consiste precisamente en la selección. No tiene por qué preocuparse de ser exacto; su cometido es crear en un caos de rasgos humanos” (Schwob 1985: 40).

¹³²⁹ Sobre esto, cf. Balderston (1985, 42).

construcción del caso, esta misma inferencia de tales detalles neutros, era precisamente el objetivo que De Foe tenía en la mira, era la cosa misma con que contaba y de la que esperaba obtener un beneficio. Así gana la oportunidad de procurarles a sus relatos un carácter doble: los hace tan entretenidos que las muchachas los leen como si fueran novelas; y les da tal aspecto de verosimilitud que los hombres los leen como si fueran historia.¹³³⁰

Este pasaje anticipa las reflexiones de Schwob sobre las circunstancias sin función histórica en el arte de la biografía, ya que presenta la circunstanciación como un explícito procedimiento ficcional orientado a producir verosimilitud. Puede vincularse, asimismo, con “La postulación de la realidad”, en cuanto aísla el procedimiento, reflexiona sobre sus funciones y efectos de “postulación”. Asimismo, parece una fuente de la afirmación de Borges de que “el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, casi ignorada por la literatura anterior” (OC: 4, 499). También se aproxima de forma interesante a la conceptualización de Barthes, ya que el procedimiento es el que otorga a los textos de Defoe el “carácter doble” de poder ser leídos como “novelas” y como “historia”.

Ahora bien, el pasaje de De Quincey, llamativamente, no pertenece a un artículo sobre Defoe ni a un texto de teoría de la literatura. La fuente es “Homer and the Homeridae”, la extensa discusión sobre el autor de la *Ilíada* que De Quincey publicó en *Blackwood's* en octubre, noviembre y diciembre de 1841 y que Masson colocó al frente del primer tomo de *Writings* con “Historical Essays and Researches” (en *SGG* De Quincey lo puso en un tomo llamado “Sketches, Critical and Biographic”). En el ensayo, que ya citamos en esta tesis por su llamativo *incipit* en que Homero se representa con el símil del Nilo, De Quincey polemiza con los académicos alemanes que aceptan la revolucionaria indagación de Friedrich August Wolf en *Prolegomena ad Homerum* (1795). De acuerdo con Wolf y sus seguidores, no había habido un autor de la *Ilíada*. En la medida en que la emergencia de este texto había sido producto de la intervención de diferentes agentes (Homero, los aedas, los rapsodas, los que fijaron y retocaron el texto), había que pensar en diferentes autores eslabonados en una cadena de transmisión que aportaron sus textos en diferentes épocas hasta llegar a la unificación y fijación por parte de Pisistrato. De Quincey identifica esta hipótesis, que

¹³³⁰ “De Foe is the only author known who has so plausibly circumstantiated his false historical records as to make them pass for genuine, even with literary men and critics. In his “Memoirs of a Cavalier,” one of his poorest forgeries, he assumes the character of a soldier who had fought under Gustavus Adolphus (1628-31), and afterwards (1642-45) in our own Parliamentary War; in fact, he corresponds chronologically to Captain Dalgetty. In other works he personates a sea-captain, a hosier, a runaway apprentice, an officer under Lord Peterborough in his Catalonian expedition. In this last character he imposed upon Dr. Johnson; and, by men better read in History than Dr. Johnson, he has actually been quoted as a regular historical authority. How did he accomplish so difficult an end? Simply by inventing such little circumstantiations of any character or incident as seem, by their apparent inertness of effect, to verify themselves; for, where the reader is told that such a person was the posthumous son of a tanner, that his mother married afterwards a Presbyterian schoolmaster, who gave him a smattering of Latin, but, the schoolmaster dying of the plague, that he was compelled at sixteen to enlist for bread in all this, as there is nothing at all amusing, we conclude that the author could have no reason to detain us with such particulars but simply because they were true. To invent, when nothing at all is gained by inventing, there seems no imaginable temptation. It never occurs to us that this very construction of the case, this very inference from such neutral details, was precisely the object which De Foe had in view, was the very thing which he counted on, and by which he meant to profit. He thus gains the opportunity of impressing upon his tales a double character: he makes them so amusing that girls read them for novels; and he gives them such an air of verisimilitude that men read them for histories” (W: 7, 84-85).

prendió en la mentalidad alemana como una enfermedad, como parte de una tendencia escéptica más amplia, que se verificaba también el estudio historicista de la biblia, y destina su ensayo a discutirla sosteniendo, mediante un examen erudito de los puntos en discusión, la unidad primigenia de la *Iliada* y la existencia de un autor llamado “Homero”.

La observación de la cita es parte de uno de los argumentos a favor de su posición. Quienes negaban la existencia de Homero como autor de la *Iliada* y la intervención de diferentes agentes, alegaban que la presencia de detalles circunstanciales pertenecían a un momento posterior. De Quincey contraargumentaba que el papel de la “circunstancialidad” (“circumstantiality”) en Homero no era el mismo que en los modernos, ya que no se relacionaba con la ficción. La literatura antigua no buscaba hacer pasar una ficción por genuina sino reforzar su verdad. El fragmento citado más arriba sobre el procedimiento en Defoe es un *excursus* para explicar el uso ficcional del recurso y definirlo como característica de la novela realista moderna. Luego de la explicación declara que “esta es una de las muchas técnicas [“arts”] con las que, en comparación con los antiguos, hemos ampliado prodigiosamente el alcance de la literatura”.¹³³¹

El razonamiento de De Quincey en el *excursus* es un estribo perfecto para los experimentos de “Historia universal de la infamia” y los diálogos que Borges mantiene con otras fuentes y otros modelos posible de escritura en el contexto de su trabajo en RMS. El hecho de que este pasaje esté incluido en “Homer and the Homeridae” es significativo, tanto por el hecho de que el ensayo abre el tomo de textos históricos en *Writings* como por la discusión de la creatividad en la traducción a partir del análisis de “versiones homéricas”. Debemos a R. Christ el que haya señalado este texto como una de las fuentes posibles de “Los inmortales”.¹³³²

Las fuentes de la ficción o la ficción de las fuentes

Las “ficciones” de De Quincey fueron reunidas por Masson en los tomos XII y XIII de *Writings*, que se corresponden *grosso modo* con la parte del saber humano que Masson, siguiendo a Bacon, llamó “Poesía o literatura de imaginación”.¹³³³ En atención a un Borges que está ejercitándose en la narración y que experimenta con procedimientos pero también con las identidades genéricas y los efectos de lectura que ellas producen, conviene volver sobre esos dos tomos. El trabajo crítico editorial de Masson exhibe en ellos algunos problemas que preocupaban a Borges en el giro de 1930 y especialmente en el paso al relato de RMS.

Para empezar, el problema de los géneros, sus nombres e identidades. Los títulos de uno y otro tomo varían sutilmente, de acuerdo a sus contenidos. “Tales and Romances” (“Cuentos y romances”) se llama el XII y “Tales and Prose Phantasies” (“Cuentos y Fantasías en prosa”) el XIII. En los prólogos del editor aparecen otras categorías para designar los textos: “prose-fiction”, “prose-poetry” y “story”. Y allí mismo, como es costumbre de

¹³³¹ “... this is one amongst the many arts by which, in comparison to the ancients, we have so prodigiously extended the compass of literature” (W: 6, 85).

¹³³² El análisis de los elementos de “Homer and the Homeridae” en relación con “El inmortal” es el más brillante del libro de Christ. Es el ejemplo más extendido de lo que llama textos “congéneres”. Christ rescata una serie de paralelos “curiosos”, pero destaca sobre todo la “descripción de Homero como un monstruo antiguo” (cf. NA: 207), en conexión con los “struldbruggs” de Swift, tal como los define De Quincey en “Greece under the Romans” (cf. NA: 208-9).

¹³³³ Sobre esto, cf. *supra*, cap. 2, “De *Selections* a *Writings*”, Anexo II y Anexo IV, n° 3.

Masson, el editor se detiene a justificar sus clasificaciones y a presentar cada texto y las cualidades singulares que ellos exhiben.

El tomo XII, el que incluye los textos que más propiamente pueden llamarse "narraciones" o "ficciones" de De Quincey, es el menos universalmente frecuentado y citado de todos los *Writings*. Una primera parte comprende tres narraciones "originales": *Klosterheim, or the Masque*, a la que llama "romance" y "tale of imaginary incidents" y que hoy se lee como parte del corpus gótico de la época; "A Household Wreck", una "wild tragic tale of English domestic life"; y "The Avenger", una "German story" tan "wild" como el cuento inglés pero "still more horrific" que él.

Las categorías, como se ve, son inestables y cumplen una función pragmática, organizativa. Los textos caben mal en un género. Masson ni siquiera usa, extrañamente, el término "novel" para *Klosterheim*, a pesar de ser el que le corresponde.¹³³⁴ Pero más importante aún que la vacilación genérica, es la división que plantea Masson entre lo que es original y lo que no, una división coincidente con lo propio y lo ajeno que supone un concepto de literatura como propiedad intelectual: "Los tres cuentos mencionados, que forman cerca de tres quintos del presente volumen, constituyen las partes originales de sus contenidos (a menos de que debamos reservar la posibilidad de alguna sugerencia alemana todavía desconocida para "The Avenger"); y los restantes dos quintos consisten de traducciones declaradas del alemán".¹³³⁵ En este segundo grupo de textos, en efecto, encontramos las traducciones anónimas que X.Y.Z. hizo como flamante germanista en 1823, luego del éxito de *Confessions*: "The Fatal Marksman", "Mr. Schnackenberger, or Two Masters for One Dog", "The Dice", "The King of Haiti", "The Incognito, or Count Fitz-Hum", "The Love-Charms: A Translation from Tieck".¹³³⁶ Sobre el primero de estos cuentos no originales, "The Fatal Marksman" ("El tirador fatal"), Masson relata una historia de confusiones editoriales, en la que el propio De Quincey estaba implicado y que habían hecho creer hasta ese momento que era un relato original de él. El reconocimiento de la fuente por parte de Masson y su descripción del texto como un caso de "traducción" disolvieron la acusación de plagio y lo resituaron en el campo legal. Este movimiento entre lo legal y lo ilegal, que se relaciona con la figura del "plagio" en época de Borges y que introduce el problema de las fuentes en relación con la ficción, resuena en los experimentos narrativos en RMS.

Los contenidos del tomo XIII se designan "Tales and Prose-Phantasies". Contrariamente al anterior, es uno de más frecuentados de todos los *Writings*, incluso más que el tomo III, por la sencilla razón de que contiene cuatro de los textos del canon de quinceano: "On murder Considered as One of the Fine Arts", "The Spanish Military Nun", "The English Mail-Coach" y "Suspiria de Profundis". (Antes de la edición de los *Writings*, Masson había publicado una selección en dos tomos que incluía buena parte de estos materiales, como lo más destacado de De Quincey.) Y junto con ellos, encontramos "Early Memorials of Grasmere" (escrito a partir del recuerdo de una carta de Dorothy Wordsworth), "Sortilege and Astrology" y una sección de "Miscellanea". La presencia de esta última categoría dentro de un tomo literario es sugerente como ejemplo de

¹³³⁴ Sobre la novela, consultar la introducción de Robert Morrison en Wk: 8, 223-227.

¹³³⁵ "The three tales just mentioned, forming together about three-fifths of the present volume, constitute original portions of its contents (unless indeed we ought to reserve the possibility of some yet unascertained German suggestion for The Avenger); and the remaining two-fifths consist avowedly of translations from the German" (W: 12, 2).

¹³³⁶ Cf. supra, cap. 1, "El 'scholar' como 'germanista inglés': un perfecto Potosí".

contaminaciones editoriales. La "miscelánea" es llamada a contener "ese excedente de ensayos suyos, muy numerosos y de distinto tipo",¹³³⁷ que en el caso del tomo XIII son: el estudio lingüístico "Danish Origin of the Lake-Country Dialect" y la "De Quinceyified compilation from the German" que lleva el título "Historico-Critical Inquiry into the Origin of the Rosicrucians and Free-Masons". Sobre este último, señala Masson, que es "... una compilación dequincificada del alemán, ejecutada en 1824. Aunque es poco prometedora en el inicio, y más bien deshilachada en su forma, el lector que persista la encontrará llena de materiales ingeniosos y curiosos".¹³³⁸ El lector que persistió, como sabemos por "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", fue Borges.

La heterogeneidad de los materiales reunidos en este tomo es elevada y su clasificación genérica entraña problemas adicionales respecto de las "Tales and Romances" –propias o ajenas, originales o traducidas– del tomo anterior. Masson retomará, para resolverlas parcialmente, las clasificaciones de De Quincey en el "General Preface" de 1853. Pero, como es evidente, sólo aplicará las categorías de "Rethorical Prose", "Eloquent Prose" y "Prose Phantasy" o "Prose Poetry" (5-6), poniendo en la cima de la valoración, al igual que había hecho De Quincey, las composiciones que ingresan en el último tipo. En notas, hará comentarios específicos sobre los otros textos.

Hemos señalado el modo en que el título "On murder" aparece conectado al tratamiento inicial del género policial en Borges; sus conexiones con la cuestión misma del género como ley de la práctica literaria; y llamamos la atención sobre resonancias de la historia del arte de matar en relación con el modelo retórico de historia que se encuentra en Borges. Asimismo, en función de los experimentos narrativos de *Historia Universal de la Infamia*, la cuestión de los conflictos entre arte y moral que plantea el ensayo es una suerte de problemática onniabarcadora que sobrevuela la RMS. Pero quiero subrayar otra característica no tan evidente de este texto que abre el tomo XIII.

Como se sabe, "On murder" está compuesto de dos artículos (1827 y 1832) y un "Postscriptum", agregado en la reedición de 1856, y se remonta, por la conexión entre crítica y crimen, a "On the Knocking at the Gates in Macbeth" (1824). Estos cuatro textos, el pretexto crítico y los tres textos que pertenecen propiamente a "On murder", recorren un arco completo desde la crítica literaria a la narración criminal. El recorrido, llamativamente, está apoyado en una única figura de sujeto autoral: el crítico literario, que se transforma, en el primer ensayo, en crítico del crimen, y que se cambia luego en narrador. Estas transformaciones no sólo se realizan sin que De Quincey pierda su identidad autoral, sino que en sí mismas la constituyen, sobre todo por el efecto de unidad que produce su edición en la obra recolectada (SGG y *Writings*). Ahora bien, esta figura ligada al nombre "De Quincey", que había respondido en su origen al contexto de *Blackwood's* y sus experimentos escriturarios, ofrece una identidad todavía más inestable que el "English Opium-Eater" o el anónimo X.Y.Z., en cuanto se monta sobre el terreno de la sátira y la ironía. Aún en la versión final, que pasa de lo "gay" a lo "grave", esta figura inestable se mantiene. En términos de contribución a los "modelos de discurso" en este período de Borges, esta figura de prosista que une al crítico con el narrador y con el autor, que se exhibe y se sustrae a la vez del ojo público en el periódico y en sus obras recolectadas, puede relacionarse con las prácticas experimentales de Borges en RMS sobre su condición de crítico-narrador. Y en cierto

¹³³⁷ "those surplus papers of his, pretty numerous and of different sorts" (W: 13, 8).

¹³³⁸ "... a Dequinceyified compilation from the German, done in 1824. Though it is un promising at the outset, and rather haggard in form, the reader who may persist will find it full of ingenious and curious matter" (W: 13, 8).

sentido, podría leerse este tema de la identidad del autor, que surge como efecto de lectura y como resultado de la historia editorial de *On Murder*, en consonancia con los problemas de la autoría planteados por el propio De Quincey en "Homer and the Homeridae", el ensayo del tomo histórico que referimos en el apartado anterior. Luego de presentar sus eruditos argumentos en contra de la hipótesis de Wolf respecto de la unidad de composición de la *Iliada* y la atribución del texto a Homero, De Quincey alcanza una conclusión que exige al autor como hipótesis de una obra, tal como Borges lo presenta en diversos lugares:¹³³⁹

Homero no es una persona que conocemos separada y previamente, respecto de la cual nos preguntamos si, además de lo que ya sabemos de él, no compuso también la *Iliada*. "Homero" no significa más que "el hombre que escribió la *Iliada*". Alguien, dirán, debe haberla escrito. Cierto, pero si ese alguien resultara ser, por algún argumento probable, una multitud de personas, entonces naufragaría la unidad que es esencial a la idea de Homero.¹³⁴⁰

Como queda claro con la aproximación superficial a los tomos XII y XIII, la cuestión de la relación entre los textos y sus fuentes y, sobre todo entre lo original, lo traducido y lo versionado o, para usar un término de Masson, lo "dequincificado", aparece en primer plano y atraviesa los dos tomos, y resuena en otros lugares de *Writings*. De hecho, es de notar que Masson sospechara que la separación entre los textos originales y las traducciones, podría cambiar en el tomo XII si se encontrare una fuente alemana para "The Avenger", como vimos. Esto no ocurrió, como se aclara en el tomo 9 de los actuales *Works* de De Quincey, pero vale el temor de Masson de que las traducciones puedan eventualmente colonizar a los originales. De hecho, "The Avenger", ese cuento alemán "salvaje" y "horrible", probó no pertenecer totalmente a De Quincey, pero por otro motivo. Su extensión original era excesiva, por lo que los editores de *Blackwood's Magazine* ofrecieron a De Quincey reducirlo para poder publicarlo. La respuesta de De Quincey fue que "no tenía ninguna vanidad de autor respecto de ninguna parte, pasaje o incidente: de modo que [los correctores] no deben sentirse bajo ningún tipo de obligación, reserva o escrúpulo para cancelar o corregir el texto en la más amplia de las escalas" (Wk: 9, 264). En función de estos permisos, el corrector anónimo redujo el texto a un tercio de su longitud original. Este corrector debería ser contado como un secreto coautor de "The Avenger".

Otro caso de interés en el mismo sentido, por el tipo de fuente que pone en juego y por la operación editorial de que fue objeto, es "Early Memorials of Grasmere". Como el

¹³³⁹ Por ejemplo, en "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw". Escribe allí, en relación con la idea de la literatura como un arte combinatoria impersonal, que "Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito; Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas. Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque 'Heráclito' no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia" (OC: 2, 126). Este argumento es evidentemente una variante de la conclusión de De Quincey que puede leerse a continuación, en el cuerpo del texto.

¹³⁴⁰ "Homer is not a person known to us separately and previously, concerning whom we are inquiring whether, in addition to what else we know of him, he did not also write the the 'Iliad'. 'Homer' means nothing else but the man who wrote the 'Iliad'. Somebody, you will say, must have written it. True, but if that somebody should appear, by any probable argument, to have been a multitude of persons, there goes to wreck the unity which is essential to the idea of Homer" (W: 6, 89).

propio De Quincey declara allí, luego de haber conocido a los Wordsworths y de haberse marchado de Grasmere, Dorothy, la hermana del poeta, le escribió una carta solicitándole que recolectara fondos entre sus amistades para unos niños que habían quedado huérfanos como consecuencia de una tragedia en los Lagos. En esa carta se contaban los pormenores del incidente y, como De Quincey no la tenía a su alcance, puesto a narrar la tragedia, declaró que "debía confiar en sus propios recuerdos e impresiones para recordar la historia".¹³⁴¹ Eso en cuanto a la fuente, que es el recuerdo de un pasaje en una carta. En cuanto a la operación editorial, Masson se ve obligado a explicar la procedencia de esta narración, que no parece corresponder naturalmente a un volumen de "Tales and Prose Phantasies". En una nota al pie de casi una página explica que el texto primero formó parte de la serie autobiográfica *Recollections of Grasmere*, en la que De Quincey incluyó las infames vidas de sus maestros. Luego, que De Quincey lo colocó, corregido, al comienzo de la serie, abriendo el tomo II de *SGG* y acaso jugando, pensamos nosotros, con la tragedia que representó para él mismo y para su juventud la vida en Grasmere. Masson, finalmente, considerando que el texto era muy distinto de las vidas de los poetas de los Lagos e independiente como narración, consideró mejor ofrecerlo entre otras piezas narrativas como muestra "del arte descriptivo y narrativo de De Quincey" (W: 13, 125). Esta peregrinación del texto es sugerente de los cambios de sentido y de identidad genérica que produce el cambio de contextos editoriales.

Además de estos elementos, que permiten intuir que estos volúmenes de ficciones de quinceanas sirvieron como una de las fuentes-marco para las reflexiones de Borges sobre la narración y las fuentes, los manejos editoriales, la inestabilidad genérica y autoral y las conexiones entre la crítica y la narración, entre creación y traducción, hay un texto en particular que puede haber sido considerado por Borges en relación con otro aspecto del paso al relato en RMS: "The Spanish Military-Nun", la historia de la "infame" Catalina de Erauso. Cuatro rasgos permitirían poner este texto en relación con el proyecto de *Historia Universal de la Infamia*: 1) "The Spanish Military-Nun" es uno de los textos del volumen XIII que presenta mayores complicaciones respecto de su fuente, que plantea el tema de la relación entre ficción, biografía e historia; 2) es la narración de una vida como caso de excepción en sentido estricto, ya que la vida de la heroína está siempre expuesta al juicio adverso de la ley penal y moral, pero su "infamia" es salvada repetidamente por el relato, que sopesa las circunstancias y los motivos probables de la acción; 3) el caso es reconducido al del propio autor como autor de *Confessions*; 4) es un claro experimento de De Quincey en el uso de las convenciones contemporáneas de literatura popular.

En *Writings*, el texto presenta una curiosidad editorial respecto de su relación con la fuente. Trae dos apéndices, un "Postcript" de De Quincey agregado a la reedición de 1854, y una "Appended Editorial Note" de Masson, que reproduce una "Nota" que él mismo había escrito para la edición de este texto en una antología. Son dos notas largas, y la de Masson suplementa y corrige la de De Quincey. Además del hecho de la proliferación paratextual, ya de por sí llamativa, aunque no inusual en *Writings*, lo curioso de estos apéndices es que tratan ambos de la relación del texto con la fuente y el estatuto del relato en relación con la verdad histórica. Masson, en su nota, ejerce su papel de crítico académico en busca de autolegitimación y comienza con una denuncia de De Quincey:

¹³⁴¹ "I must trust to my own recollections and my own impressions to retrace the story" (W: 12, 126).

De Quincey solía ser hermético cuando no había necesidad de serlo; y se habría ahorrado problemas si, en lugar de mistificar a sus lectores con las elaboradas explicaciones de su Postscript, simplemente hubiera informado que su historia de la Monja Militar Española era una condimentada, cocinada y dequinceyficada (lo que quiere decir electrificada y glorificada) traducción del francés." (W: 13, 245).¹³⁴²

Lo que Masson aquí refiere como "mystifying" es precisamente algo que puede haber interesado a Borges, pues se trata de un planteo más extenso del problema que implica la técnica de los "rasgos circunstanciales" en relación con la producción de "verosimilitud" y los modos de leer. A su vez, es una aplicación de este problema al caso de su propia versión de la Monja Militar, que incluye interesantes inflexiones y derivas:

Hay algunas narraciones que, aun siendo pura ficción de principio a fin, falsifican tan vivamente la apariencia de graves realidades que, si fueran ofrecidas como tales deliberadamente, durante un tiempo se impondrían a todos. En la escala opuesta, hay otras narraciones que, aun siendo rigurosamente verdaderas, se mueven entre personajes y escenas tan alejadas de nuestra experiencia ordinaria, y a través de un estado de la sociedad tan favorable al tipo de incidentes de la aventura, que serían tomados en todas partes por novelas (romances), si se las separara de los documentos que atestiguan su fidelidad para con los hechos.¹³⁴³

Lo que para el editor y crítico David Masson era una maniobra innecesaria, tal vez un defecto psicológico (el de ser "secretive", "hermético", cuando no hacía falta), y por lo tanto un texto ilegible como reflexión crítica, debía cobrar otro sentido para Borges en el contexto de RMS y, también, en el de las operaciones posteriores para la edición de *Historia universal de la infamia* como libro.

Como es sabido, una de las operaciones de Borges en la remediación de la serie de la infamia, fue agregarle un "Índice de fuentes", parodiando el género historiográfico de la colección de Tor y abriendo la posibilidad de leer el juego de la ficción entre los "ejercicios de prosa narrativa" (OC: 1, 289) del autor del libro y los materiales preexistentes consignados.¹³⁴⁴ En el prólogo a la edición de 1954, esa tensión entre ficción y fuente, que se liga con la de original y copia, y que subyace a la figura del narrador como *scriptor*, es lo que deriva en la conocida definición de la serie: "Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias" (OC: 1, 291). Estas aclaraciones prologales, con su calculada autoconciencia respecto del saber literario, pueden leerse en diálogo con las advertencias del propio De Quincey sobre sus textos reimprimados como la que citamos arriba, pero al hacerlo, y a pesar de la existencia de algunos razonamientos comparables,

¹³⁴² "De Quincey was often secretive when there was little need for being so; and he would have saved himself trouble if, instead of mystifying his readers with the elaborate explanations in his Postscript, he had simply informed them that his story of the Spanish Military Nun was a cooked, and spiced, and De Quincey-fied (which means electrified and glorified) translation from the French."

¹³⁴³ "There are some narratives, which, though pure fictions from first to last, counterfeit so vividly the air of grave realities, that, if deliberately offered for such, they would for a time impose upon everybody. In the opposite scale there are other narratives, which, whilst rigorously true, move amongst characters and scenes so remote from our ordinary experience, and through, a state of society so favorable to an adventurous cast of incidents, that they would everywhere pass for romances, if severed from the documents which attest their fidelity to facts. In the former class stand the admirable novels of De Foe; and, on a lower range, within the same category, the inimitable "Vicar of Wakefield"." (W: 13, 238)

¹³⁴⁴ Sobre la relación de los textos con sus fuentes, cf. Di Giovanni (2002, 198-204).

advertimos la distancia histórica que emerge en la forma de concebir lo literario en cada uno de ellos. Mientras que los razonamientos de De Quincey quedan nivelados con tantos otros razonamientos sobre diversos problemas, en Borges se orientan todos a definir el campo de la literatura y la ficción en función de su práctica soberana. En cuanto a la posición profesional y alarmada de Masson, podríamos decir que ofrecía a Borges la evidencia histórica de un efecto de lectura para quien partía de una idea de solidaridad entre la figura de autor, la originalidad y la propiedad intelectual.

En la puesta en volumen de la serie de la infamia se recogen otros cinco textos publicados en RMS que extienden el juego con las fuentes, en el marco de las mismas preguntas sobre la originalidad de la prosa y la posibilidad de creación a partir del uso de un archivo textual.¹³⁴⁵ Son presentados por Borges en el prólogo del libro como “ejemplos de magia”, y afirma no tener “otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector” (OC: 1, 289). Esos textos, que en RMS no habían sido publicados ni con nombre de autor ni con la leyenda “Historia universal de la infamia”, ni perteneciendo a una serie diferente, y en varios casos con explícita indicación de que procedían de otras fuentes, asumen en el libro el título aglutinador “Etcétera”, que parece remedar la sección “Miscellanea” del tomo XIII de *Writings*. También se declaran sus “fuentes”, pero no en el “Índice de fuentes”, sino en nota al final de cada texto, lo que apunta, como señaló A. Louis,¹³⁴⁶ a sugerir otro juego entre la escritura, la edición y el archivo. Como es sabido, aunque todavía no se ha estudiado con profundidad, todos estos textos, salvo uno, son traducciones creativas, esto es, textos en los que se da prioridad a la existencia de una fuente para crear otro texto en el acto mismo de la traducción. También podemos llamarlos, siguiendo la categoría que De Quincey adopta de Gillies, “rifacimento”. A la idea de fuente histórica, que supone considerar los textos como información, se agrega, de este modo, la idea de la fuente como un texto original. Esto es lo que postula su identidad como traducción o texto de llegada. En la medida en que los textos se atribuyen a Borges en la edición en libro, esta inestabilidad respecto del original se proyecta, como advirtió Masson con alarma, a la condición de autor. A las traducciones creativas de De Quincey, Masson aplicó el término “dequincificado”, cometiendo un anacronismo respecto del hecho de que “De Quincey” no era un nombre de autor cuando muchas de las traducciones se publicaron, pero de ese modo alejaba la sombra del plagio. Este gesto de Masson, que implica una creencia particular respecto de la relación entre sujeto y escritura, es comparable al que produce experimentalmente el propio Borges al poner bajo su nombre, en calidad de traductor-lector, los textos anónimos y derivados de RMS.

Sobre la pista de Louis,¹³⁴⁷ E. Kristal ha analizado las cuestiones relativas a esta idea de la traducción como acto creativo en el período. Las relacionó con “Los traductores de las 1001 noches”,¹³⁴⁸ un texto que retomaba “Las versiones homéricas”, agregando nuevas dimensiones al problema de la traducción y el papel de la creatividad.¹³⁴⁹ “Los traductores de las 1001 noches” era la fusión y ampliación de dos textos publicados en la RMS. En función de nuestras pesquisas, interesa que este ensayo, definido por Kristal como “el más

¹³⁴⁵ “El brujo postergado” (RMS 4 [2/9/1933]), “El espejo de tinta” (RMS 8 [30/9/1933]), “La cámara de las estatuas” (RMS 17 [2/12/1933]), “El teólogo” (RMS 46 [23/6/1934]), “2 que soñaron” (RMS 46 [23/6/1934]).

¹³⁴⁶ OYM: 193.

¹³⁴⁷ El capítulo “Las batallas literarias” (OYM: 267-337).

¹³⁴⁸ “Las 1001 noches”. RMS 31 (10/3/1934).

¹³⁴⁹ Cf. Kristal (2002, 25-30).

sostenido y audaz sobre la traducción” (2002, 26), contenga una alusión a De Quincey: “Los más famosos y felices elogios de las *1001 Noches* –el de Coleridge, el de Tomás De Quincey, el de Stendhal, el de Tennyson, el de Edgar Allan Poe, el de Newman– son de lectores de la traducción de Galland” (OC: 1, 397). Curiosamente, el pasaje, con su lista de elogios, todos ellos antecesores del propio elogio que ensaya Borges allí, está en un párrafo que no figuraba en el ensayo “Las 1001 noches” de RMS¹³⁵⁰ y que se interpoló en *Historia de la eternidad*. No obstante eso, la pertinencia de que entre “los más famosos y felices elogios” del libro árabe traducido creativamente por Galland, esté el elogio de De Quincey, dirige nuestra atención hacia el campo de problemas que venimos considerando en relación con la revista, el paso al relato y la puesta en volumen.

La alusión lleva a un pasaje que ya hemos citado en varias ocasiones, de cuyo impacto dejó Borges explícito testimonio, aunque no podamos decir que se trataba de un elogio exactamente. Es el falso recuerdo de un episodio de la historia de Aladino a partir del cual De Quincey habría derivado la idea de “alfabeto secreto”, que Borges cita en “El espejo de los enigmas” y que R. Christ convirtió en parte central de su argumento sobre la relación. Como sabemos, este texto procede de “A Sketch From Childhood”, la última pieza autobiográfica que escribió De Quincey para la prensa, y de una entrega dedicada a recordar la “literatura de la infancia” (“*Infant Literature*”), y sabemos, también, que en la edición para sus obras recolectadas, De Quincey lo presentó como un ejemplo de “involuta”, la unidad de escritura de la memoria que acuñó en *Suspiria de Profundis*. En el ensayo de Borges, el desvío de Galland respecto del original se produce precisamente por un “oscuro asesor”, un “maronita suplementario, de memoria no menos inspirada que Shahrazad” (OC: 1, 397). Borges subraya que este árabe que acompañó a Galland en su empresa, o más bien, su memoria “inspirada”, es autor de “ciertos cuentos fundamentales, que el original no conoce” (OC: 1, 397). El falso recuerdo de De Quincey, como lector de Galland, se agrega a uno de esos cuentos apócrifos, el cuento de Aladino. En la versión abreviada de Borges del “Prólogo” a *Los últimos días de Emmanuel Kant*, esto que se nombra “elogio” en “Los traductores de las *1001 noches*”, se describe de esta forma:

De la suma de páginas que componen el libro *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, recordaba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa. En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado (*Kant*: 9-10).

Ya hicimos esta cita en otra parte, pero la repetimos aquí porque es sumamente reveladora. En primer lugar, la frase “activa memoria” es una variación evidente de la memoria “inspirada”, de modo que cabe reconocer aquí una huella de la teoría de quinceana del carácter tropológico de la subjetividad, representada por las nociones de “involuta” y “palimpsesto”. En segundo lugar, esta noción se presenta en vinculación con el libro de *Las mil y una noches*. Dos de los textos reunidos en “Etcétera”, de acuerdo con las indicaciones de di Diovanni, “La cámara de las estatuas” y “Los 2 que soñaron”, remiten a la versión de Burton del libro árabe. Si alineamos la noción de una “activa memoria” de De Quincey, que “enriquecía y aumentaba el pasado”, con la memoria “inspirada” del libro de *Las mil y una*

¹³⁵⁰ “Las 1001 noches” integra, con variantes y con el título, la primera sección de “Los traductores de las *1001 noches*”.

noches –un mismo saber sobre las fuentes de la ficción y la ficción de las fuentes y sobre la traducción creativa como procedimiento literario– podemos pensar que los experimentos de Borges con la versión de Burton pertenecen a este mismo campo.

Para concluir con este tema, señalemos que la siguiente pieza importante de narrativa de la década de 1930, después de *Historia universal de la infamia* y antes de “Pierre Menard, autor del Quijote”, parece contener una alusión a este mismo pasaje de De Quincey. Nos referimos a “El acercamiento a Almotásim”, que fue incluido con “El arte de injuriar” en la sección “Dos notas” de *Historia de la eternidad*. La relación intertextual emerge en el punto en que el “estudiante de derecho en Bombay” (OC: 1, 414), el protagonista de la imaginaria *The Approach to Al’Mu’tasim*, descubre que las personas viles con las que trata manifiestan gestos decorosos que son incompatibles con sus naturalezas corruptas, por lo que deduce que esos gestos son reflejos de otra persona.

Este fenómeno es designado por el narrador como un “problema” que se convierte en “misterio”. Dice el crítico que resume la novela: “Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: *En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad*” (OC: 1, 416). El parlamento del innominado protagonista, y la caracterización de este fenómeno, si bien puede leerse como un alusión a *The man who was Thursday* (1908) de Chesterton, pasa por una variación de la involuta de Quincey de Aladino. Al recordar el texto, De Quincey lo presenta como la superación de una dificultad por parte del mago: cómo encontrar a ese niño predestinado a rescatar la lámpara. La situación es comparable a la del protagonista de *The Approach*. Sin embargo, este personaje no es un mago, sino que se parece más a un personaje de Kafka.

Se podría decir que “El acercamiento a Almotásim” es una ficción de la fuente. El razonamiento del “estudiante de Bombay”, su conclusión misteriosa, responde a un modelo de la lectura mística que impone la obligación de buscar una unidad escondida, una fuente original y secreta, que ilumina y da sentido a sus reflejos, que son sus versiones o traducciones. Es un modelo de lectura que, desde luego, se refleja también en la situación cultural colonial de Mir Bahadur Alí y en la actividad del crítico que busca identificar los antecedentes de la obra en el relato.

En De Quincey, este modelo es el que se formula como deducción de su involuta. El mago apoya el oído en la tierra y puede distinguir los pasos de Aladino entre “el innumerable rumor de los pasos que en ese momento atormentan la superficie del globo”.¹³⁵¹ Volvamos a citar el pasaje en que se describe la proeza, esta vez en la prosa de De Quincey:

Atravesando este imponente laberinto de sonidos, que la aritmética de innumerables centurias no podría calcular ni resolver, los pies de un único niño son nítidamente reconocidos en los márgenes de un río de Asia al que un ejército o una caravana tardarían cuatrocientos días en llegar. En su corazón susurrante el hechicero conoce estos pies y

¹³⁵¹ La versión de Borges es la siguiente: “Jorge Luis Borges, en su “Prólogo” de 1986 a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, escribe: “De la suma de páginas que componen el libro de *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa” (*Kant*: 9).

los invoca, porque son los del único niño inocente cuyas manos pueden procurarle la oportunidad de conseguir la lámpara.¹³⁵²

La proeza del mago descansa sobre dos “facultades de orden divino”, que le permiten superar la dificultad enfrentada. La primera es “el poder de quitarle a Babel su confusión” y la segunda, que De Quincey desarrolla con mayor extensión, “el poder, aún más inexplicable, luego de haber descartado por inservibles montones de sonidos terrestres y fijado su atención sobre un rastro único, de leer en ese rápido movimiento un alfabeto de nuevos e infinitos símbolos”. El estudiante de Borges no es el mago, y consagra su vida a la búsqueda de Almotásim, pero como el mago, llega hasta él, sólo que no despejando las mediaciones sino siguiendo los rastros dejados en las innumerables personas.

La causalidad que se pone en juego en esta novela, llevando a la ficción los razonamientos de “El arte narrativo y la magia”, es el del “juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” (OC: 1, 231). Entre el personaje de Borges y el pasaje de De Quincey hay una repetición (la identificación sobrenatural de otra persona a través del laberinto del mundo) y una diferencia (el mago decodifica el laberinto en un momento; el estudiante dedica toda su vida a la tarea). En De Quincey la dificultad que ambos enfrentan está consignada con claridad en el pasaje de donde Borges toma la cita de “El espejo de los enigmas”:

... para que el sonido de los pies del niño cobre significado y sea comprensible, ese sonido debe transformarse en una música de infinitos matices; los latidos del corazón, las mociones de la voluntad, los fantasmas del cerebro, deben duplicarse en los secretos jeroglíficos que transmiten las fugaces pisadas; hasta los sonidos inarticulados y brutales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, tienen su gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores.¹³⁵³

Interesantemente, luego de que el crítico narrador resume la novela de Alí, ofrece algunas consideraciones técnicas, que cruzan “El arte narrativo y la magia” con “La postulación de la realidad”. Este modelo de discurso que, según creemos, conduce a la idea del lenguaje como organizador del cosmos, y que Borges habría elaborado a partir de De Quincey, se traduce en el análisis del crítico en una suerte de género imaginario que

¹³⁵² “Through this mighty labyrinth of sounds, which Archimedes, aided by his *arenarius*, could not sum or disentangle, one solitary infant’s feet are distinctly recognized on the banks of the Tigris, distant by four hundred and forty days’ march of an army or a caravan. These feet, these steps, the sorcerer knows, and challenges in his heart as the feet, as the steps of that innocent boy, through whose hands only he could have a chance for reaching the lamp” (Wk: 17, 131).

¹³⁵³ “It follows, therefore, that, though wicked and murderous –for his design was, that Aladdin should perish after his service was performed– in his purposes, the magician exercises two divine gifts – first, the power to disarm Babel itself of its confusion; and, secondly, the power, still more unsearchable, after having laid aside as useless many billions of earthly sounds, and after having fastened his murderous attention upon one insulated tread, of reading in that hasty movement an alphabet of new and infinite symbols; for, in order that the sound of the child’s feet should be significant and intelligible, that sound must open into a music of infinite compass. The pulses of the heart, the motions of the will, the phantoms of the brain must repeat themselves in secret hieroglyphics uttered by the flying footsteps; the inarticulate or brutal sounds of the globe must be all so many languages and ciphers that somewhere have their corresponding keys – have their own grammar and syntax; and thus the least things in the universe must be secret mirrors to the greatest. [...] All this, by rude efforts at explanation that mocked my feeble command of words, I communicated to my sister; and she, whose sympathy with my meaning was always so quick and true, often outrunning electrically my imperfect expressions, felt the passage in the same way as myself, but not perhaps in the same degree.” (Wk: 17, 132).

comprende dos reglas: “una, la variada invención de rasgos proféticos; otra, la de que el héroe prefigurado por esos rasgos no sea una mera convención o fantasma” (OC: 1, 417). La “invención de rasgos proféticos” es la fórmula de los “rasgos circunstanciales” trasladada a los procedimientos de “El arte narrativo y la magia”. La segunda regla conduce al peligro de la alegoría, que puede hacer fracasar la narración poniéndola al servicio de un discurso ajeno al de su lógica literaria, en este caso la “teología”.¹³⁵⁴ En lugar de usar los elementos del discurso místico oriental para provocar efectos estéticos, como la activa memoria de De Quincey habría hecho involuntariamente, la novela de Alí “decae en alegoría” y Almotásim se transforma en un mero “emblema de Dios” (OC: 1, 417). Si el primer precepto puede leerse como una derivación del falso recuerdo de *Las mil y una noches*, esta segunda regla sin dudas deriva de una de las anotaciones de De Quincey a su traducción de Lessing y que Borges citaría más adelante como un hallazgo: “‘Los caracteres alegóricos’ advierte acertadamente De Quincey (*Writings*, oncenno tomo, página 199), ‘ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico’” (OC: 1, 275).¹³⁵⁵ En el relato la regla se declina en la exigencia de que “Almotásim debería dejarnos la impresión de un carácter real, no de un desorden de superlativos insípidos” (OC: 1, 417), algo que habría sido logrado en la primera versión de la novela pero no en la segunda.

Entonces, “El acercamiento a Almotásim”, de este modo, introduce, primero, la fantasía árabe de De Quincey en el centro de una novela apócrifa india creada por un crítico ficcional en primera persona, luego traduce la narración apócrifa en el ejemplo de un género con dos reglas, la primera de las cuales es una transposición de una idea de Borges ligada con “Modern Supersticion” al lenguaje de “La postulación de la realidad”, y la segunda, una aplicación de la definición de los “caracteres alegóricos” de De Quincey. Varias otras características del relato parecen sugerir que Borges tiene a De Quincey muy presente en la composición del relato, empezando por su definición como ensayo crítico que pone en escena la situación de la literatura en un contexto imperialista.

¿A quién pertenece la primera persona? El yo crítico de “El acercamiento a Almotásim” podría ser entendido como un crítico inglés traducido al español. El recurso de elegir Bombay como trasunto de Buenos Aires, la hibridación imaginaria del contexto periodístico de Alí con el del propio Borges en los años del *Crítica*, parece indicar que Borges está utilizando de alguna forma el modelo de la relación colonial británica con India y las características de su sistema literario para sugerir el problema del escritor argentino,¹³⁵⁶ y acaso para tematizar sus propios usos de literatura extranjera.

La cuestión del apócrifo, que señalamos en su vínculo con la traducción a partir de “Etcétera” y *Las mil y una noches*, sugiere el ejemplo de quinceano de *Walladmor*, la novela atribuida a Walter Scott en Alemania que De Quincey reseñó y tradujo al inglés en 1824.¹³⁵⁷ El relato sobre este caso en De Quincey, de hecho, permite establecer con claridad

¹³⁵⁴ “En la versión de 1932, el hecho de que el objeto de la peregrinación fuera un peregrino, justificaba de oportuna manera la dificultad de encontrarlo; en la de 1934, da lugar a la teología extravagante que declaré” (OC: 1, 417).

¹³⁵⁵ “H. G. Wells y las parábolas”. *Sur* 34 (7/1937).

¹³⁵⁶ Recuérdese que en 1934 se publicó el libro paradigmático del llamado revisionismo histórico, *La Argentina y el imperialismo británico* de Julio y Rodolfo Irazusta. Cf. “1934, ¿un año decisivo?” en Devoto (2014).

¹³⁵⁷ Para una lectura de este caso como representativo de una poética del parasitismo, cf. Gordon (1985). Cf. supra, cap. 1, “El scholar como germanista”.

conexiones entre el texto de Borges y la cuestión de las fuentes en la escritura de ficción. De Quincey recuerda que la falsificación...

... hizo su aparición en la lengua alemana no como lo que realmente era—una novela alemana escrita por un novelista alemán—sino como una traducción de un original inglés de Sir Walter Scott. Con esta identidad apareció en Leipzig; con esta identidad se dispersó instantáneamente a lo largo y a lo ancho de Alemania; y con esta identidad cruzó el mar hasta Londres.¹³⁵⁸

Este movimiento de invención apócrifa, presentada como una traducción, y la posterior importación cultural a Inglaterra, ya son relevantes en el contexto del relato de Borges y los problemas que presenta. Pero más aún lo es la reflexión que propone De Quincey a partir del caso. Observa que este “fraude” (“hoax”) no es el único “truco” (“trick”) que se ideó en relación con Scott. También se había considerado la posibilidad de que una traducción diera origen, a través de la retraducción, a un nuevo original:

Se ha discutido mucho en Alemania, y creo que también en Francia, si, en el caso de que se hiciera una traducción de una novela del ciclo *Waverly* a una lengua extranjera, y luego esa traducción (alemana, supongamos, o francesa) fuera de nuevo traducida al inglés por una persona que no había visto nunca el original y que, en consecuencia, le imprimiría una coloración suficiente de diferencias de estilo, si, en ese caso, decíamos, esa retraducción no podría ser legalmente introducida en Inglaterra y legalmente tomada como una mercancía comercializable con la identidad de un libro extranjero.¹³⁵⁹

Almotásim, en el relato de Borges, es el original que el “estudiante” desconoce, imagina y busca. Esta composición resuena en la del crítico, quien asume la existencia de la edición original de 1932, y la presenta, de hecho, como el texto virtuoso que la versión de 1934 degrada. La figura que inscribe el lazo entre original y copia en el relato es la del espejo, con la acción correlativa del reflejo. En el relato de De Quincey sobre *Walladmor*, la figura de enlace es el “eco” y la correlativa acción de la “reverberación”. De Quincey explica que la potencia de un modelo como este, que inventa copias que se leen como originales, y que implica la posibilidad de inventar originales dándole a un texto la identidad de una traducción, proviene del sistema moderno del mercado literario, “nuestra exquisita organización a través de periódicos” (“our exquisite organisation through newspapers, &c.”), que produce una “unidad de sentimiento” (“unity of feeling”) entre los ingleses. Y pronostica que, por efecto de esa marcada tendencia, cada vez más acentuada, se producirá en Inglaterra un efecto de la “popularidad” (“popularity”) cada vez más intenso. De ese modo...

... la eterna reverberación de un nombre en una población densa, munida de los medios artificiales para prolongar y repetir los ecos, debe conducir a un resultado prácticamente

¹³⁵⁸ “... made its appearance in the German language, not as it really was—a German novel, written by a German novelist—but as a translation from an English original of Sir Walter Scott. In this character it appeared at Leipsic; in this character was instantly dispersed over the length and breath of Germany; and in this character it crossed over the sea to London” (W: 14, 133).

¹³⁵⁹ “It had been much agitated in Germany, and I believe also in France, whether—if a translation were made of a *Waverly* novel into a foreign language, and afterwards that translation (German, suppose, or French) were translated back into English by a person who had never seen the original, and who consequently would give a sufficient colouring of difference to the style—wether, I say, that retranslation might not be lawfully introduced into England, and lawfully sustain itself as a saleable commodity in the character of a foreign book” (W: 1, 134).

inconcebible en la población dispendiosa y desarreglada de Alemania. En el curso del próximo siglo, por lo tanto, emergerán continuas tentaciones para repetir el truco de la falsificación.¹³⁶⁰

Por la inflexión imperialista que Borges imprime al relato, puede pensarse que, a esta imagen del mercado literario como un sistema de reverberación de nombres populares, que genera una especie de disposición al apócrifo en autores y lectores, Borges agrega, ya ubicado en el “siglo siguiente” y en Argentina, el problema de las relaciones entre naciones periféricas y centrales.¹³⁶¹

Sin dudas, el “truco” del relato de Borges ha sido mistificado de un modo comparable al que se lee en el caso *Walladmor*, como una especie de fraude eficaz. De Quincey primero reseñó la novela apócrifa y, como consecuencia de eso, los editores de la *London Magazine* le solicitaron que la tradujera para saciar la demanda de textos de Scott. El resultado fue una nueva novela, diferente del texto alemán, que hoy se ubica en el tomo 4 de *The Works of Thomas De Quincey*. En el caso de Borges, a imitación de los efectos producidos por *Walladmor*, él mismo plantó la anécdota de que fue recibida como si fuera una reseña, porque integraba la sección “Notas” de *Historia de la eternidad*: “Los que leyeron ‘El acercamiento a Almotásim’ lo tomaron de manera literal, y uno de mis amigos hasta encargó un ejemplar a Londres” (Borges y di Giovanni 1999, 103).

Si estas anotaciones no carecen de fundamento, “El acercamiento a Almotásim” no sólo demuestra la productividad que Borges encontró en De Quincey para este experimento en ficción narrativa de 1936, sino la importancia que este tuvo en general en el giro de 1930.

Otras “Confesiones” con seudónimo

... el narrador de "Confesiones" no tiene ninguna de las características del llamado *scriptor*...

OYM: 185

En contrapunto con los relatos de “Historia Universal de la Infamia” y, también, con los que integrarían “Etcétera”, Borges incluyó en *Revista Multicolor de los Sábados*, con el seudónimo “Francisco Bustos” —casi el mismo que había utilizado para “Hombres de las orillas”, “F. Bustos”—, una publicación solitaria con el título general de “Confesiones”.¹³⁶² Aparecida en uno de los últimos números del semanario, cuando la serie de la infamia estaba completa, “Confesiones” presentaba cuatro fragmentos con títulos individuales —“Dreamtigers”, “Los espejos velados”, “Un infierno”, “Las uñas”— ubicados bajo una ilustración de Giuseppe Parpagnola en la que se veía a un hombre despierto, sentado en su cama (cf. Anexo IV, n° 6). Todos estos textos serían reconocidos por Borges como propios en la edición de *Obras completas*, pero recolocados en distintos lugares y sin referencia al término “Confesiones”. “Un infierno” quedó como posdata de “La duración del infierno”, de *Discusión*, y los otros tres pasaron, primero, a *Otras inquisiciones (1937-1952)* y, finalmente,

¹³⁶⁰ “The everlasting reverberation of a name from a dense population, furnished with the artificial means from prolonging and repeating the echoes, must lead to a result quite inconceivable amongst the non-conducting and frittering population of Germany. There will, therefore, arise in the course of the next century continual temptations for repeating the trick of counterfeiting” (W: 14, 133).

¹³⁶¹ Puede consultarse una interesante interpretación de la cuestión del mercado literario y el escritor colonial en Estenoz (2006).

¹³⁶² “Confesiones”. RMS 58 (15-09-1934): 7. Todas las citas corresponden a esta misma página.

a *El Hacedor*. “Dreamtigers” tuvo una aparición en la revista *Destiempo* (10/1936). En suma, lo que emergió unido y con seudónimo en la *Revista Multicolor de los Sábados* en 1934, se redistribuyó en *Obras completas*, con la firma “Jorge Luis Borges”, a partir de la década de 1950, transformando los textos en testimonios autobiográficos de una larga y aun no agotada productividad.¹³⁶³

El título, indudablemente, llama la atención, en primer término, porque marca el ingreso de una zona del discurso no privilegiada por el Borges de ese momento.¹³⁶⁴ Pero en segundo lugar, el carácter de los fragmentos, autobiográficos y onírico-pesadillescos, en asociación con ese título, invita a leer la serie junto con *Confessions* de De Quincey. De hecho, podemos pensar que, en este lugar de RMS, emerge el principio de disociación entre “De Quincey-Writings” y la primera persona autobiográfica del corpus confesional. La aparición de un narrador nuevo, que consigna sus experiencias privadas, sus miedos y pesadillas, bajo ese título y con seudónimo, produce la impresión, al mismo tiempo, de un experimento de imitación creativa y un homenaje. De Quincey como autor de *Confessions* regresa a su condición de X.Y.Z., el nombre del autor desconocido, que es también la ficción del autor. Que el seudónimo de “Confesiones” reenviara al que Borges utilizó para publicar su único relato “original”, “Hombres de las orillas”, sugiere una concordancia entre los dos textos. Si De Quincey ya era evocado como “De Quincey”, de acuerdo con la imagen del “scholar” y asociado al nombre “Borges”, el autor de *Confessions* no había aparecido en su obra desde los ensayos de juventud. F. Bustos marca la reserva de otro espacio para el “English Opium-Eater”, que no coincide con el autor de *Writings*, un lugar menor y experimental. Examinemos los fragmentos que componen estas “Confesiones”, a los efectos de señalar conexiones posibles con la fuente de quinceana. Como se verá, la única alusión directa y reconocible es el título.

“Dreamtigers” (“Tigres de sueños”) es uno de los primeros textos, si no el primero, en que Borges decide aplicar explícitamente la metáfora del sueño en relación con la creación o la imaginación. Si bien sus aplicaciones de la doctrina idealista a la descripción de fenómenos diversos le había permitido hablar de la realidad percibida como sueño compartido (ya desde “Amanecer”),¹³⁶⁵ no parece haber textos previos que presenten el mismo tema de “Dreamtigers”. Quizás puede relacionarse, a pesar de ser muy diferente de ellos, con los cuentos que serían incluidos en la sección “Etcétera”, como “2 que soñaron” y “El espejo de tinta”, publicados el año anterior. Sin embargo, recién el relato de diciembre de 1940, “Las ruinas circulares”, estará constituido enteramente sobre la misma metáfora de “Dreamtigers” y con un principio comparable. A diferencia de éste, ofrecerá una creación mágica exitosa, desbaratando la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre la realidad y el simulacro, entre el original y la copia.

“Dreamtigers” conecta la fascinación infantil por los tigres de la primera persona con el fracasado intento de recrear la imagen de la infancia en los sueños. El título “Confesiones” se declina como autobiográfico en este fragmento, en tanto conecta una memoria de infancia del narrador con la reaparición onírica de ese recuerdo en una alegoría de las dificultades de la creación y del problemático enlace entre representación y realidad. Puede

¹³⁶³ Cf. OYM: 185-187.

¹³⁶⁴ Hay que reconocer a Christ el haber identificado la importancia de este texto en su estudio sobre Borges como un ensayo de articulación entre lírica y narración, aunque no lo trabajó en relación con De Quincey. Cf. NA: 96.

¹³⁶⁵ “... reviví la tremenda conjetura de Schopenhauer y de Berkley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente, un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen” (OC: 1, 38).

reconocerse aquí una relación intertextual con *Confessions*, en tanto la transformación de la “economía física” del autobiógrafo incluye la recuperación de la capacidad infantil de animar imágenes a voluntad, borroneando la frontera entre realidad y ficción,¹³⁶⁶ pero quitándole al sujeto el poder de controlar lo que se produce en ese espacio fronterizo.

Hay una diferencia importante en el hecho de que la impotencia de quinceana, la posición de postración y pasividad, es lo que abre la posibilidad de colonización de la conciencia por parte del poder del opio, mientras que, en la escenografía de “Dreamtigers”, impotencia y creación se entrelazan, en cuanto la última pasa a ser símbolo de la primera: en vez del tigre poderoso de la infancia, el creador recupera versiones degradadas, mal hechas: “Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro”.

La figura del tigre puede ser vinculada con muchos escritores y fuentes diversas de la literatura inglesa, empezando por William Blake. Pero nos interesa el hecho de que fuera subrayada por R. Christ como parte de la “imaginería” que se detecta también en De Quincey y que los escritores comparten. Los ejemplos que da no son conclusivos –unos escuetos pasajes, aquí y allá– y el mismo acaba desmereciéndolos como un “very small point of correspondence” (NA: 163). Sin embargo, creemos que su intuición era acertada y que el tigre “asiático” de Borges tiene más que ver con De Quincey que con sus visitas al zoológico y que funcionó como un imán para atraer otros tigres literarios. En primer lugar, hay que recordar que la figura del tigre como un animal oriental, definido por su ferocidad, es singularmente decimonónica, y responde a circunstancias históricas concretas del imperialismo británico, como la guerra de Mysore. En segundo lugar, como ha estudiado J. Barrell, y volveremos a ver cuando tratemos “El Zahir”, el tigre no es una figura menor de la imaginería de De Quincey; por el contrario, ingresa como una ambigua metáfora en diversas involutas y escenas de sus escritos. Finalmente, el hecho de que este tigre emerja en relación con el sueño y bajo uno de los textos de “Confesiones”, refuerza la pertinencia de la conexión.

El segundo fragmento, “Los espejos velados”, nuevamente evoca una experiencia autobiográfica, pero esta vez cruza dos campos de experiencia, el temor infantil por el reflejo en el espejo, que amenaza con convertir al yo en otro, y una vaga relación sentimental, generando, con ello, un microrrelato fantástico. El tema del fracaso de la creación de “Dreamtigers” es retomado con una referencia erudita al castigo que “el Islam” reserva a los que hayan hecho imágenes de cosas vivientes, pero se traslada, como si se tratara de la extensión de la superstición oriental, a la fantasía de que la imagen multiplicada por los espejos desobedezca al autor y al daño que la propia imagen, convertida en ficción invasora, produce al colonizar otra conciencia. La historia sentimental es evocada, justamente, para insertar allí el recuerdo infantil como ficción alucinatoria. El narrador, “para intimar” con la mujer, le cuenta su fantasía del espejo, y años después, esa fantasía se transforma en la forma del delirio específico de la mujer, que ve aparecer la cara del narrador en lugar de la suya cuando se mira al espejo, y por eso los tapa o vela.

La fantasía básica de “Los espejos velados”, la desobediencia de la imagen propia, que lleva a pensar que el yo está dividido o multiplicado, está presente de forma directa en dos lugares de De Quincey, un fragmento de “The English Mail-Coach” sobre la fantasía de una “naturaleza extraña” que se aloja en el cerebro del soñador y en los pasajes de *Suspiria de*

¹³⁶⁶ “The first notice I had of any important change going on in this part of my physical economy was from the reawakening of a state of eye oftentimes incident in childhood” (W: 3, 434).

Profundis sobre el “Brocken Spectre” y el “Dark Interpreter”. Es sobre todo lo ligado con estas dos últimas figuras lo que, tal vez más adecuadamente, corresponde relacionar con esta versión borgeana del doble como espacio generador de ficciones: el “espectro de Brocken”, una fantasía de quinceana que se apoya en el fenómeno atmosférico percibido en esa montaña de Alemania, contiene, *in nuce*, la posibilidad del argumento fantástico. Todo el dramatismo de ese episodio de *Suspiria* se construye a partir de las pruebas que impone el paseante al espectro, para demostrar que esa proyección de su figura es una proyección, “un reflejo”, y no un fantasma con autonomía. Pero la prueba misma de la identidad, que exige “emitir para él tus sentimientos secretos” conduce a convertir a “ese fantasma en el oscuro espejo simbólico que refleja a la luz del día lo que debería permanecer oculto para siempre”.¹³⁶⁷ El “Espectro de Brocken” se reconoce luego como una ilustración del “Dark Interpreter”, un “intruder” en los sueños de De Quincey, versión pesadillesca del “Interpreter” de Bunyan, que “originariamente es un mero reflejo” de la “naturaleza interior” del soñador (Wk: 15, 184), pero que, en los sueños, se desvía de su “órbita” y “se mezcla un poco con naturalezas extrañas” (Wk: 15, 185). Asimismo, también podría conectarse el tema de la superstición oriental con el ensayo que creímos reconocer entre las fuentes de “El arte narrativo y la magia”, “Modern Superstition”, el cual puede haberse articulado en estos años con la lectura, la reflexión y la reescritura de las versiones de *Las mil y una noches*.

El tercer fragmento, “Un infierno”, contiene una línea, como introducción, que enfatiza el hecho de que los fragmentos están publicados como serie textual, a la que llama “atroces noticias”, de modo que “Confesiones” se perciba como una unidad hecha de fragmentos: “en esta página de atroces noticias, no puede faltar la de un sueño”. En efecto, el narrador cuenta la experiencia, obtenida en una pesadilla, de haberse despertado en una prisión sin saber quién era y que, por ello mismo, cree que esa pérdida de su identidad, en tanto se presenta como el único dato de su conciencia, es “el infierno”. En este caso, la experiencia autobiográfica no se liga con ninguna otra cosa que no sea el sueño, no hay vínculos planteados con una experiencia de la vigilia. En la medida en que la pesadilla se relaciona con el espacio de una cárcel, cabría reconocer una huella del pasaje de *Confessions* en “The Pains of Opium” que se acabaría transformando en un *locus* fundamental para Borges: la falsa viñeta de Piranesi que De Quincey, con su “activa memoria”, agrega a las *Carceri d’Invenzioni* en *Confessions*.¹³⁶⁸

El cuarto texto, “Las uñas”, cambia el registro, aunque también es una fantasía construida a partir de un miedo. El relato tiene ahora como protagonista al propio cuerpo. Como la imagen del espejo, como la identidad, el cuerpo no es una entidad asimilada al yo o a la conciencia. Se trata de una sustancia natural que ignora la forma de lo humano. El crecimiento de las uñas es representado como un movimiento atávico de los pies, el desarrollo de un “arma” que alguna vez tuvo una función defensiva para el hombre pero que la ha perdido para el presente. Las uñas responden a un comportamiento orgánico inútil, vacío de significación: cumplen ciegamente una función olvidada, actúan sin finalidad, siguiendo la inercia de una instrucción antigua. La “confesión”, en este caso, responde a la revelación de este pensamiento fóbico, y a la imaginación personal final, que

¹³⁶⁷ “in uttering your secret feelings to him, you make this phantom the dark symbolic mirror for reflecting to the daylight what else must be hidden for ever” (Wk: 15, 184)

¹³⁶⁸ W: 3, 438-439.

representa el cuerpo como un cadáver cuyas uñas siguen emitiéndose, más allá de la existencia del individuo, un soporte de sus uñas.

El título “Confesiones”, como se ve, fuera de la alusión a De Quincey, puede ser interpretado como un título que proyecta sobre la serie una identidad genérica, trabajando de esta forma un espacio experimental alternativo al de la serie de la infamia. Es decir, cada una de estas “atroces noticias” sería ella misma una “confesión”, y el plural indicaría que estamos ante cuatro confesiones de distinto contenido, es decir, ante cuatro ejemplos de una especie singular de autobiografía. A la vez, esta operación codificadora envía a *Confessions* en cuanto una obra de fragmentos organizados, y también despedazados, por lo que cabe preguntarse si en la serie, en el orden de la disposición, hay alguna “fórmula” que se pueda leer en diálogo con la organización del texto intoxicado de De Quincey. Ya apuntamos brevemente vinculaciones posibles respecto de cada “confesión” individual, siendo la primera la que, más claramente, reproduce en miniatura una estructura de quinceana, la dialéctica entre recuerdo infantil y creación onírica posterior, aunque con un contenido no de quinceano. A nivel de toda la serie, por otra parte, podríamos imaginar una fórmula como esta: 1. experiencia autobiográfica que deriva en pesadilla de creación, 2. experiencia autobiográfica que deriva en ficción destructora de una mujer, que se hace depositaria de la ficción; 3. experiencia onírica como experiencia autobiográfica (del infierno); 4. fantasía respecto de la propia corporalidad como sobrevida del yo. De acuerdo con este esquema, “Dreamtigers”, en cuanto condensa la estructura, puede verse como el código genérico de toda la serie. En los otros tres textos se puede leer una progresión que tiene su trazo o huella en *Confessions*: la relación (de destrucción–recuperación ficcional) con la mujer, la representación del propio sueño como imagen del infierno, el apéndice final o tercera parte con acento en el “crazy body” (“Francisco Bustos”, luego “Borges”, imagina el suyo en el cementerio de La Recoleta).

“Confesiones” retoma la primera persona de los veinte, en especial la que encontramos en un texto como “Sentirse en muerte”, pero en otra clave y sin vinculación con el nombre propio de autor. En cierto sentido, la continuidad entre estos dos textos será reconocida posteriormente por Borges aplicando la misma operación editorial a ambos textos: así como “Un infierno” pasará a servir de remate al ensayo “La duración del infierno”, “Sentirse en muerte” pasará primero por “Historia de la eternidad” y decantará, finalmente, en “Nueva refutación del tiempo”.

El nuevo espacio ficcional que produce “Confesiones”, un continuo homogéneo y sin fisuras de sueño, fantasía, religión y locura, tendrá nuevos desarrollos narrativos en la década de 1940, bajo la figura genérica de “literatura fantástica”. En relación con De Quincey, este espacio implica la posibilidad de conservar una serie de imágenes y procedimientos del corpus intoxicado del “English Opium-Eater”, pero sin vinculación con la droga. Se diría que “Confesiones” representa el primer caso de texto intoxicado desnarcotizado. Lo que ocupa su lugar, como en cierto modo también en el último De Quincey, es el sueño, concebido como un género literario, al igual que la injuria, el policial o la interpretación patética de la historia.

Llamemos a este paradigma ficcional onirismo. A veces se adjudica a Borges un interés por el sueño como género narrativo desde siempre, pero la verdad es que el onirismo borgeano emerge en este punto pero recién lo vemos en funcionamiento sistemático en la década de 1940. Desde luego, Borges incluye la figura del sueño en su literatura desde temprano (podemos encontrarla en la poesía juvenil y en las primeras especulaciones metafísicas), pero este particular paradigma, asociado con la pesadilla y las

experiencias de alteración del tiempo y el espacio, debería ser historizado en su construcción gradual. Sin dudas, el onirismo es, entre otras cosas, uno de los canales que permitió a Borges trasladar los efectos inquietantes de la “doctrina idealista” a los experimentos con la ficción y la cultura, concebida ésta como un régimen de simulacros. Eventualmente, y en otros contextos, esta línea de producción y reflexión metaliteraria desembocará en la imagen del Borges último como “tejedor de sueños” y en la concepción correlativa de los textos como “sueños dirigidos”. Pero el énfasis en la pesadilla, que se torna inseparable del análisis de la representación laberíntica, surge como posibilidad en el giro de 1930.

Hay dos textos de mediados de la década que constituyen piezas importantes en esta historización, “Las pesadillas y Franz Kafka”¹³⁶⁹ y “Laberintos”.¹³⁷⁰ El primero de ellos involucra una “deuda documentada” con De Quincey, por lo que vamos a considerarlo como cierre de estas observaciones.

“Las pesadillas y Franz Kafka” es un ensayo que oscila entre los dos términos del título sin decidirse completamente por uno de ellos, ya que uno es ejemplo del otro. Borges partía del hecho de que la vinculación entre Kafka y las pesadillas era un lugar común, como escribió en una reseña de la traducción al inglés de *Der Process*: “Nadie ha dejado de observar que las obras de Kafka son pesadillas. Lo son, hasta por sus pormenores estrafalarios” (OC: 4, 306). Aun así, es evidente que, con este recorte interpretativo, está polemizando, en cuanto se aparta del desciframiento alegórico. Decodificar a Kafka según el paradigma de la pesadilla suponía no decodificarlo como alegoría, una tendencia que, según señaló Borges, imperaba en Alemania. En el párrafo final del texto lo dice explícitamente.¹³⁷¹

Este ensayo de *La Prensa* no es solamente una definición parcial o interesada de Kafka, como tampoco lo será “Kafka y sus precursores”.¹³⁷² Incluye, en sintonía con otras exploraciones de Borges del archivo cultural, el esbozo de una historia posible del sueño como género literario. Es muy notable que la perspectiva de este artículo sea la que retome, casi sin variantes, muchos años después, en el prólogo al *Libro de sueños* (1976) cuando proponga los materiales de la antología como parte de una “historia general de los sueños y de su influjo sobre las letras” (Borges 2013, 7).

De este gesto borgeano, importan dos aspectos, que se entrelazan: por una parte, la concepción del sueño como “disciplina literaria” y, por la otra, la historicidad de esta disciplina, que Borges sitúa a comienzos del siglo diecinueve. El artículo abre, muy explícitamente, con la unión de estos dos aspectos: “Aventuro esta paradoja: componer sueños es una disciplina literaria de reciente inauguración” (TR: 2, 110). La “paradoja” es que los hechos parecen desmentir el carácter “reciente” de esta “disciplina literaria”, en tanto que se registra escritura de sueños desde Luciano de Samosata o los libros de los profetas. Sin embargo, para Borges, “sus diversas ficciones no guardan el menor parecido con lo que nuestra mente suele expedir en las madrugadas confusas” (TR: 2, 110). Los

¹³⁶⁹ *La Prensa* 2/6/1935.

¹³⁷⁰ *Obra* 3 (2/1936).

¹³⁷¹ “En Alemania abundan las interpretaciones teológicas de su obra. No son injustas -nos consta que Franz Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard-, pero tampoco son necesarias. Un amigo me indica un precursor de sus ficciones de imposible fracaso y de obstáculos mínimos e infinitos: el eleata Zenón, inventor del certamen interminable de Aquiles y la tortuga” (OC: 4, 306). La cita procede de la reseña de *The Trial* en *El Hogar* 6/8/1937. Como se ve, aquí está la primera formulación de “Kafka y sus precursores”.

¹³⁷² *La Nación* 19/8/1951.

sueños de Quevedo, por ejemplo, son “ejercicios de sátira”, no literatura onírica. Y en cuanto a los profetas bíblicos, son sueños en un “estilo continuado y autoritario que en nada se parece al de nuestros sueños” (TR: 2, 110).

Así como Borges hizo de Poe el “inventor” del género policial y a ciertos “alemanes intensos” los inventores de un género de la historiografía, en este texto ungió a Wordsworth como autor del “primer sueño con ambiente de sueño” (TR: 2, 110), refiriéndose al famoso sueño del árabe en el Libro V de *The Prelude*. Lo curioso del caso es que refiere el texto de Wordsworth a través de De Quincey, como hará, años después, con la tesis sobre *Biathanathos* de Donne. “Resumo aquí el resumen que da De Quincey” (TR: 2, 111), escribe. Esta operación cumple funciones múltiples que ya conocemos: como comentarista de sueños, Borges se identifica con De Quincey, repitiendo su acción intelectual; envía a un texto de De Quincey, sin señalar de cual se trata; coloca a De Quincey en el lugar del *scriptor* de Wordsworth, y a sí mismo en el de *scriptor* de De Quincey, produciendo el efecto de ser una copia de la copia (“resumo el resumen”); presenta el poema no sólo traducido sino prosificado en un alejamiento del original comparable al tratamiento del texto homérico en “Las versiones homéricas”. Un poco más adelante en el texto, la impostura borgeana como avatar de De Quincey se completa cuando escribe: “De cuanto he leído sobre este tema, sólo han quedado en mi recuerdo las observaciones de Coleridge, en las notas para su conferencia de marzo de 1818” (TR: 2, 112). Esta observación podría ser traducida al inglés y ser puesta en boca de De Quincey, con la diferencia de que De Quincey estuvo allí en esa fecha precisa.

A la vez que imprime sobre sí mismo esta máscara de quinceana, no incluye ninguna consideración sobre los propios sueños de De Quincey, ni sobre la teoría del sueño *Suspiria de Profundis*, reservando su nombre al campo de la figura de crítico de Wordsworth. Una exclusión comparable a la de no mencionar a De Quincey en la serie de aquellos que consideraron la paradoja de “Aquiles y la Tortuga”, pero más marcada, porque este era el motivo central para una definición de De Quincey como “símbolo”.

Ninguna de las menciones a De Quincey que encontramos en los textos escritos entre 1936 y 1940, incluyen referencias a su cualidad como “explorador de la vida onírica”. Se lo menciona cuando reseña *Traumdeutung* de Jean Paul, pero lateralmente. En contraste con eso, en el prólogo a *La Invención de Morel*, fechado “2 de noviembre de 1940”, se lee, en cambio:

De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka. (OC: 4, 26).

Hay dos maneras de leer este enunciado. Una es pensar que Borges sostiene que las fábulas de Kafka son superiores a los “sueños” y “pesadillas” de De Quincey, que no estarían “amonedados”. Otra es entender que no estaban amonedados “en fábulas”, es decir, en ficciones, lo cual, en esa fecha, era lo que el propio Borges estaba haciendo con ese sector de la obra del “English Opium-Eater”.

Resumen y conclusiones parciales

De las diversas exploraciones de este capítulo en el llamado giro de 1930, pasaremos, en el siguiente, a leer la ficción de Borges en relación con De Quincey en la década de 1940.

Conviene, por ello, retomar el hilo de lo tratado en un nivel sintético, y sacar algunas conclusiones provisionarias.

A través del análisis comparativo, hemos intentado mostrar de qué forma puede pensarse la lectura de *Writings* como un elemento de peso en diversas reorientaciones de la prosa de Borges en el giro de 1930. El recorrido, que reviste cierta complejidad, puede considerarse en estos términos.

Comenzamos con *Evaristo Carriego*, el texto que contiene en el epígrafe con la primera aparición de lo que llamamos “De Quincey-Writings”. Releímos ese epígrafe como un signo del abandono de la poesía, e identificamos la cualidad metaliteraria de *Evaristo Carriego* como un rasgo singular de la prosa, analizando especialmente el capítulo 1 a la luz de sus conexiones con el modelo de biografía literaria que está detrás de *Confessions*. Vimos cómo la prosa de Borges en *Carriego* no excluye el intento de escribir una “poesía” separada del verso. Comentamos, después, una serie de artículos de finales de la década de 1920 que serían incluidos como ensayos de *Discusión* (1932), todos ellos sobre temas especulativos que reenvían a De Quincey. Manejamos la hipótesis de que ese tipo de ensayo filosófico y metafísico incluye, de diversas maneras, la posibilidad de la ficción, y que esta posibilidad se relaciona con la manera de concebir las tensiones entre idea y representación en De Quincey. Nos detuvimos, acto seguido, a comentar *Discusión* (1932) como eje de las reorientaciones ensayísticas de Borges, y comparamos su esquema con la idea de obra, la imagen de ensayista como “scholar”, la retórica del ensayo y los métodos críticos de *Writings*. Caracterizamos el libro, tomando “Nuestras imposibilidades” como declaración programática, por su movimiento hacia la universalización temática, la disidencia de opinión, y el uso de la polimatía para pensar y representar los “problemas” y “misterios” de la literatura.

En el recorrido fuimos recuperando distintas “deudas documentadas”. La que incluye “El arte de injuriar” nos permitió construir un diálogo entre textos teológicos de De Quincey y las vindicaciones de *Discusión*, y avanzar sobre la idea de que los ensayos de Borges secularizan los de De Quincey, en un contexto de autonomización de la literatura como práctica. Otra “deuda documentada” nos permitió poner en foco las tensiones implicadas en los términos “misterio” y “problema” como parte del modo del ensayo tanto en De Quincey como en Borges. A través de ese *excursus* pasamos a considerar ciertas zonas de contacto entre los autores en la retórica del ensayo a partir de la configuración de problemas: la causalidad mágica, la ley de la literatura implicada en las nociones de género y de arte poética y la prosa fragmentaria que engendra su teoría a partir de la formulación y el comentario de ejemplos. Subrayamos también que, por el modo retórico en que Borges trabaja su prosa polimática, esta puede conectarse con el modo “mixto” de literatura en De Quincey, un modo que se balancea entre el “poder” y el “saber”, entre la “retórica” y la “elocuencia”, según lo que estudiamos en el capítulo 1 (“¿Literatura?”).

En la última parte del capítulo, del escenario de temas y problemas representado por *Discusión*, en sus enlaces con la primera época de la revista *Sur*, pasamos a los que ofrece el trabajo de Borges en *Revista Multicolor de los Sábados*, y buscamos en el marco de ese medio masivo nuevos diálogos posibles con De Quincey, suponiendo que la figura del “escritor intelectual” que escribió para la prensa periódica puede haber cumplido un rol legitimador. En este punto el recorrido se estructuró como un movimiento desde los saberes sobre la escritura de la historia a los implicados en la escritura de ficción y el arte narrativo. Trabajamos fundamentalmente imaginando una serie de textos de De Quincey como posibles fuentes de los problemas, las representaciones y los procedimientos que

encontramos en Borges. Concluimos con un análisis de “El acercamiento a Almotásim” como ficción de impronta de quinceana y con otro de un texto anómalo en el contexto de RMS que envía sin dudas a *Confessions* de De Quincey (el artículo “Confesiones”).

Aunque empleemos distintas estrategias de aproximación y análisis en este extenso recorrido, la conclusión global que obtenemos de él es que la lectura de De Quincey contribuyó, efectivamente, al establecimiento de una serie de saberes en el giro de 1930 que se presentan como problemas específicos de lo literario, pero que los materiales para ello no provenían exclusivamente de los tomos de “Teoría y crítica literarias”. Así, la “idoloclastia” de quinceana, que involucra el tema de las creencias y supersticiones específicas de lo literario, pero a partir del uso traslaticio de términos religiosos, parece haber sido un componente importante en la configuración de lo que Pastormerlo (2007) llamó el “ateísmo literario” de la crítica de Borges. El problema de la conversión en símbolo o en procedimiento discursivo de las ideas, con su consecuente transformación de lo abstracto en lo concreto, de lo universal en lo particular, del pensamiento en imaginación, se relaciona con varios aspectos de la prosa y la crítica de De Quincey. La perspectiva de que la historia es tensionada por la biografía y la anécdota, la posibilidad de escribir historias con fragmentos concretos, el papel que juegan los contextos de lectura y circulación cultural para definir la identidad de un texto, la posibilidad de considerar la traducción como un acto creativo, la idea de que la magia es un modelo de discurso narrativo, entre otras cosas, forman parte de estos saberes de lo literario en los que cabe reconocer la lectura de De Quincey.

Otra conclusión general del recorrido es la confirmación de que la figura “De Quincey-Writings” que vimos recortarse como una imagen polémica, en tanto separa al nombre “De Quincey” de su asociación con el “Opium-Eater”, el autor de *Confessions*, coincide con la emergencia de otro tipo de lazo con la obra de De Quincey: el corpus intoxicado no sólo no es excluido sino que se transforma para pensar la literatura. Dicho de otra manera, en el momento mismo en que una forma particular de nombrar y citar a De Quincey emerge en la obra de Borges, esta obra establece diálogos y experimentos con ese mismo autor en un plano que no se refleja en las declaraciones públicas.

CAPÍTULO 6: PODERES DE LA LITERATURA: DE QUINCEY Y LA FICCIÓN DE BORGES EN LA DÉCADA DE 1940

Hacia *Ficciones* (1944)

Desde 1969: “A cierta sombra, 1940”

—¿Supongo, señor, que después de nuestra toma de las islas Malvinas su opinión sobre la literatura inglesa se habrá modificado?

—Sí— responde Borges—. Ahora estoy en una guerra con Shakespeare y con Sherlock Holmes y he desafiado a duelo al Dr. Johnson y a De Quincey.

Alifano (2016)

En el capítulo 3, referimos el poema publicado en *Elogio de la sombra* (1969) con el título “A cierta sombra, 1940”, uno de los cuatro textos de Borges dedicados a De Quincey. Como intuyó Paoli (1987), ese texto remite al trabajo con la ficción en los cuarentas y permite delinear una hipótesis de lectura al respecto. Al igual que el “Prólogo” de 1986 a *Los últimos días de Immanuel Kant y otros escritos*, este poema de 1969 tiene un marcado sesgo autobiográfico; su perspectiva revisionista indica, de forma poética, una de las funciones que De Quincey cumplió en el cambio de década.

Como ya dijimos, “A cierta sombra, 1940” es una elocuente fantasía antifascista, apoyada en el tópico de las armas y las letras. El yo poético imagina la literatura intoxicada de De Quincey, sus pesadillas del opio, como una curiosa forma de militancia de la “isla de Shakespeare”. El fantasma de De Quincey, de acuerdo con la poesía de Borges en ese período, es invocado por el poeta en la noche, ambientación “propicia a la retórica y la magia” (OC: 2, 369). El fin del conjuro se liga con otro motivo del período en que escribe el poema, que es el rescate de la literatura épica en la poesía: el fantasma nacional de Inglaterra debe volver del reino de los muertos para soñar sus pesadillas *en contra* de sus enemigos militares, “los que odian”, “el jabalí alemán y la hiena italiana”, y hacer que estos se pierdan en los engañosos laberintos de la mente de quinceana. Se atribuye a la literatura, de este modo, el poder de un arma de guerra, en una singular articulación “inglesa” de los dos linajes.¹³⁷³ Pero, ¿por qué significa esto y por qué invocar desde Argentina a este fantasma inglés para que Inglaterra se defienda de sus enemigos en un conflicto ocurrido treinta años antes?

Para entender mejor las referencias del poema de 1969 y ubicar el momento específico al que nos reenvía, debemos retroceder a 1940. La Segunda Guerra Mundial había comenzado el 1° de septiembre de 1939, con el ataque alemán a Polonia. Desde esa ofensiva hasta la segunda mitad de 1940, Alemania se fue expandiendo en dirección al oeste. En marzo de 1940, Borges publicó en *Sur* su primer cuento de guerra, “Tlön, Uqbar,

¹³⁷³ La ficción ideológica de dos linajes que Piglia (1982) encuentra en Borges y que distribuye los antepasados militares y los antepasados intelectuales entre América y Europa se reconoce aquí trasladada a su relación con Inglaterra, donde su figura se identifica con la sombra “deleznable” de De Quincey.

Orbis Tertius", el inquietante relato "fantástico" sobre la invasión de un planeta ficticio, fabricado por conspiradores iluministas. En junio de ese año, dos sucesos agravaron la situación: el 11 Italia entró en la guerra; y el 21 Francia, invadida y controlada por los alemanes, firmó un armisticio, rompiendo trato con los enemigos de Hitler. La derrota de Francia significó una catástrofe para los aliados. La cruz gamada flameando en la torre Eiffel indicaba que casi la entera masa continental de Europa quedaba bajo dominio alemán. Para la segunda mitad de 1940, la contienda se desplazó hacia Inglaterra, transformada en el último obstáculo del avance alemán para la "conquista del orbe".¹³⁷⁴

Naturalmente, la radio y los periódicos de Argentina seguían de cerca los acontecimientos de "la batalla de Gran Bretaña".¹³⁷⁵ En el medio donde Borges publicaba la mayoría de sus contribuciones, la revista *Sur*, se escribía permanentemente sobre el conflicto y se debatía sobre el rol que debían asumir los intelectuales.¹³⁷⁶ Para la navidad de ese año, Borges publicó "El tiempo y J. W. Dunne", un nuevo ensayo sobre el problema del *regressus ad infinitum*, y "Las ruinas circulares", un cuento fantástico sobre la conciencia de saberse un simulacro. A comienzos de 1941, vio la luz la fantasía histórica "La lotería en Babilonia", en la cual un babilonio narra cómo su imperio, ya desvanecido, reemplazó unas simples normas de vida por el azar sistemático y total.

Con estas informaciones, se advierte que el año del título ("A cierta sombra, 1940"), especificado por los primeros versos, remite a un momento histórico y una perspectiva puntuales: la invasión de las islas británicas por parte de los ejércitos alemanes en el transcurso de la Segunda Guerra vista desde Argentina. La circunstancia se representa con imágenes alegóricas que parecen sacadas de un poema medieval: "Que no profanen tu sagrado suelo, Inglaterra / el jabalí alemán y la hiena italiana" (OC: 2, 369).¹³⁷⁷ Luego se explicita, aún más, con los versos "El continente hostil se apresta con armas / A invadir tu Inglaterra" (OC: 2, 369). El "jabalí alemán", la "hiena italiana", el "continente hostil": estas imágenes refieren, desde luego, a las fuerzas invasoras del "Eje".

La acción performativa del poema consiste en trasladar la voz desde 1969 a 1940, y a esa circunstancia precisa. Por eso, la expresión de deseo se formula en presente, como si el poema estuviera siendo enunciado en el momento mismo de la invasión. El poeta pide ser imaginado, mediante un anacronismo, en Argentina, "margen ulterior de los mares", como aquel que invoca a los fantasmas culturales ingleses.¹³⁷⁸

¹³⁷⁴ La frase es de Borges, en "1941". *Sur* 87 (12/1941). Reproducido en BES: 31-32.

¹³⁷⁵ El jueves 1° de agosto de 1940 el diario *La Nación* advertía: "todos los indicios son que la hora de la invasión de Gran Bretaña está próxima, pues en todo el occidente de Europa se habla de que el Eje está realizando una formidable concentración de hombres, embarcaciones y aviones." El sábado 17, ya comenzados los ataques, informaba el mismo periódico: "La ofensiva de la aviación alemana contra Gran Bretaña adquiere cada día mayor violencia. Hoy los aviones germanos llegaron a bombardear los suburbios del sudoeste de Londres y el Támesis, además de objetivos diseminados en toda la isla". Cf. Anexo IV, n° 8.

¹³⁷⁶ Sobre la revista *Sur* y los debates en ese momento, cf. King (1989), De Zuleta (1999), Gramuglio (2004), Podlubne (2011). En cuanto a la respuesta de la revista ante el inicio de la guerra, el número 61, de octubre de 1939, dedicado íntegramente el tema. Allí Borges publica "Ensayo de imparcialidad" (*Sur* 61 [10/1939]).

¹³⁷⁷ No conozco la fuente de estas imágenes. Creo probable que Borges esté apelando al uso del jabalí como símbolo corriente del poder militar en la heráldica y a las palabras denigratorias de Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*: "Dante: o la hiena que hace poesía en los sepulcros" (Nietzsche 1993) ["Dante: oder die Hyäne, die in Gräbern dichtet."].

¹³⁷⁸ Desde 1958 aproximadamente, Borges había comenzado el estudio sistemático del anglosajón (Williamson 2004, 342-44) y en los años próximos anteriores a *El elogio de la sombra* había publicado su *Introducción a la literatura inglesa y Literaturas germánicas medievales* y desde 1955

1940: “Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra”

En otra parte investigamos de qué forma el poema “A cierta sombra, 1940” puede ser considerado la reescritura de un soneto efectivamente publicado en 1940 en la revista ilustrada *Saber Vivir*.¹³⁷⁹ Es decir, el presente literario adoptado en el poema del *Elogio de la sombra* podría ser entendido como evocación de un presente histórico asumido antes. En 1969 Borges estaría no sólo autocitándose sino también confeccionando una nueva versión de sí mismo en 1940.

El poema de 1940 se llamaba “Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra”. Era un estricto poema de circunstancias, que hoy nadie recuerda. Sobrevive, olvidado, en la página 185 del tomo 2 de *Textos recobrados*. En rigor, ya en 1969 el poema se había borrado del corpus de Borges, junto con la publicación original que lo contenía. A pesar de su voluminosidad y del inventario de nombres prestigiosos que se reconocen en sus páginas, el recuerdo de *Saber Vivir* había sido arrasado por la modernización de los años de proscripción del peronismo. Su idea de cultura había envejecido súbitamente. A tal punto que terminó por desaparecer de las historias de las revistas culturales, dejando apenas un débil rastro.¹³⁸⁰

El poema parece haber sido escrito por encargo para el número doble de la revista en la Navidad de 1940, que incluyó un variado y anodino *dossier* sobre el significado de la fiesta en distintas tradiciones, incluyendo a las grandes potencias de Europa (cf. Anexo IV, n° 11). *Saber Vivir*, cabe aclarar, no era una revista política sino una revista cultural, con énfasis en las bellas artes, y se regía por una declarada política del buen gusto. Es decir, la revista se declaraba política en su apoliticidad, porque sostenía que desplegar los modos del “saber vivir”, representados por el paradigma de la gastronomía, era una forma de apoyar la amenazada causa de la civilización, como declaró desde su primer número.

Como haría el poema de 1969, en referencia al de 1940, este también comenzaba con un “Que” desiderativo, aunque sin necesidad de representar el contexto de hienas y jabalíes como amenaza de Inglaterra, puesto que, lógicamente, se daba por sentado, en cuanto constituía el insumo constante de los periódicos y la opinión pública de la hora y, también, el motivo por el cual Borges, en primera instancia, lo escribía. El texto se limitaba a expresar, con una serie imágenes poéticas, el deseo del hablante ante las circunstancias de la navidad de 1940. Asumía un tono público, esperanzado, alto, contrariamente al tono íntimo, secreto y vacilante del nocturno de 1969:

Que la antigua tiniebla se agrande de campañas,
Que de la porcelana cóncava mane el ponche,
Que los bélicos ‘crackers’ retumben hasta el alba,
Que el incendio de un leño haga ilustre la noche.
Que el tempestuoso fuego, que agredió las ciudades
Sea esta noche una límpida fiesta para los hombres,
Que debajo del muérdago esté el beso. Que esté
La esperanza de tus espléndidos corazones,
Inglaterra.

dictaba clases sobre la materia en la Universidad de Buenos Aires. El tono épico con el que se presentan las “sombras gloriosas” de Inglaterra “con altas mitras y coronas de hierro, /con Biblias, con espadas, con remos/ con anclas y con barcos” corresponde a estas circunstancias.

¹³⁷⁹ Cf. Ledesma, 2006

¹³⁸⁰ Sobre la revista, cf. Ledesma (2009b).

No se mencionaba la “sombra” de De Quincey, pero sí la de Dickens, el representante ingenuo y luminoso de la cultura inglesa.¹³⁸¹ Decía: “Que el tiempo de Dios restituya / La no sangrienta nieve, pura como el olvido, / La gran sombra de Dickens, la dicha que retumba.” El soneto tenía, asimismo, algo de conjuro, aunque carecía de esa atmósfera lóbrega de hechizo y necromancia que envuelve al verso libre de “A cierta sombra, 1940”. La circunstancia en que se inscribía, la tregua de noche buena, en la que cesaron las agresiones, brindaba un sitio histórico singular para el poema, en cuanto el conflicto quedaba literal y simbólicamente suspendido, y por ello se prestaba a la intervención de una voz poética que podía sacar provecho de ese punto detenido en el tiempo.

La foto que acompañaba el poema, que presenta un hombre de espaldas frente a la tumba del soldado desconocido, reforzaba el efecto (cf. Anexo IV, n° 12). Apoyado en el cruce de fiesta y catástrofe, el poema concluía dando forma a la esperanza civilizada con un curioso dístico metafísico, que ponía en su centro la muerte de Cristo como paradójico símbolo de la situación histórica y que se ligaba con las reflexiones sobre el tiempo que Borges estaba ensayando en otras publicaciones: “Porque no hacen dos mil años que murió Cristo, / Porque los infortunios más largos son efímeros, / Porque los años pasan, pero el tiempo perdura.”

En el trabajo donde estudiamos este caso de intertextualidad interna, pusimos el énfasis en el contraste existente entre “A cierta sombra, 1940” y su remoto precursor “Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra”, como si el contraste implicara un cambio de posición de Borges entre las dos fechas de publicación. Ahora pensamos diferente. Pensamos que la reescritura de 1969 introdujo en la temporalidad del cuarenta no sólo apreciaciones de 1969 sino una evocación del trabajo de “militancia literaria” (BAF: 23) contra el fascismo que Borges había practicado en aquellos años con su escritura en prosa, y especialmente con sus ficciones. En un gesto característico, el poema proyectaría sobre el pasado biográfico de Borges una nueva versión de lo que el autor efectivamente había hecho en ese pasado, sólo que no en el poema que sirve de hipotexto.

De hecho, si miramos el poema “Para la noche...” con la perspectiva de la producción en el período de la guerra, advertimos que constituye una clarísima excepción, tanto por el tono que adopta como por el hecho mismo de ser un poema.¹³⁸² Podemos pensar que el

¹³⁸¹ A fin de 1940, Borges tenía el telón de fondo de la “Exposición del libro inglés” que había organizado la Asociación de Amigos del Arte, con el auspicio de la Embajada Británica en Argentina y la Asociación Argentina de Cultura Inglesa. A propósito de ese evento, la revista *Sur* publicó en su número de octubre de 1940 la conferencia que dictó Victoria Ocampo para la ocasión, “Historia de mi amistad con los libros ingleses” (*Sur* 73 [10/1940]: 7-33). Ese texto relaciona de modo interesante el contexto de la guerra con el repaso de sus lecturas inglesas, desde la infancia al presente. Dickens ocupa allí, con Conan Doyle, la iniciación a la experiencia de lectura de ficción. La maravillosa descripción de su lectura de *David Copperfield*, que se confunde con la realidad local, puede ponerse en serie con los experimentos de Borges de la época: “El personaje [Uriah Heep] vivía con tal fuerza en mi espíritu, que una mañana creí descubrirlo, o mejor dicho, creímos descubrirlo, mi hermana y yo, en la estación de San Isidro” (15).

¹³⁸² “Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra”, efectivamente, fue uno de los pocos poemas que Borges publicó en un período de catorce años (1929-1943), durante el cual dio total preeminencia a la experimentación en prosa. Dicho de otra manera, es sorprendente reparar en que el autor que publicó en *Saber Vivir* “Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra” sea el mismo que había publicado en *Sur* “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y que, poco después, publicaría “La lotería de Babilonia”. Borges, además, nunca reeditó ese poema, a diferencia de los otros dos del mismo período, “Insomnio” (*Sur*, 1936) y “La noche cíclica” (*La Nación*, 1940), que volvieron a aparecer en las reediciones de los poemas juveniles (*Poemas*, 1943, 1953, 1958) y que recalarían, finalmente, en *El otro, el mismo* (1964). Además, que Borges publicara en *Saber Vivir* sería totalmente excepcional

Borges que había retomado la poesía —en 1969 había publicado tres libros de poemas nuevos *El Hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965)— corrigió su poema de 1940 sin recobrarlo, e instaló en aquel año simbólico un complemento poético, anacronístico, de lo que había estado haciendo con la prosa experimental en la ficción. La presencia de la “sombra” de De Quincey como reemplazo de la de Dickens y como el verdadero objeto de la invocación del poema, no sería un mero capricho de 1969: estaría vinculada con el papel efectivo que jugó el “English Opium-Eater” como “modelo de discurso” en la configuración de la poética ficcional de los años cuarenta y con la idea de que su obra estaba unida a la de De Quincey por esa “deuda” que pocos años después llamaría “vasta”.¹³⁸³ Es muy probable, incluso, que el libro de Christ, publicado en 1969 y prologado por Borges en 1968, haya sido uno de los detonantes para la escritura de este poema revisionista.

Ahora bien, ¿cuál es la imagen de la “sombra” de 1940 en el poema de 1969? ¿Qué vínculos propone con la obra y las imágenes de De Quincey?

La “sombra” del escritor, los sueños del opio y la “cíclica batalla”

La “sombra” de De Quincey es una de las “sombras gloriosas” de Inglaterra, nación mencionada, a su vez, como “isla de Shakespeare”, es decir, una tradición cultural literaria. La sombra de De Quincey es “la más tenue” de todas, “la deleznable”. Seguramente, la caracterización hacía referencia al lugar lateral que tenía De Quincey en el canon de sombras gloriosas, donde representaba un escritor menor y excéntrico frente a los poetas Wordsworth, Coleridge o Keats, “supersticiones” de Inglaterra;¹³⁸⁴ y acaso refería, también, al hecho de que era la sombra de un escritor, mientras que las otras correspondían a militares y sacerdotes. Esta sombra “menor” de De Quincey, literaria, preferida a las demás y ya parte de su propia obra, podía transformarse en “amigo” de Borges. Ahora, ¿qué rasgos de este “amigo no mirado”, además de ser escritor inglés, justificaban el llamado del poeta a ese “dürftiger Zeit” de 1940?

Básicamente, tres: 1) que había vivido en un tiempo de guerra, 2) que había sido escritor en ese tiempo en que vivió y 3) que un sector de su producción literaria tenía características que valían de cierto modo en el nuevo tiempo histórico.

1) El primer rasgo es que De Quincey vivió en la época de las guerras napoleónicas, a las cuales Borges comparó con las Guerras Mundiales, por el papel que había desempeñado en ellas la nación inglesa. La “cíclica batalla de Waterloo” (BES: 34) es la expresión que utilizó Borges, al cabo de la Segunda Guerra, para nombrar la vinculación entre estos

en la época; sólo publicó allí una vez más, años después. En el período, Borges publicó sobre todo en *Sur*, publicación a la que se sumaron el diario *La Nación* y, desde 1946, la revista bajo su dirección, *Los Anales de Buenos Aires*. Sobre la red de medios en que publicó Borges en este período, véase BAF: 33-36.

¹³⁸³ “Biathanatos: John Donne”. *Sur* 159 (1/1948). Luego, en *Otras inquisiciones* (1952).

¹³⁸⁴ “Le digo que el carácter misceláneo de la obra habrá perjudicado a De Quincey ante los historiadores de la literatura: en relación a los dos grandes poetas asociados con él, Wordsworth y Coleridge, se lo ve como un escritor menor. Ni siquiera figura en el *Oxford Companion to English Literature* de Harvey. BORGES: «Sí, pero no podés decirlo. La literatura inglesa tiene supersticiones: Coleridge, Keats, Shelley. De toda la obra de Coleridge, lo único que vale son uno o dos poemas, algunos versos sueltos; en cambio los catorce volúmenes de De Quincey son preciosos. Los mejores sueños de la literatura son los de De Quincey; Poe también escribió algunos, pero son pésimos».” (*Borges*: 1509-10).

diferentes tiempos de conflicto.¹³⁸⁵ Desde luego, no es una referencia a la batalla puntual entre Inglaterra y Francia, fuerzas aliadas en la Segunda Guerra, sino una referencia mitificante a la resistencia de la isla frente a un poder imperial que aspira al dominio del mundo. Y, en un grado mayor de generalización, una victoria de la civilización frente a la barbarie: “Decir que ha vencido Inglaterra es decir que la cultura occidental ha vencido, es decir que Roma ha vencido” (BES: 33). Inglaterra era para Borges, en ese texto...

... el único país que no está embelesado consigo mismo, que no se cree Utopía o el Paraíso [y que es] ... capaz de rectificaciones y contriciones, de volver a librar, cuando la sombra de una espada cae sobre el mundo, la cíclica batalla de Waterloo (BES: 34).

En el poema, los tiempos históricos de las guerras napoleónicas y la invasión nazi también se aproximan y superponen, hasta confundirse, como se ve en los versos: “El continente hostil se apresta con armas / a invadir tu Inglaterra/ como en los días que sufriste y cantaste” (OC: 2, 369). Estos anacronismos no eran poco comunes en la época de la guerra, puesto que el archivo de la tradición europea se movilizaba de diversos modos, con relecturas y reinterpretaciones, para discutir el presente. Esta representación de Borges se puede comparar, por ejemplo, con la del lacrimoso poema de Jules Supervielle, “1940”, que Borges tradujo para *Sur* y que incluye una invocación a la sombra de Juana de Arco, practicando también el género de la resurrección imaginaria.¹³⁸⁶

2) El segundo rasgo de la sombra de De Quincey es que fue escritor en ese tiempo de guerra, lo que se expresa en la definición del tiempo como “los días en que sufriste y cantaste”. “Canto” es un término reservado para la poesía, pero aquí designa la producción literaria en prosa, ya que De Quincey no escribió poemas. Como se ve por la serie de epítetos homenajeados que se acumulan al final (“Padre de sinuosos períodos que ya son laberintos y torres”, “Padre de las palabras que no se olvidan”), la evocación se hace desde una perspectiva que pone en valor aspectos líricos de la prosa de De Quincey.

Naturalmente, la información del verso es inexacta en lo que refiere a la contemporaneidad entre De Quincey como escritor y la guerra, ya que De Quincey casi no publicó textos durante las guerras napoleónicas y la prosa onírica es posterior, de la época de la Restauración y del período victoriano. Dicho de otro modo, De Quincey no fue escritor onírico en los días de la guerra y en los días en que fue escritor onírico no se dirimió la batalla de Waterloo.

Muy diferente fue la situación de los maestros románticos de De Quincey, Wordsworth y Coleridge, que “cantaron” con poemas y discutieron con artículos y panfletos, durante el conflicto político internacional, y que dejaron testimonio en su poesía de las posibilidades de ser invadidos por las fuerzas enemigas, como en “Fears in solitude” (1798), de S. T. Coleridge. De hecho, para la crítica académica actual las poéticas románticas

¹³⁸⁵ En “Nota sobre la Paz”, *Sur* 129 (7/1945). El número de la revista está dedicada a reflexionar sobre el fin de la guerra.

¹³⁸⁶ “Viejos rostros que surgen de las tinieblas, / lunas de nuestros deseos y de nuestras libertades, / acercaos vivientes al salir de los sueños, / disipad esta baja neblina ensangrentada. / Juana, ¿acaso no sabes que Francia está vencida, / que el alemán retiene una inmensa mitad, / que es peor que el tiempo en que echaste al inglés / y que hasta nuestro cielo está sin salida y ahogado? / Victoriosa tú con nosotros mezclada, / insensible a la hoguera que ilumina hasta ahora / enseñanos a no arder cada día / y a no morir de pena de estar en este mundo” (*Sur* 75, 12/1940). Esta traducción no se reproduce en *Borges en Sur*.

de Wordsworth y Coleridge sólo se entienden en ese contexto histórico particular en que debían ajustar sus proyectos literarios a las circunstancias políticas de la época.

En cambio, el único texto de De Quincey que se inscribió con claridad en el tiempo de las guerras napoleónicas es el apéndice al panfleto de Wordsworth sobre el Pacto de Sintra,¹³⁸⁷ que nada tiene de onírico. Sin embargo, podría considerarse que el verso alude a los sueños efectivos, y no a la escritura, o que, en uso de licencia poética, hace caso omiso de esa diferencia.

En cualquier caso, es evidente que el poema de Borges atribuye a “los tiempos” un campo de referencias amplio e impreciso de la época de De Quincey (algún momento del siglo diecinueve) y que sincroniza la literatura onírica que escribió con la guerra. En este punto, la sincronización que ya comentamos en el “Prólogo” de 1986 a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos* también parece obedecer a la voluntad de poner las letras de De Quincey junto a las armas,¹³⁸⁸ en una adaptación del tópico que se calibra con su automitificación.

3) El tercer rasgo deriva de los anteriores y es el fundamental: que esta “sombra” en este contexto de guerra produjo un tipo particular de literatura, a la que el poema caracteriza como “sueño” y “pesadilla”. Esta es la parte principal del poema, el momento del “hecho estético”:

Vuelve a soñar, De Quincey.
Teje para baluarte de tu isla
Redes de pesadillas.
Que por sus laberintos de tiempo
Erren sin fin los que odian.
Que su noche se mida por centurias, por eras, por pirámides,
Que las armas sean polvo, polvo las caras,
Que nos salven ahora las indescifrables arquitecturas
Que dieron horror a tu sueño.

Estos versos son los que convierten el texto intoxicado de De Quincey en arma literaria. En reemplazo de los deseos que Borges había expresado en el poema de *Saber Vivir* en 1940, en este poema enuncia el deseo de que la literatura, por medio de algún procedimiento mágico, produzca efectivamente la desorientación de los enemigos y salven a los que están amenazados por ellos. Los enemigos están convertidos en el colectivo, ciertamente ingenuo, de “los que odian”, pero esa reducción, como las alegorías del principio y el carácter shakespearano asignado a la isla, refuerzan el carácter imaginario y cultural de la acción bélica que escenifica el poema. Las letras son armas que destruyen las armas.

Lo más notable del pasaje es que está escrito como una combinatoria de alusiones a *Confessions*, si atendemos a la definición de las “redes de pesadillas” como “laberintos de tiempo” en los cuales las personas “erran” y a la disolución de la escala temporal que supone

¹³⁸⁷ “Postscript on Sir John Moore’s Letters” (Wk: 1, 80-93). Sobre este texto y su contexto, véanse Russet (1997), Wk: 1, 80-83 y BQR: 136-46.

¹³⁸⁸ “Me fue revelado en 1918, el último año de la guerra; las terribles noticias que nos llegaban me parecieron menos reales que la trágica solución del enigma de la esfinge tebana, o que la inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños, o que su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano” (*Kant*: 9).

medir la noche “por centurias, por eras, por pirámides”. Con esta línea, el texto alude a las transformaciones que el autobiógrafo de *Confessions* consignó en “The Pains of Opium” y, en particular, a los sueños orientales, sintetizados en el sueño del malayo de “mayo de 1818”, que convertía esas transformaciones en un ejemplo con poder estético. Es, fundamentalmente, el tercer hecho que menciona allí De Quincey como parte de un cambio en su “economía física” (“physical economy” [W: 3, 434]) lo que Borges convierte en base de la fantasía del poema:

3. El sentido del espacio, y al fin el sentido del tiempo, fueron ambos poderosamente afectados. Edificios, paisajes, etc., se mostraban con proporciones de una vastedad que los ojos corporales no están preparados para recibir. El espacio se hinchaba, y era amplificado hasta un punto de indecible infinitud. Esto, sin embargo, no me perturbaba tanto como la vasta expansión del tiempo; a veces parecía haber vivido 70 o 100 años en una noche – no, a veces tenía la sensación de que había transcurrido un milenio en ese lapso o una duración más allá de los límites de la experiencia humana.¹³⁸⁹

A su vez, la palabra “pirámides”, heterogénea en la serie de “centurias” y “eras”, sugiere los sueños orientales, que comentamos en el capítulo 1 (Los “Lake Poets” y el romanticismo del “English Opium-Eater”). De Quincey había escrito, sobre el “inimaginable horror que estos sueños de imagería oriental y torturas mitológicas imprimieron en mí”¹³⁹⁰ en estos términos:

Fui sepultado, durante mil años, en ataúdes de Piedra, con momias y esfinges, en angostas cámaras en el corazón de eternas *pirámides*¹³⁹¹ (subrayado nuestro).

Las “indescifrables arquitecturas” del poema de Borges parecen aludir a la visión de Piranesi en *Confessions* y a la cita de Wordsworth que le sigue (W: 438-440), en tanto el propio De Quincey los define como ilustraciones del modo de funcionamiento de los sueños “arquitectónicos” (W: 3, 439) que lo atormentaban. El adverbio “ahora” en la frase “Que nos salven ahora...” sugiere que es Borges el que estaría revirtiendo la función de las pesadillas de De Quincey, para que pasen de afectarlo a él mismo como víctima del horror por la intoxicación a confundir a “los que odian”. Es decir, representan una funcionalización del texto intoxicado que lo convierte en arma antitotalitaria y lo elevan de horror individual a fuente de horror colectivo. El hecho de que las pesadillas se elaboran con el propio material subjetivo-discursivo del soñador sugiere que Borges está proponiendo que las fantasmagorías de estos seres se tramen con sus discursos. Implícitamente, el poema imagina a los nazis como adictos al opio. Pero lo más razonable es pensar, si se trata de una autoreferencia, que el propio Borges convirtió en procedimiento los textos de quinceanos en el contexto de la guerra. Pero eso lo veremos después. Hasta aquí, entonces, los tres rasgos de la “cierta sombra” de 1940.

¹³⁸⁹ “The sense of space, and in the end the sense of time, were both powerfully affected. Buildings, landscapes, &c., were exhibited in proportions so vast as the bodily eye is not fitted to receive. Space swelled, and was amplified to an extent of unutterable infinity. This, however, did not disturb me so much as the vast expansion of time; I sometimes seemed to have lived for 70 or 100 years in one night—nay, sometimes had feelings representative of a millennium passed in that time, or, however, of a duration far beyond the limits of any human experience” (W: 3, 435; Wk: 2, 66-7).

¹³⁹⁰ “the unimaginable horror which these dreams of oriental imagery, and mythological tortures, impressed upon me” (W: 3, 442; Wk: 2, 71).

¹³⁹¹ “I was buried, for a thousand years, in stone coffins, with mummies and sphynxes, in narrow chambers at the heart of eternal pyramids” (W: 3, 442; Wk: 2, 71).

Fantasmas de Waterloo

Vale aquí, por su relación con lo que sigue, incluir un *excursus* sobre el vínculo entre texto intoxicado y representación de la guerra en De Quincey. Porque, a pesar de que De Quincey no “cantó” sobre las guerras napoleónicas mientras estas transcurrían, sí escribió numerosos después, y hay al menos dos lugares en los que relaciona el período de guerra contra Francia con la fantasmagoría de los sueños y la muerte. Es posible que estos dos lugares se conecten con esta fantasía antifascista de Borges y que evoquen su militancia literaria, y no sólo literaria, en los años de la guerra.

El primero y más conocido es el ensayo autobiográfico y onírico “The English Mail-Coach”, tal vez el más estudiado por la crítica tanto como ejemplo del De Quincey visionario como en términos de su articulación de onirismo e imperialismo, es también, curiosamente, el primer texto de De Quincey traducido en Argentina de que tengamos noticias.¹³⁹² Es un texto que Borges mencionó haciendo el chiste de que su representación del coche-correo en la primera sección, “The Glory of Motion”, era una anticipación de la fascinación de los futuristas por las máquinas y la velocidad (OC: 4, 217). Pero, como ya sabemos, es un texto que, al revés de esta imagen, reaccionó contra las máquinas modernas y la velocidad de mediados de siglo diecinueve, que están representadas en el texto por el ferrocarril.¹³⁹³

Un detalle importante de este texto, que puede ponerse en relación con el poema de De Quincey, es que inscribe el sueño final en la época de las guerras napoleónicas. Mediante una operación autobiográfica, De Quincey regresa al período de juventud, cuando era estudiante de Oxford, en un momento impreciso entre 1806 y el fin de la guerra en 1815. La experiencia que narra, el accidente por el cual el coche correo casi atropella a una pequeña calesa con dos enamorados, es una experiencia que ocurre bajo el efecto narcotizante del opio en ese contexto. La experiencia de casi colisión, que titula “Vision of Sudden Death”, se acopla a “Glory of Motion”, en un complejo juego de contrarios: el glorioso coche-correo del poder imperial, que reparte las noticias del avance de la guerra, se transforma en una máquina asesina de la juventud británica. Todo el texto está atravesado por esa posibilidad de que los principios dobles colapsen en un espiral asesino. Es en ese texto del corpus del opio donde De Quincey desarrolla una de las más oscuras fantasías de duplicidad en la unidad, a saber: que el soñador se encuentre “encerrado en una sala aislada de su cerebro, manteniendo desde allí en una relación secreta y detestable con su propio corazón”.¹³⁹⁴ El “Sueño-Fuga” (“Dream-Fugue”) que emerge como resultado

¹³⁹² “El vuelo de los sueños”. Sin traductor. *Revista Argentina*. Vol VI (1/1870). Es una traducción de “Dream-Fugue; Founded on the Preceding Theme of Sudden Death” (W: 13, 318-327).

¹³⁹³ El coche-correo, que diseminaba las noticias de la guerra a través del reino, era una máquina antimoderna, hecha de naturaleza y artificio y, por eso, desde una perspectiva conservadora, más reivindicable que el tren, una máquina indiferente a la vida. El coche-correo es identificado, a su vez, con la tradición británica, y De Quincey ve en cierto modo sus propios textos soñadores como una máquina antimoderna complementaria al coche-correo.

¹³⁹⁴ “... the dream-horror which I speak of is far more frightful. The dreamer finds housed within himself--occupying, as it were, some separate chamber in his brain--holding, perhaps, from that station a secret and detestable commerce with his own heart--some horrid alien nature. What if it were his own nature repeated,--still, if the duality were distinctly perceptible, even _that_--even this mere numerical double of his own consciousness—might be a curse too mighty to be sustained. But how, if the alien nature contradicts his own, fights with it, perplexes, and confounds it? How, again, if not one alien nature, but two, but three, but four, but five, are introduced within what once he thought the inviolable sanctuary of himself? These, however, are horrors from the kingdoms of

de estas experiencias combina los diversos datos de experiencia histórico biográfica (las características del coche-correo, la guerra, los detalles del accidente) en una pieza pseudo-operística de gran vuelo lírico.¹³⁹⁵ El texto es un exponente de la ambigüedad a la que el texto intoxicado de De Quincey sometía los binarismos del discurso público, incluido los propios. Es quizás el único texto político en que se afirma y a la vez se pone en crisis el discurso reaccionario que, generalmente, asume sin vacilaciones en los artículos y panfletos políticos.

El otro lugar está en la primera entrega de *Sketch from Childhood*, que luego se transformaría en un capítulo de la autobiografía de De Quincey, primero en SGG y luego en *Writings*, con el título “Introduction to the World of Strife” (W: 55-120). No es un texto en que se invoque la mediación del opio, ya que se trata de un texto sobre la experiencia infantil, pero es un texto que habla de las sombras y la guerra de Waterloo como un enfrentamiento fantasmagórico. De Quincey está caracterizando a su hermano William:

Era altivo, ambicioso e incomparablemente activo; fértil en recursos como Robinson Crusoe; pero también tan peleador como es posible imaginar; y si hubiera carecido de oponentes, habría iniciado una pelea con su propia sombra por jactarse ésta de correr delante suyo cuando iba hacia el oeste por la mañana, siendo que una sombra, a todas luces, como un niño obediente, debería mantenerse respetuosamente detrás de esa sustancia majestuosa que es el autor de su existencia (De Quincey 2006, 45).¹³⁹⁶

Esta caracterización ya incluye el lugar otorgado al hermano menor, que debía ser obediente como esa sombra. *A Sketch from Childhood* narra, justamente, las angustias de este De Quincey niño, literalmente menor, sometido a la voluntad tiránica de su hermano pugilístico, que lo embarcaba en experiencias agresivas (la batalla contra los niños de la fábrica, la disputa entre los reinos de Tygrosilvania y Gombroon) de las que hubiera deseado no participar.

Poco después de este pasaje recién citado sobre la “sombra”, De Quincey dice que a su hermano le gustaba opinar sobre todo, incluso sobre “la pirotecnia, la prestidigitación, la magia, tanto blanca como negra, la taumaturgia y la necromancia”, en lo que era “muy versado”.¹³⁹⁷ Decía que tenía escrito un libro sobre el tema de la “necromancia” y asustaba a los hermanos con una idea que está estrechamente relacionada con la invocación de Borges. Los asustaba, dice De Quincey, con...

... la posibilidad (nada improbable, nos decía) de que pudiera crearse entre las infinitas generaciones de fantasmas una federación, una liga solemne y una conspiración contra

anarchy and darkness, which, by their very intensity, challenge the sanctity of concealment, and gloomily retire from exposition” (Wk: 16, 422).

¹³⁹⁵ Sobre la estructura musical del texto, véase Brown (1938).

¹³⁹⁶ “Haughty he was, aspiring, immeasurably active; fertile in resources as Robinson Crusoe; but also full of quarrell as it is possible to imagine; and, in default of any other opponent, he would have fastened a quarrel upon his own shadow for presuming to run before him when going westwards in the morning, whereas, in all reason, a shadow, like a dutiful child, ought to keep deferentially in the rear of that majestic substance which is the author of its existence” (W: 1, 61).

¹³⁹⁷ “... pyrotechnics, legerdemain, magic, both black and white, thaumaturgy, and necromancy...” (W: 1, 62).

la única generación de hombres que en ese tiempo puntual integrara la guarnición de la tierra.¹³⁹⁸

Esta idea de una lucha entre vivos y muertos asustaba a De Quincey porque el enfrentamiento con los fantasmas sería totalmente desparejo y los humanos se verían irremediabilmente superados en número por las sombras. Curiosamente, De Quincey apela, en un gesto anacrónico, a una comparación entre esa idea fantástica de su hermano y el desenlace dramático de la batalla de Waterloo, con el objeto de ilustrar el horror que implicaba:

Mi hermano, que murió a los dieciséis años, era demasiado joven para ver o prever Waterloo; de otro modo podría haber ilustrado este horroroso duelo de la raza humana de los vivos contra sus predecesores fantasmales, con la pavorosa aparición que, a las tres de la tarde, el 18 de junio de 1815, la portentosa batalla de Waterloo debe haber asumido para los ojos que velaban por los trémulos intereses del hombre. La armada inglesa, para esa hora en la peor agonía de su lucha, se encontraba contra las cuerdas; y en tal disposición, que condensaba y contraía sus filas visibles en unos escuetos diagramas geométricos, ¡qué terriblemente ínfimas, qué espectrales parecían sus flacas filas, a la distancia, para los espectadores filosóficos que conocían el cúmulo de intereses humanos depositados en ese ejército y todas las esperanzas de la Cristiandad que aún entonces temblaba a la espera del desenlace! Existía la misma improbabilidad, al parecer, en el caso de una guerra fantasmal, de que el grupo más exiguo de segadores cosechara los resultados que correspondían lógicamente al más numeroso.¹³⁹⁹

Como haría Borges con la “cíclica batalla de Waterloo”, aquí De Quincey mitifica Waterloo como un apocalipsis de la civilización que ilustra la fantástica idea de que la tierra fuera invadida por una horda de fantasmas. El texto de Borges apela a ese mismo drama de la civilización amenazada; como él, identifica al ejército de Inglaterra en tanto representante de la humanidad que vela “por los trémulos intereses del hombre”; pero pone a los fantasmas, símbolos de la tradición cultural, del lado de la civilización.

Cuentos de guerra (Ficciones)

... no son simplemente unos pocos cuentos...

¹³⁹⁸ “... the case (not at all unlikely, he affirmed), that a federation, a solemn league and conspiracy, might take place amongst the infinite generations of ghosts against the single generation of men at any one time composing the garrison of earth” (Wk: 17, 78; 62).

¹³⁹⁹ “My brother, dying in his sixteenth year, was far enough from seeing or foreseeing Waterloo; else he might have illustrated this dreadful duel of the living human race with its ghostly predecessors, by the awful apparition which at three o’clock in the afternoon, on the 18th of June, 1815, the mighty contest at Waterloo must have assumed to eyes that watched over the trembling interests of man. The English army, about that time in the great agony of its strife, was thrown into squares; and under that arrangement, which condensed and contracted its apparent numbers within a few black geometrical diagrams, how frightfully narrow, how spectral, did its slender quadrangles appear at a distance, to any philosophic spectators that knew about the amount of human interests confided to that army, and the hopes for Christendom that even then were trembling in the balance! Such a disproportion, it seems, might exist, in the case of a ghostly war, between the harvest of possible results and the slender band of reapers that were to gather it” (W: 1, 62-63).

Sarlo (2004), “Una poética de la ficción”,
(19).

Ficciones (1944)

En la década de 1950, especialmente a partir de la reedición de sus volúmenes para *Obras completas* de Emecé, Borges adoptará la costumbre sistemática de considerar los volúmenes publicados como *topoi* de su autobiografía literaria y archivos temáticos y fragmentarios de su producción. Cada volumen pasará a ser, desde entonces, susceptible de ser acrecentado con la incorporación de textos escritos posteriormente. Este método, acompañado de prólogos y aclaraciones, generará inconsistencias de lectura, en la medida en que los volúmenes retienen la fecha de su primera publicación. Pero es ese sistema, que supone conservar la cronología pero intervenir los textos, lo que otorgó a *Obras completas* el sesgo autobiográfico que mencionamos.

En el tomo único de 1974, los efectos anacronísticos alcanzan su punto máximo, en cuanto la secuencia cronológica de los volúmenes aparece permanente y deliberadamente burlada por las huellas de unas operaciones de edición que contrarían la cronología. Se convierte, por decir así, en el sistema editorial mismo. Y esto sin hacer referencia al carácter selectivo de un volumen irónicamente llamado *Obras completas*, ni mucho menos a las operaciones póstumas de restauración, que han dado a la inestabilidad original dimensiones catastróficas. El paralelismo entre la propia acción compiladora de Borges y la de De Quincey cien años antes, no debió pasar desapercibido para Borges, en tanto que el primer volumen de sus *Obras completas*, la reedición de la *Historia de la eternidad*, fue publicado en 1953, exactamente cien años después que el primer volumen de *Selections Grave and Gay*. Las maniobras con la obra en este punto, cuando Borges cuenta con un capital de textos considerable, deben haber encontrado eco en el espectáculo editorial de la obra de quinceañero, aunque no siguiera las mismas estrategias.

En el caso de *Ficciones*, la cuestión de la variación editorial es sumamente delicada. Cuando en 1956 se publique la tercera edición, como volumen 5 de *Obras Completas*, no habrá uno sino tres libros: *El jardín de los senderos que se bifurcan*, publicado originariamente en 1941, la sección “Artificios”, incorporada a la primera edición de *Ficciones* en 1944¹⁴⁰⁰ y referida por Borges como “libro” en el “Prólogo” de ese año,¹⁴⁰¹ y los tres cuentos que agrega a “Artificios” en 1956, publicados entre 1952 y 1953.¹⁴⁰² Notablemente, en 1956, *Ficciones* incluye aún “El acercamiento a Almotásim” (1936), por lo que abarca un arco temporal de veinte años, de 1936 a 1956, recubriendo, incluso, la segunda edición de *El Aleph*, cuyos textos pertenecen casi completamente al período 1946-1952,¹⁴⁰³ y *Otras inquisiciones* (1952), cuya cronología es aún más alarmante.

Acaso esta característica del volumen, asociada con los vertiginosos cambios históricos en la época, cambios que modificaban las condiciones de lectura y recepción, contribuyó a que, desde un momento muy próximo a su primera publicación, se perdiera de vista el hecho obvio de que *Ficciones* (1944) está integrado por cuentos de (el tiempo de la) guerra. Con excepción de los tres cuentos que se agregan en 1956, y “El acercamiento a Almotásim”, que será finalmente reubicado en la sección “Notas” de *Historia de la Eternidad*,

¹⁴⁰⁰ Cf. Anexo III: tablas n° 3 y 4.

¹⁴⁰¹ “Aunque de ejecución menos torpe, las piezas de este *libro* no difieren de las que forman el anterior” (OC: 1, 483). El subrayado es mío.

¹⁴⁰² “El fin”, “La secta del Fénix”, “El Sur”.

¹⁴⁰³ La excepción es “Los dos reyes y los dos laberintos”.

todos esos textos, publicados mayormente en *Sur*, pertenecen, en sentido estricto, al período que va de 1939 (“Pierre Menard, autor del Quijote”) a 1944 (“Tres versiones de Judas”). En conjunto, desarrollan perspectivas que, si bien funcionalizan numerosos elementos del período anterior, se enlazan fuertemente con los discursos contemporáneos, en general para someterlos por la ficción a procesos de desestabilización epistémica y hacerlos errar en “redes de pesadillas”.

Los cuentos de guerra de *Ficciones*, en absoluto evasivos o escapistas, como se pensó desde su primera recepción,¹⁴⁰⁴ son cuentos *contra* la guerra, pero no en el sentido intelectual de las posiciones pacifistas, como la adoptada por Huxley en *An Encyclopedia of pacifism* (1937). Son cuentos que atacan las bases epistemológicas de los discursos de la guerra, en tanto estos discursos se apoyan en creencias extendidas y compartidas, a la vez que trafican y buscan imponer diversas ficciones y metarrelatos de legitimación ideológica.

Los cuentos de guerra de Borges eluden, a la vez, las posiciones de los discursos que simplemente se indignan ante doctrinas corrientes de la época en favor de la militarización del mundo, como la de Erich Ludendorff en *Der Totale Krieg*, quien promovía, como escribe Borges, “una dictadura de exclusivos propósitos belicosos” (OC: 4, 338). Siguiendo la fórmula que el propio Borges acuñó en 1937 a propósito de la película *De Regreso*, diríamos que, para estos cuentos, “el mero pacifismo”, como el de *Sin novedad en el frente*, no alcanza, puesto que “la guerra es una antigua pasión que tienta a los hombres con encantos ascéticos y mortales”. Lo que Borges propone es “oponerle otra pasión” (BES: 196).¹⁴⁰⁵ En la reseña identifica esa otra pasión con la afirmación de una identidad europea, pero en *Ficciones* se trata de la peculiar experiencia estética que enloquece las categorías organizadoras de los discursos y que, al hacerlo, pone en primer plano los aspectos ficcionales de la realidad. Es decir, lo que suele identificarse como la literatura “fantástica” de Borges, a partir de sus propios usos del género.

Lo más desconcertante de las operaciones con que Borges lleva adelante su “militancia” contra la guerra es que todas ellas se ordenan en el sentido de lo que habitualmente se llama la “autonomía” del discurso literario. Los cuentos de *Ficciones* no resignan la posición que Borges siempre otorgó a lo literario como principio específico de producción simbólica, sino que, más bien, la extreman. La dificultad del análisis reside, tal vez, en la confusión corriente entre autonomía literaria y “esteticismo” o “artepurismo”, que Marcelo Burello desentrañó en su tesis sobre el tema:

... de la idea regulativa de autonomía -por decirlo kantianamente- lo que llamo el “giro esteticista” es una versión radical o si se prefiere una caricatura: los movimientos del *l’art pour l’art* francés y del *aestheticism* británico son interpretaciones distorsionadas o radicalizadas de los postulados idealistas y clasicistas alemanes, interpretaciones que asumen la autonomía como una soberanía sobre todas las demás prácticas, culminando en un absolutismo del arte (Burello 2012, 148).¹⁴⁰⁶

Desde luego, no pensamos que Borges sostuviera una idea de autonomía artística en sentido kantiano, que es una forma excesivamente teórica e idealista de concebir el estatuto de la práctica. La idea de autonomía en Borges parece concebida, más bien, como una ética

¹⁴⁰⁴ Sobre la recepción del libro en este sentido, cf. Bastos (1974, 136–50).

¹⁴⁰⁵ *Sur* 38 (11/1937).

¹⁴⁰⁶ La distorsión del esteticismo respecto de los principios idealistas que sostienen la idea de autonomía artística residiría en el abandono de la idea de arte como símbolo de la moral o escuela de la libertad. Cf. Burello (2012, 149).

de la escritura, concebida como una práctica cuya especificidad es el manejo del lenguaje, la técnica y la forma. En esto, el caso de De Quincey proporciona, indudablemente, rasgos sugerentes. La importancia de desarrollar una conciencia del “estilo”, la concepción de la retórica como sinónimo de la exploración de todas las posibilidades de una lengua, la experimentación con formas de prosa para producir ciertos efectos y la preocupación por la precisión en los enunciados, son temas que están presentes también en la forma en que Borges concibe la autonomía.

Ese tipo de concepción de la literatura se lee en el comentario de Borges a la “Introduction a la Poétique de Paul Valéry” publicada en *El Hogar* el 10 de junio de 1938. Recoge, allí, la noción “clásica” de literatura como una “especie de extensión y aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje” (OC: 4, 368) y marca dos definiciones contradictorias que, no obstante eso, suscribe: la primera, que la Literatura resulta de la combinación estratégica de ciertas palabras dentro de un sistema de lengua determinado, por lo que admite un número finito de combinaciones, y, la segunda, que la Literatura se produce como un acto de lectura, lo cual la abre hacia la interpretación infinita.

De lo que no caben dudas, en cualquier caso, es de que “autonomía” en Borges no implicaba abogar por la forma caricaturesca, dogmática, del autonomía idealista que representa el “arte por el arte”. De hecho, en la época de los cuentos de guerra, Borges apelará más bien a producir mezclas, hibridaciones, formas de cruce, que no respondan a ningún tipo de autoridad o norma preestablecida, en tanto ideal de la práctica literaria. La noción de “orden”, vinculada con las tramas perfectas, que suele invocarse como el núcleo ideológico de la apuesta borgeana por la autonomía en un mundo caótico y que se ve encarnar en los géneros (el policial, el fantástico), es, de hecho, una idea netamente política, sostenida en el discurso público, para producir ciertas interpretaciones y efectos. No es el orden ni la perfección lo que rige la escritura de esas ficciones sino un programa de experimentación en la prosa que permita dialogar con los temas de la época, sin subordinarse a sus ostensibles lógicas y, si fuera posible, trastornándolas.

Como Borges declaró al fin de la guerra, no había posición más ajena a su concepción de la literatura que la relacionada con el “absolutismo del arte”, que la revista *Sur* identificaba con el *dictum* de Wilde “no hay libros morales o inmorales, sino únicamente libros bien o mal escritos” (BES: 297).¹⁴⁰⁷ Borges califica esa posición de “arte por el arte” como “doctrina” de tipo “puritánica” (BES: 299), es decir, “puritana” y “tiránica” a la vez. Desde luego, también se distancia de una literatura “engagée”. Esta doble distancia puede percibirse en el “Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores”, un discurso en respuesta al premio otorgado a su libro de relatos en 1945 que *Sur* reprodujo (129, 7/1945). Borges comunicó la posición adoptada durante la guerra en estos términos: “Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión” (BES: 302). La “confusión” a la que refiere es la que se produce entre el orgullo nacional como tema de la literatura¹⁴⁰⁸ y el nazismo, esa “secta perversa” que se apropió del tema y lo exacerbó. Esta declaración de posguerra, si bien no define afirmativamente la posición adoptada, pone en evidencia el esfuerzo por evitar la confusión entre su práctica literaria y el sentimiento nacional exacerbado, así como la carga ética que le adjudica a esta posición: “Mi vida de hombre es

¹⁴⁰⁷ *Sur* 126 (4/1945).

¹⁴⁰⁸ Lo llama “prejuicio de que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre” (BES: 302).

una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna” (BES: 302).

Los trabajos de Balderston (1996a), Panesi (2000), Louis (2007), Dabove (2008), entre muchos otros, y desde perspectivas muy diversas, han reconducido nuestra mirada hacia el problema de la historicidad del texto borgeano en el período, sin marginar el problema de la autonomía. No se trata de desechar la “irrealidad” que popularizó Barrenechea como símbolo de la poética de Borges, sino de entender en qué sentido la escenificación de la “irrealidad” funciona, en el “contexto” de la guerra, como una política de la literatura. En particular, con la revisión de estos cuentos de guerra, junto con los ensayos anteriores y contemporáneos, importa el constante, oblicuo y fragmentario trabajo de reelaboración que los cuentos realizan de aquellos lugares de discurso y paradigmas ideológicos que Borges consideraba “causas” de la guerra, y que abarcan desde la lógica identitaria del nacionalismo a las teorías antisemitas del complot, pasando por el binarismo Argentina-Europa que suscribía la facción más llanamente liberal de *Sur*.¹⁴⁰⁹

Retomando el reenvío de “A cierta sombra, 1940” a esta época, podemos colocar en *Ficciones* (1944) el referente secreto del poema de 1969. De todos los libros que escribió Borges, sin dudas, este, que se fue escribiendo durante la guerra, es el que podemos definir como más claramente dequinceano, sin que esto implique una identificación entre poéticas, más allá del uso concreto de tópicos y el diálogo que podemos construir y que requiere exámenes puntuales. Sabemos de la importancia de Kipling, Chesterton, Stevenson, Poe y Kafka para la construcción de diversos aspectos de estos relatos, y centralmente para el modelo de trama que suponen. El dequinceanismo de *Ficciones*, sin embargo, no hay que buscarlo en el mismo plano en que Borges recurrió a esos otros autores. De Quincey no parece haber sido importante para la economía narrativa de los cuentos de guerra. Y, sin embargo, paradójicamente, su literatura intoxicada, en combinación con su “loca erudición”, y un conjunto de ideas y representaciones concomitantes, incluyendo las representaciones de la primera persona, sirvieron a Borges como uno de los fundamentos para la escritura de estos cuentos.

Puede leerse una versión sintética de este postulado en el prólogo de Borges a *La invención de Morel*, fechado el “2 de noviembre de 1940”. Allí escribe que “De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka” (OC: 4, 26). Esta es una de las contadísimas opiniones adversas sobre De Quincey que encontramos en toda la obra de Borges. Pero más que reparar en el defecto señalado, en cuanto defecto, me interesa subrayar su singularidad, y la conexión que sugiere con Kafka. ¿Qué significa amonedar? El amonedamiento de las pesadillas en “fábulas” es la composición de ficciones a partir de los principios oníricos de su corpus autobiográfico. Este es el punto: Borges está marcando, en el año de la invasión de Inglaterra, el principio de la prosa de De Quincey que interesa retomar pero para producir “fábulas”, esto es, más directamente, ficciones: “indecibles infinitos que se repiten a sí mismos” pero amonedados.

Aun cuando en *El Aleph*, como veremos, el “English Opium-Eater” ingrese en textos centrales, como el propio “El Aleph” y, sobre todo, de manera extrema, en “El Zahir”, consideramos que es en *Ficciones* y en el contexto de la Segunda Guerra, cuando Borges clarificó la relación entre la literatura intoxicada de De Quincey y una posible práctica de la

¹⁴⁰⁹ La cuestión sobre “Borges en *Sur*” es todavía tema de debate, como en general la participación de Borges en las revistas de la época. Cf., especialmente, BAF: 111-133.

ficción en prosa, adecuada a “los incompetentes años que corren” (OC: 4, 338). *El Aleph*, un libro de la posguerra y del peronismo, exige otras consideraciones y modo de análisis.

No son numerosas las “deudas documentadas” en este volumen. Pero es llamativo que el primer texto, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, coloque en la base de su construcción ficcional una referencia a De Quincey, y que esa referencia nos lleve a un texto sobre la naturaleza de las sociedades secretas en cuanto ficciones textuales y sociales. La sorpresa aumenta si reparamos en que el último texto del libro es “Tres versiones de Judas”, una reelaboración ficcional, en términos de “ejercicio de anacronismo” (OC: 1, 177) y herejía gnóstica, de una idea explícitamente de quinceana. Si bien sería impropio considerar que la presencia de De Quincey en “Tlön” definió el lugar del texto en el libro, ya que para 1940, fecha de composición del relato, el libro no existía, no lo es pensar, inversamente, que el lugar de cierre que ocupó en 1944 “Tres versiones de Judas”, reenvía a la presencia de De Quincey en “Tlön”. En cualquier caso, más allá de las atribuciones de intencionalidad a esta *dispositio*, es innegable que las colocaciones al principio y al final del volumen se suman a otras ubicaciones expuestas, como el epígrafe a *Evaristo Carriego* o la cita al final del último texto de *Historia de la eternidad*, “El arte de injuriar”. Cuando años después, Borges comience a dictar la contratapa a sus *Obras completas* con la frase “Como De Quincey y tantos otros...”, estará repitiendo esta práctica, apoyado en las marcas visibles que recorren sus textos, y aludiendo a su presencia masiva.

Tan importante como reparar en la articulación entre los discursos y los cuentos de la guerra en *Ficciones*, es reparar en que todos ellos trabajan con principios ficcionalizados que son relevantes para la producción literaria. Esto otorga a los cuentos una condición alegórica inestable, que no se resuelve, sin embargo, en el sentido pedagógico de la alegoría.¹⁴¹⁰ Más bien, son cuentos que abren un espacio de representación en el que caben, sin cristalizar, ciertas interpretaciones alegóricas. La lectura de De Quincey fue un insumo para sus reflexiones en este sentido, como señalamos en relación con “El acercamiento a Almotásim”. Una nota al pie del *Laocoön* de Lessing, le sirvió para clarificar el “lugar intermedio” e inestable, que corresponde a la ficción alegórica: “Los caracteres alegóricos” advierte acertadamente De Quincey (*Writings*, oncenno tomo, página 199), ‘ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico’” (OC: 1, 275).¹⁴¹¹

La idea de que los cuentos de *Ficciones* hablan de “literatura” no es errada, tal como advirtió de Man en 1964, siempre y cuando no se pretenda con ello encerrar el discurso en un cerco de autorreferencialidad, del mismo modo en que sostener que son cuentos de guerra no implica sugerir que deben decodificarse como alegorías o interpretaciones didácticas de la historia. De hecho, al revés, en la medida en que los cuentos exploran el poder de la ficción, y sus entrelazamientos con la producción de mundos, la exploración de temas que se ligan autorreflexivamente con la producción literaria no parece sino de una elevada pertinencia, aún cuando parezca la mera extensión de los fenómenos de la literatura a la comprensión de otros campos. Los acontecimientos históricos predisponen a una alineación entre los problemas literarios y los problemas ideológicos, y Borges trabaja en estos relatos por generar dispositivos que funcionen en ese espacio intermedio.

En general, los cuentos de *Ficciones* trabajan a partir del crecimiento de un único problema histórico-literario que se extiende o amplifica hasta cubrir todo el universo de la

¹⁴¹⁰ Sobre la posición de Borges ante la alegoría y su uso en la ficción del período, cf. BAF: 201-202.

¹⁴¹¹ “H. G. Wells y las parábolas”. *Sur* 34 (7/1937). Incorporado en *Discusión* (1957).

“pieza” ficcional. Así, un cuento como “Pierre Ménard, autor del Quijote” es un texto sobre la figura del autor erudito y las relaciones con su tiempo; “Tlön”, además de una ficción que pone en escena y deconstruye las estrategias del totalitarismo, es un texto sobre la erudición, las enciclopedias, la opinión pública en sus enlaces con la ficción literaria (de ahí el peso del “apócrifo” en el relato); “Las ruinas circulares” es un texto sobre el problema de la “creación” considerada como sueño intersubjetivo y, sobre todo, como toma de conciencia del carácter apariencial, ligado a creencias, de la ficción; “La lotería en Babilonia” lleva al extremo el principio del “azar” como principio de organización comunitario, que es el mismo principio del programa surrealista y un punto problemático de su “política”;¹⁴¹² “Funes, el memorioso”, a través de la cuestión de la memoria, incluye consideraciones sobre las estéticas que valorizan el detalle circunstancial, en tanto la percepción de lo local, impermeable al olvido, se extrema hasta la singularidad absoluta; “Tema del traidor y del héroe” trata de las condiciones que produce el discurso nacionalista para que la ficción funcione como historia y de los procedimientos involucrados en el proceso. Etcétera. En cierto sentido, los cuentos de *Ficciones* (1944) ponen en práctica las posibilidades que Borges había vislumbrado en los ensayos del giro de 1930 como “Una vindicación del falso Basílides” o “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, pero siempre mostrando las consecuencias negativas del predominio de un único principio absolutizado y convertido en norma general. Los ejercicios de anacronismo convertidos en ficciones se ofrecen como espejos invertidos de las ficciones de mundo que, en el mundo, se proponen conquistarlo. Así como las vindicaciones de 1930 podían ser vistas como discusiones teológicas o literarias, estos cuentos de guerra pueden ser vistos como ficciones históricas o literarias.

A los efectos de organizar la exposición sobre *Ficciones* (1944), la dividiremos en dos partes, una dedicada a *El jardín de senderos que se bifurcan* (primero un libro de 7 relatos de fines de 1941 y luego, en 1944, la primera sección de *Ficciones*) y “Artificios” (la sección “libro” que se incorpora en 1944 y que, de acuerdo con el prólogo, contiene “piezas” que “no difieren de las que forman el anterior”). Entre ambas secciones hay diferencias, y es recién en la segunda, particularmente en “La muerte y la brújula”, donde vemos aparecer, con la mayor claridad y combinadas, la “loca erudición” y la literatura intoxicada de De Quincey.

Debemos advertir que no tendremos el objetivo de analizar los cuentos, de recoger sus muchas complejidades, lo que volvería imposible un recorrido por el libro. Ofreceremos incisiones, perspectivas fragmentadas, interrogando lo que podemos llamar el dequinceanismo del libro, esto es, un campo de relaciones posibles con la obra de De Quincey. Esto tiene como consecuencia que no trataremos más que lateralmente la interpretación general de los relatos, y que no entremos en discusiones detalladas con otros

¹⁴¹² En efecto, en “La lotería en Babilonia” se puede leer una condena del surrealismo en el momento de consagración total del azar. Los párrafos en los que el narrador dice resumir la serie de reformas por las que el azar se convirtió en un principio absoluto (“Imaginemos un primer sorteo...”) convierte al surrealismo en un eco moderno de una institución pagana originada en el interés económico, la voluntad de poder y la absolutización sinécdoica de un principio teórico que conduce a su anulación. La descripción de los “sorteos impersonales” no puede sino recordar innumerables ejemplos de poesía-acción surrealista: “uno [de los sorteos] decreta que se arroje a las aguas del Éufrates un zafiro de Trapobana; otro, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro, que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa” (OC: 1, 459-450). Sin dudas, basta comparar los efectos estéticos, en el propio texto de Borges, con alguna de las posteriores *Crónicas de Bustos Domecq*, en que también se absolutizan principios con fines de sátira, para reparar y creer en esta posible alusión.

análisis de la bibliografía. Antes bien, cuando fue posible, usamos esos análisis como insumo para orientar nuestra búsqueda de zonas de contacto con De Quincey.

Desde luego, leer a De Quincey en *Ficciones* nos pone ante la amenaza de que especificar una parte de la deuda sea, efectivamente, “callar o negar las otras”, puesto que los puntos de contactos son múltiples, de distinto tipo y escala, y de mayor o menor grado de probabilidad. A su vez, una serie de elementos que podemos identificar con la producción de De Quincey ya han pasado a ser, para la época de *Ficciones*, patrimonio de Borges, empezando por el tipo de erudición que cultivó como ensayista. En este sentido, el propio Borges se ha instituido en un factor de mediación de los usos de De Quincey, junto a los numerosos otros que complican y vuelven incierto el trabajo de vinculación intertextual.

El jardín de senderos que se bifurcan (1941)

Si los textos de “El jardín” se leen a la luz de *Writings*, es posible reconocer en varios de ellos una suerte de recombinación narrativa de tópicos o textos de quinceanos. Si esto es producto de la técnica de la alusión o si es una mera coincidencia, no es un problema que afecte nuestro trabajo. Tomemos un primer caso, “La lotería en Babilonia”, texto de inconfundible “sabor” kafkeano que, por su perspectiva genealógica, cabría vincular también con Nietzsche, con Blake¹⁴¹³ o con la tradición de genealogías ilustradas a las que todos ellos remiten. El eje del cuento, lo que Borges llamaría su “argumento”,¹⁴¹⁴ es la universalización del azar como paradójica ley socio-política a través de un proceso de transformación paulatino del sorteo como práctica social. Su articulación con los discursos totalitarios es más o menos evidente, aunque no transparente, en tanto la universalización del azar en Babilonia es también la genealogía de una institución dictatorial, que se impone en una “república”.¹⁴¹⁵

El cuento describe la genealogía de la Lotería: parte de los sorteos primitivos, una práctica de “carácter plebeyo” (OC: 1, 456); sigue con su transformación en una práctica administrada por “La Compañía”, una referencia a Kafka pero también a Conrad y la oscura “Company” de *Heart of Darkness*; presenta después el cambio de “La Compañía” en una institución política totalitaria, que reúne la “suma del poder público” y controla todos los mecanismos de la sociedad a través de la Lotería. Muestra cómo este cambio se realiza a través de los compromisos económicos legales que contraen sus clientes con La Compañía y que eventualmente son reemplazados por beneficios y castigos, sin que medie el dinero. Que La Compañía termine equiparada con la realidad absurda de Babilonia, un “infinito juego de azares”, a tal punto de que es imposible saber siquiera si existió alguna vez, es el corolario lógico de la absolutización de la práctica del juego, sátira del “azar objetivo” del surrealismo, pero también de la lógica totalitaria y expansionista por la que se mueve la historia.¹⁴¹⁶

¹⁴¹³ Cf. Ledesma y Gavilán (2015).

¹⁴¹⁴ Borges separa “argumento” de “estilo” (OC: 1, 135), de “resolución” (OC: 1, 223), de “escritura” (OC: 1, 496). Entiende, por argumento, el tema, la idea, de una historia.

¹⁴¹⁵ Sarlo ([1995] 2001) ha incluido este texto, junto con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “La Biblioteca de Babel”, en la categoría “ficciones político-filosóficas”.

¹⁴¹⁶ En un interesante texto de crítica filosófico-política, Ríos (2009) sostiene que el cuento presenta un cuestionamiento de la categoría del “principium rationis” por medio de la ficción. Ríos discute la lectura Sarlo que decodifica el relato mediante la inversión del paradigma discursivo de la utopía en distopía. Para Ríos se trata, más bien, de imposibilitar el pensamiento utópico, retirándole su fundamento. Ve esto cifrado en la posibilidad de que la Compañía no exista.

Si pasamos del “argumento” a su “ejecución”, nos encontramos con un narrador no confiable, un babilonio entre griegos, puesto que la propia historia narrada afecta su narración: “nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía” (OC: 1, 460). Por estas y otras declaraciones del narrador, como la que dice: “los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar” (ibid.), la erudición del narrador se revela como una posible impostura. La paradoja del mentiroso,¹⁴¹⁷ como en Poe, atraviesa de cabo a rabo a esta primera persona, no porque la mentira sea parte de un ardid sino porque el narrador no puede dejar de declarar su condición de entidad ficticia y discursiva. No es otra cosa su subjetividad babilónica. La narración se ubica en un tiempo antiguo indefinido, y más precisamente en el momento en que la embarcación del narrador está por zarpar, de modo que la historia se escribe con apuro, como un artículo que debe ser entregado a la prensa, lo cual, de hecho, justifica ciertos rasgos procedimentales del texto; por caso, el resumen “simbólico” de la genealogía de la Lotería.

Ahora bien, ¿es posible encontrar elementos asociados a “De Quincey” en este relato, más allá de ese motivo débil del apremio como condición de escritura? ¿Hay elementos del texto de Borges que envían concretamente a sus textos? El primero y más visible es el narrador erudito en primera persona que recurre a su propia condición de “scholar” de la Antigüedad para construir el relato sobre la Lotería. Ciertamente, el narrador es un personaje “histórico”, ubicado en el pasado, y sus referencias tienen otro estatuto, en el marco de la ficción, que las referencias de un ensayista moderno. Pero el universo de referencias de la erudición del babilonio no es ajeno al universo de referencias clásicas del De Quincey historiador. Desde luego, en el relato cada referencia parece cumplir una función precisa y puede ser remitida a otras fuentes. Se cita, por ejemplo, el “Certamen con la Tortuga” (OC: 1, 459), lo cual tiene sentido, tratándose de un babilonio entre griegos, esos que nunca conocieron “la incertidumbre” (OC: 1, 456), y como reflejo del problema de la desfundamentación de la razón que tematiza el relato. Y ya sabemos que el primer referente de esa cita es el propio Borges, quien, como también sabemos, no había citado a De Quincey al tratar la paradoja en “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”, de 1929, y eso a pesar de que, como advierte Christ, ¡De Quincey la había resumido y tratado en “Sir William Hamilton” (W: 5, 330-332)!¹⁴¹⁸ En el texto de 1929, Borges, además, nos había ofrecido un catálogo de otras fuentes que podrían haber sido utilizadas en “La Lotería”. Tampoco lo incluyó en el artículo más reciente, “Avatares de la tortuga” (1939), que retoma el ensayo de 1929 y cita el libro de Theodor Wolff citado por el babilonio, *El certamen con la tortuga* (1929).¹⁴¹⁹ Pero el babilonio resume la solución de la paradoja con una fórmula (“basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible”) que el propio De Quincey presenta en “Sir William Hamilton”¹⁴²⁰ y que le atribuye a Coleridge en la nota al pie de otro texto, ¡la famosa biografía infame del poeta!¹⁴²¹ Según este último texto la solución de Coleridge fue “la luz

¹⁴¹⁷ Una versión borgeana de esta paradoja, en TR: 2, 91-92.

¹⁴¹⁸ Cf. NA: 153.

¹⁴¹⁹ Theodor Wolff. *Der Wettlauf mit der Schildkröte. Gelöste und ungelöste Probleme*. Berlin: August Scherl, 1929.

¹⁴²⁰ Cf. W: 5, 332.

¹⁴²¹ “I had remarked to him that the ‘sophism,’ as it is usually called, but the difficulty as it should be called, of Achilles and the Tortoise, which had puzzled all the sages of Greece, was, in fact, merely another form of the perplexity which besets decimal fractions, – that, for example, if you throw $\frac{2}{3}$ into a decimal form, it will never terminate, but be .666666, etc., *ad infinitum*. ‘Yes,’ Coleridge replied; ‘the apparent absurdity in the Grecian problem arises thus, – because it assumes the infinite

de un rayo que iluminó una oscuridad que había existido por veintitrés siglos!". Parodiando a Nahum Cordovero, esta alusión nos hace pensar que el pasaje es una "interpolación" de De Quincey y un "anacronismo deliberado" de referencia múltiple que delata la condición ficcional del narrador. A su vez, el "Certamen" es invocado para explicar una fase de la transformación histórica de "la Compañía" (el momento en que el número de sorteos se vuelve infinito, en un *regressus in infinitum*, y cuando ya ninguna decisión es posible, porque siempre hay que tomar una decisión previa a la que se desea tomar), transformación que produce un efecto de perturbación similar al "efecto Piranesi" en De Quincey en alguna de sus versiones

En el mismo párrafo en el cual se cita el "Certamen", al indicar que "los ritos" babilónicos pasaron a Roma, se hace una referencia, además, a la *Historia Augusta*,¹⁴²² una de las fuentes de De Quincey para la escritura de la serie de "The Caesars". Por otros caminos, Gibbon por ejemplo, puede haber dado Borges con ese anecdótico antiguo. Pero, como ya vimos en el capítulo anterior, la función de la *Historia Augusta* como una de las dos fuentes principales de "The Caesars" (la otra era Suetonio) residía en contraponer a la historia sublime de los emperadores como jefes simbólicos de un vasto imperio la historia menuda, privada, anecdótica, de las personas que los encarnaron, lo cual, en la perspectiva de este babilonio cualquiera, cuya generalidad se acentúa por la forma de identidad nacional de su país, no carece de sentido.

Finalmente, el gesto de realizar una genealogía de una institución antigua que se pone en relación con una institución moderna, y viceversa, tiene varios correlatos posibles en las explicaciones históricas de De Quincey, debido a que, como enseñó Jordan (1952), la explicación histórica era uno de sus métodos habituales cuando quería investigar un problema cultural. Así, resulta iluminador poner esta genealogía de la Lotería, que pasa de institución común a institución comercial, y de esta a institución sagrada, por ejemplo, junto a la genealogía de los oráculos paganos que De Quincey investiga en el ensayo con ese nombre: De Quincey compara allí la institución de los oráculos de la Antigüedad con los "bancos modernos". Este ensayo sería incluido por Borges en su antología de 1986.

En suma, por estos elementos (el narrador concebido como un De Quincey babilónico, la presencia de la solución de Coleridge a la paradoja de la tortuga, la alusión a la *Historia Augusta*, el modo de investigación histórico-crítico), si bien es posible leer este texto en función de otros textos y autores, los ecos de quinceanos parecen notorios.

La detección de elementos de quinceanos en un texto que no parece a simple vista el más ligado a De Quincey en *Ficciones* (1944) puede resultar sorprendente, y puede caracter de sentido sino contribuye a entender las operaciones que el texto de Borges realiza, en el marco de esta relación. Está claro que, en la suma, producen el efecto de identidad que describió Christ respecto de todo De Quincey, pero esa no es una conclusión que busquemos. En cambio, es posible afirmar que la referencia a la paradoja de Zenón y la relación con el "efecto Piranesi" hacen ver un procedimiento narrativo dominante en la ficción de los cuarenta y que, de acuerdo con nuestra lectura de "A cierta sombra, 1940", se corresponde con el modo en que Borges comprendió el texto intoxicado de De Quincey en esos años. ¿Se puede vincular este paradigma con "La Lotería en Babilonia"?

divisibility of *space*, but drops out of view the corresponding infinity of *time*. There was a flash of lightning, which illuminated a darkness that had existed for twenty-three centuries!" (Wk: 10, 298).
¹⁴²² Cf. Magie (1921).

En *Confessions*, la narración avanza, en la primera parte, desde una acción corriente (la fuga de la escuela) hacia a una serie de aventuras y transformaciones personales (la errancia por Gales y Londres), y, en la segunda, se adentra en la experiencia de la droga, la cual, gradualmente, contamina y perturba el universo de la primera parte. Es más, este movimiento de la historia del opio sobre el sujeto ilustrado, que culmina en la nueva literatura de las pesadillas, convierte al narrador erudito, como se han esforzado por demostrar los psicopatólogos, en un narrador no confiable, al tiempo que absorbe y distorsiona el aparato de percepción racional. En este sentido, el avance y los efectos de la historia que narra el babilonio no distan mayormente de la historia del opio, y se esclarecen a la luz de ésta.

Como corolario de este cotejo, hay que subrayar el hecho de que, en nuestro análisis, los principios de textos no ficcionales se reconocen en un mundo narrativo, sus personajes y sus voces. Christ, en una construcción que ya criticamos, diferenció a Borges de De Quincey, diciendo que este se parecía, más bien, a “los personajes de Borges” que erraban en sus “laberintos”, porque no podía resolver en nítidas y breves construcciones sus perspectivas intelectuales, y que Borges se parecía, en cambio, al “mago” de De Quincey, el maligno sujeto que identifica, en el laberinto de pasos del mundo, los que pertenecen a Aladino (cf. NA: 184). Más allá del criterio de valoración que usa Christ, afectado por la hipótesis de identidad y a nuestro modo de ver inconducente, la idea, en este caso, de que De Quincey pueda ser visto como un personaje de ficción de Borges es sumamente adecuada. Es más, habría que pensarla menos como una idea para el argumento de Christ que como un procedimiento de la práctica de la ficción de Borges, ya que “Borges” se convierte en personaje, y al hacerlo asume varias características de quinceanas, presentes en textos previos pero refrendadas por este paso a la ficción. En la medida en que el nombre “De Quincey” se reserva como avatar del escritor, la personificación del sujeto “scholar” borgeano-dequinceano se produce por la ficcionalización de ciertos atributos que pasan a ser, por esa misma operación, comunes.

Tomemos un segundo caso de *El jardín*, emparentado con el que acabamos de reseñar, y que fue publicado por primera vez en el volumen de 1941: “La Biblioteca de Babel”. Las afinidades entre este texto y “La Lotería en Babilonia” son numerosas. Otra vez una primera persona describe el universo al que pertenece, aunque en este caso es un universo que el narrador considera “total” (sin exterior, a diferencia del caso de “La Lotería”). “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone...” (OC: 1, 465), comienza el relato. La sintaxis de la frase con que empieza “La Lotería” vuelve en las confesiones de este personaje: “Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud” (OC: 1, 465), sostiene el bibliotecario. “Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul” (OC: 1, 456), había dicho el babilonio. Pero si en el relato de la “La Lotería” esta frase y las que siguen estaban justificadas por la misma ley del azar que rige la experiencia del narrador, la del bibliotecario, y desde luego la del babilonio, se corresponden con el universo de la Biblioteca, presentado como la ficción de un arte combinatorio infinito, cuyo prototipo es la máquina de pensar de Lull, que Borges examinó en *El Hogar*, que expuso en sentido histórico en “La biblioteca total” (1939)¹⁴²³ y que retomaría, críticamente, en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1950). En rigor, en la medida en que incluye referencias a otros textos previos de la colección, como “Tlön” y “Las ruinas circulares”, se refuerza el efecto inquietante de que no sólo el relato leído

¹⁴²³ *Sur* 59 (8/1939).

previamente, sino todo también el libro que el lector tiene entre las manos, puede ser comprendido de acuerdo con las inescrutables leyes de la Biblioteca, ya que todos los libros, en principio, están allí, en un azar sistematizado.

Parte de la eficacia perturbadora de ese conocido relato reside en un detalle técnico de su “ejecución”: que el narrador describe el universo cerrado de la Biblioteca con tópicos y un léxico que los lectores del cuento reconocen como pertenecientes al mundo de la no ficción, ya que se aplican en las descripciones históricas y los discursos políticos contemporáneos. De este modo, surge la posibilidad de leer el cuento como un autoengaño del bibliotecario que, como luego Averroes, no sería más que el portavoz de una perspectiva cultural sesgada. Así, por ejemplo, la antinomia “civilización y barbarie”, que opera en el paréntesis: “Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros” o en la descripción de esos “jóvenes que se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas” (OC: 1, 468).

También encontramos numerosos elementos de la retórica religiosa aplicada a los fenómenos sociales que tienen lugar en el ámbito de la Biblioteca. Pero el campo semántico de lo religioso debe diferenciarse del de la civilización, en tanto funciona como un campo dominante, que organiza el discurso del narrador y define, por decir así, su ideología. A tal punto es así que la antinomia “civilización y barbarie” debe verse subordinada a la posición del personaje como sujeto religioso de su cultura. Se advierte fácilmente que el narrador se coloca del lado “civilizado”, en oposición a las distintas formas de “barbarie” y “sectas” que él mismo enumera y describe. Si la Biblioteca es una metáfora del mundo, o, más precisamente, una versión del mundo como totalización, como sistema (tal, la paradójica palabra clave, que se enlaza con infinito), el Bibliotecario representa una subjetividad oficial y ortodoxa, pero a la vez ilustrada, cuya concepción mística no es más que la reafirmación de la sacralidad de este universo aceptado y desconocido. El aspecto oficial de este personaje se representa en su apego por las versiones “clásicas” sobre “La Biblioteca”, en la recuperación de “axiomas”, y en el rechazo por las posturas extremas, fanáticas y sectarias. El aspecto “ilustrado” se percibe en su afán historiador, en la consideración de las “supersticiones”, que son materia de creencia de los otros habitantes de su mundo, y en la proposición de una “solución” razonada al “problema” de la Biblioteca.

Puestos a mirar el texto con ojo de quinceano, y a De Quincey con ojo borgeano, como quería Christ, vemos emerger otro “De Quincey” en “La Biblioteca de Babel”, uno distinto del anterior pero coincidente con una imagen histórica determinada. El escritor conservador e ilustrado, el campeón del liberal Ricardo que defiende la política imperialista *tory* de Gran Bretaña, a la que equipara con el mundo, el anglicano que explora zonas limítrofes de la experiencia interior: esta imagen de “De Quincey” se corresponde con la del bibliotecario. La faceta mística y visionaria del “English Opium-Eater” se reconoce también en él, en cuanto mística del libro, y también la forma de composición del ensayo como descubrimiento de problemas a los que se le ofrece, heroicamente, una imprevista “solución”. Aun si Borges no hubiera pensado en De Quincey para componer a su bibliotecario, la relación que se establece entre estos personajes nos permite reconocer en el texto de Borges esta combinación de ortodoxia, ilustración y mística, que suele darse por sentada como atributos personales del autor que pasan a la ficción.¹⁴²⁴

¹⁴²⁴ Las “sombras” de Chesterton y Bloy, se dirá, podrían ser utilizadas en una comparación similar, ya que son referentes fuertes de estas ficciones también. Pero la forma discursiva de estos referentes, indudablemente presentes en *Ficciones*, difiere del Bibliotecario hasta el punto de lo irreconciliable. Thomas Browne, en todo caso, el médico cristiano, sería un modelo alternativo más factible.

Ahora bien, junto con esto, hay otros dos tópicos que se reconocen sin esfuerzo en el relato. Por un lado, otra vez, pero más directamente, el “efecto Piranesi”. No es necesario detenerse largamente en este punto, ya que la arquitectura infinita de la Biblioteca, como un espacio cerrado y laberíntico, se puede leer como una variación amplificada y también enriquecida de ese breve pasaje pesadillesco de *Confessions*. Se vuelve a hacer referencia, además, al *regressum in infinitum*, que aparece ficcionalizado como un “método regresivo” para localizar, en una búsqueda infructuosa, al inhallable “Hombre del Libro”. Desde luego, “La Biblioteca Total”, el ensayo de *Sur*,¹⁴²⁵ que no incluye ninguna referencia a De Quincey, ofrece, como en el caso de “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga”, un catálogo incompleto de otras fuentes posibles, comenzando por el libro de Theodor Wolff, “*El certamen con la tortuga* (Berlín, 1929)” (BES: 24). Pero más productivo que el análisis del “efecto Piranesi” en relación con el *regressus*, es otra forma del tópico que podemos reconocer en el relato. Es lo que llamamos el “sublime de biblioteca”, una fantasía de quinceana acaso referida al contexto histórico de la bibliomanía en el siglo diecinueve, que parece estar siendo retomada por esta ficción babélica.

El tópico se configura en dos lugares de la obra de quinceana. El primero es ese notable pasaje en “Letters to a Young Man Whose Education Has Been Neglected” (1823) sobre la proliferación infinita de libros modernos que exige de los críticos no solamente la degustación de lo que se produce para que los lectores no se pierdan en la maraña editorial sino también una definición instrumental de la palabra “literatura”. Se recordará que la superproducción de libros es representada allí recurriendo a procedimientos propios de la retórica de lo sublime como parte de una exposición autobiográfica. La angustia que genera De Quincey con esa “imaginación horrible”,¹⁴²⁶ sin embargo, no se propone paralizar a los lectores, aunque lo haga, sino legitimar su propio trabajo intelectual en el medio periodístico, impulsando a los lectores a aceptar su definición de literatura como “literature of power”.

En este sentido, se puede ver el texto de De Quincey como una especie de reverso del texto de ficción de Borges, en tanto la “imaginación horrible” de esa biblioteca que sobrepasa las capacidades humanas debe ser combatida por el trabajo humano, ¡el mismo que produce los libros!, sin ceder a su vastedad abrumadora. El punto de contacto entre el pasaje de De Quincey y la ficción de Borges está, acaso, en la representación de la Biblioteca como un espacio inhumano, que obedece a una lógica que se autonomiza de la voluntad de los hombres.

El otro lugar que configura el tópico está en *Suspiria de Profundis*. Se trata de una escena que toma el mismo motivo de la angustia ante la infinitud de los libros. La escena es cómica y patética a la vez porque está protagonizada por un De Quincey niño. Es un recuerdo de sus siete años, cuando fue víctima de un librero, quien le hizo creer que un libro que había comprado, con dinero de sus guardianes, era en realidad una obra de 15.000 volúmenes que nunca iba a terminar ni de pagar, ni de leer, ni siquiera de recibir en su casa.

¹⁴²⁵ *Sur* 59 (8/1939).

¹⁴²⁶ La frase es de Borges. Escribe en el párrafo final de “La Biblioteca Total”: “Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira” (BES: 27).

Tocarían el timbre de la puerta de entrada. Un cochero, con voz suave, preguntaría por “un joven caballero que ha hecho un pedido para este domicilio”. Al mirar, percibiría una procesión de carretas y vagones, todos avanzando con movimientos medidos. Cada uno de ellos, por su parte, ofrecería su parte trasera, depondría su carga de volúmenes, disparándolos, como montones de carbón, sobre el césped, y volvería al final de la cola, para despejar la ruta a sus sucesores. Luego, ¡la imposibilidad de incluso pedirle a los criados que cubran con sábanas, o cortinas, o manteles, ese registro montañoso, “apuntado a las estrellas”, de mis ofensas pasadas, y que yace en una situación tan conspicua!¹⁴²⁷

Esta anécdota le permite al autobiógrafo especificar la insaciabilidad esencial de la culposa afección de libros, que es el símbolo de una ansiedad más general: “Si el Vaticano, la Bodleian y la Bibliothèque du Roi hubieran sido trasladadas a una única colección para mi gratificación personal, poco se hubiera avanzado en saciar esta particular afección (*craving*)”.¹⁴²⁸ La apertura del flujo del deseo, se ve claramente, produce en el sujeto deseante la posición de la esclavitud, en cuanto lo somete a una demanda imposible de cumplir, de acuerdo con la representación del sublime matemático. Los libros se presentan como bienes de consumo (el estímulo que ofrecen al deseo del lector, transformándolo en consumidor) en ese rasgo íntimo de su persona infantil. El libro es aquí un opio anterior al opio, a punto tal de que cabe pensar que el opio es, al fin de cuentas, una especie de libro.

Estos dos lugares, que conforman el subtópico de la biblioteca infinita en De Quincey, como una variante del “efecto Piranesi”, revelan que, en su caso, la figura se inscribe en el campo problemático de la lectura como práctica de consumo, tal como se percibe en el contexto de crecimiento editorial de su época, la de Borges y la nuestra. Si en el texto de *Suspiria* se trata sobre todo de escenificar la “pasión” por los libros en este contexto histórico, en “Letters to a Young Man Whose Education Has Been Neglected” se trata de proponer, en contra de esa misma pasión, un plan de lectura y una estrategia de formación, que incluye definir adecuadamente la palabra “literature”.¹⁴²⁹

Pasemos a considerar el primero de los textos del volumen, el único que incluye una referencia explícita a “De Quincey-Writings”: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Es uno de los relatos de Borges más estudiados por la crítica.¹⁴³⁰ No es nuestro propósito, ni en este ni en los otros casos, agregar un nuevo estudio del texto, ni discutir sus variadas exégesis, sino considerar algunas de sus particularidades en el marco de nuestra pesquisa.

El relato, como se sabe, narra el descubrimiento de que el mundo está siendo modificado por obra de una sociedad secreta internacional, dispersos seguidores de la “doctrina idealista”, que implantan, paulatinamente, elementos ficcionales que ellos

¹⁴²⁷ “There would be a ring at the the front door. A waggoner in the front, with a bland voice, would ask for ‘a Young gentleman who had given an order to their house.’ Looking out, I should perceive a procession of carts and waggons, all advancing in measured movements; each in turn would present its rear, deliver its cargo of volumes, by shooting them, like loads of coal, on the lawn, and wheel off to the rear, by way of clearing the road for its successors. Then the impossibility of even asking the servants to cover with sheets, or counterpanes, or tablecloths, such a mountainous, such a ‘star-y-pointing’ record of my past offences lying in so conspicuous a situation!” (Wk: 15, 167).

¹⁴²⁸ “Had the Vatican, the Bodleian, and the *Bibliothèque du Roi* been all emptied into one collection for my own personal gratification, little progress would have been made towards content in this particular craving” (Wk: 15, 163).

¹⁴²⁹ Sobre este tema, cf. los capítulos “Debt and Desire: The Psychology of Political Economy” y “Reader’s Digestion: The Compensations of Literature”, en McDonagh (2004).

¹⁴³⁰ En 2003 *Variaciones Borges* dedicó su número 15 a la publicación de “Diez estudios sobre Tlön” e incluyeron, allí mismo, una bibliografía con más de 80 ítems bibliográficos, sin contar los nuevos que el número aportaba.

mismos producen y que, de acuerdo con el pronóstico del narrador, acabarán reemplazando al mundo entero. Tlön es el “planeta” que los conspiradores inventan escribiendo su enciclopedia; Uqbar es el “falso país” que el narrador y Bioy Casares “descubren” en el tomo XXVI de la *American Cyclopaedia*, en el cual Tlön es una de sus dos “regiones imaginarias”; Orbis Tertius es el proyecto enciclopédico y el espacio histórico que surge como efecto de la progresiva invasión de Tlön.

Antes de ser publicado como primer texto de *El jardín de senderos que se bifurcan* (por fecha, le hubiera correspondido el tercer lugar en la colección),¹⁴³¹ este relato ya había aparecido en *Sur* y en la *Antología de la literatura fantástica* (1940). Su condición de cuento de guerra es transparente. En un contexto en que se desconocía el desenlace del conflicto, como escribió A. Louis, “la idea de la victoria alemana y la subsecuente ruina del orbe generan la ficción posible de un ‘orbis tertius’ dominado por un discurso ficcional que invade la realidad” (BAF: 178). En ese momento, la “Posdata de 1947”, en la que se describe el avance de Tlön sobre “el orbe”, representaba, evidentemente, el futuro.

En relación con De Quincey, un primer punto a resaltar es el recurso a la autoficción que hace coincidir la identidad del narrador con una serie de datos –“índices de referencialidad”, los llama Louis– que envían al autor: “No hay relato biográfico, ni siquiera un retrato, sino ligeros reenvíos referenciales que permiten describir al narrador” (BAF: 182). Esto no debe hacernos deducir rápidamente que el autor se autorrepresenta y que sus acciones y opiniones pueden trasladarse sin más a su poética de la literatura. “Tlön” invita a suscribir esta posibilidad pero también a desecharla, en un movimiento que, sin definirse, produce un efecto de inestabilidad.

Desde el punto de vista del enlace con De Quincey, esta primera persona que juega con la identidad autoral evoca la primera persona anónima que en 1821 emergió en *Confessions*, que se fue modulando diversamente durante su larga actuación en la prensa decimonónica y que, por supuesto, acabó significando el nombre de autor “De Quincey”. No debe olvidarse el supuesto de unidad autoral con que leemos hoy esa primera persona de *Writings*, a la que atribuimos sin escándalo *Confessions*, el texto erudito “The Caesars” y la biografía “Samuel Taylor Coleridge”, por mencionar tres textos de naturaleza heterogénea. El juego que abre Borges en su obra con esta autoficción, borroneando la frontera entre ficción y realidad, no es el que propuso De Quincey, ciertamente, pero sin duda es vinculable con los efectos que produjo, y cabría afirmar que “Borges”, como autor-personaje, fue uno de tales efectos, en algún punto de la cadena. Borges ensaya procedimientos para desplegar el poder de la literatura en cuanto ficción; De Quincey explotó en su práctica de escritura, y fundamentalmente en su escritura del yo, ciertos procedimientos experimentales de ficcionalidad, aunque sin considerar por eso que lo que estaba escribiendo era ficción, o que “literatura” y “ficción” equivalían. Más inquietantemente aún, por eso mismo, es el hecho de que el ensayista erudito fuera también el “English-Opium Eater”, y que el “scholar” de inclinaciones filosóficas fuera la sede mental de la fantasmagoría de los sueños del opio.

La caracterización del Borges sin nombre, erudito y plurilingüe, de “Tlön”, pasa fácilmente, como intuyó Christ, por una variante sudamericana del polimático “De Quincey-Writings”, pero no porque ambos coincidieran en una suerte de arquetipo. Esto es producto del trabajo previo de Borges sobre su condición intelectual, del cual el texto y la imagen de De Quincey participaron. La referenciación a De Quincey, como autor de *Writings*, llevaba

¹⁴³¹ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es, de hecho, el único texto del libro que no se ubica de acuerdo con su fecha de publicación. Cf. Anexo III: tabla 3.

diez años de recurrencia, y se había ido articulando con los distintos elementos que estudiamos en el capítulo anterior; con este relato, esa referenciación no solo aumentó en intensidad sino que cambió de condición. Por el efecto de la primera persona de “Tlön” y sus asociaciones “autor-referenciales” (Lefere 2005, 83–85), “De Quincey-Writings” comienza a proyectarse ahora sobre la identidad pública de Borges en un contexto de experimentación literaria ficcional.

Que el sector más célebre de la autobiografía de De Quincey fuera una suerte de autobiografía fantástica es un hecho no menor en este contexto. “Fantástica”, decimos, no porque respondiera a convenciones de género sino por la circunstancia de que la invasión del opio trastornaba la realidad, afectando las categorías trascendentales de la percepción (el tiempo y el espacio), así como el funcionamiento de la memoria y la fantasía. *Confessions* narra, en este sentido, la conversión de una mente en dispositivo ficcional, y precisamente en uno que interesaba a Borges: si hacia 1930 comenzó a construir la figura del “scholar”, ahora ensayaba la puesta en ficción de su fantasmagoría. Si bien las posibilidades que esto implicaba para Borges serían explotadas más famosamente con los cuentos autoparódicos “El Aleph” y, sobre todo, “El Zahir”, el principio se puede percibir en funcionamiento ya en este y otros cuentos de guerra. La “cierta sombra”, efectivamente, emerge en 1940, con la máscara autoficcional de Borges.¹⁴³²

Decir que la erudición como impostura alcanza en este relato estatura cósmica, no es una exageración, ya que la producción de Tlön es un acto de erudición creativa que desborda en el espacio histórico-social a través de la figura de la conspiración secreta. En cierto sentido, la impostura que implicaba asumir la identidad del “scholar” y el “polyhistor” en los artículos de la década de 1930 e, incluso, en los primeros relatos del período, se revela aquí en su condición verdadera, mediante la transformación de la erudición en ficción y del erudito en personaje. La figura que el narrador forma con Bioy es el crítico-descubridor, pero también el erudito como impostor o, más precisamente, como figura cultural o personaje. Esta figura tiene su antecedente, por supuesto, en el crítico descubridor de misterios y problemas que fue De Quincey en la prensa y que, como señaló Robert Morrison (2001), sirvió de inspiración al detective erudito Auguste Dupin.

La representación de la erudición como práctica domina el espacio social que recorren el narrador y sus amigos en “Tlön”. Y, sin embargo, la práctica, por su descripción, es cuanto menos dudosa desde el primer momento. El hecho de que el conocimiento de Uqbar proceda de una enciclopedia no habla bien de la erudición de los personajes, ya que la enciclopedia no es el tipo de fuente que maneja un “scholar”, y, sin embargo, el modo en que el narrador trata la enciclopedia, corresponde, sino al erudito, al menos al bibliófilo, en tanto reconoce ediciones y variantes de un mismo libro, incluso de uno en el cual no debería tener importancia fundamental ese reconocimiento. Desde luego, en cuanto la forma enciclopedia remite al siglo dieciocho y el proyecto “Orbis Tertius” proviene de ese siglo, que la erudición se represente con una enciclopedia es también un rasgo alegórico del papel jugado por el proyecto de *L'Encyclopédie* en la construcción misma de la sociedad moderna.

La sospecha con la que se construye la práctica de la erudición del relato está ya tematizada en el primer párrafo del texto cuando el narrador, apelando al verosímil de cierta sociabilidad refinada y aristocrática, piensa en la posibilidad de que “ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo” fueran “una ficción improvisada por la modestia

¹⁴³² Es importante reparar en que este narrador-Borges, al igual que el ensayista de *Discusión* y el *scriptor* de *Historia Universal de la Infamia* “descarta la exposición de sentimientos” (BAF: 206).

de Bioy para justificar una frase” (OC: 1, 431); esa posibilidad solo puede surgir como reflejo de una práctica conocida, que es la que cultivan los amigos escritores (en “Tlön” conversan el plan literario de una engañosa “novela en primera persona” [OC: 1, 431]). Asimismo, en la misma dirección, cabe señalar, como otro rasgo del carácter ficcional/impostado de la erudición, lo que podemos definir como la representación atlética e inverosímil de la práctica: “Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar” (OC: 1, 433). La erudición no cuesta esfuerzo, se realiza naturalmente, sin resistencias.

Hay un texto de De Quincey, que pertenece al corpus de los eruditos, y que hasta el momento no ha sido vinculado ni con “Tlön” ni con Borges. Me refiero a su biografía del “scholar” modelo, el gran erudito del siglo dieciocho, Richard Bentley. En ese texto, ubicado con el nombre del personaje en el tomo de “Biographies and Biographic Sketches”, la vida de Bentley, transcurrida en controversiales investigaciones clásicas y batallas con sus colegas, De Quincey presenta perspectivas propias sobre el mundo de la erudición y la academia. Advirtamos que no solo Borges nunca cita este texto de De Quincey sino que, hasta donde sabemos, no menciona el nombre Bentley más que dos veces.¹⁴³³ Sin embargo, es un texto fuertemente vinculado al universo de la ficción borgeana (buena parte del mismo está destinada a representar el mundo de los intelectuales del siglo dieciocho como combatientes en un espacio de guerra ensañada, vanidades en pugna y concepciones rivales del mundo). Este texto de desidealización de los académicos resulta esclarecedor para leer textos de eruditos que consumen su vida en un juego de mutua destrucción, como “Los teólogos”.

Hasta es posible que “Richard Bentley”, y acaso “William Hamilton” (el ensayo que comentamos en el capítulo 5 en relación con la paradoja de Aquiles y la tortuga), formen parte de los referentes con que Borges construyó su Pierre Menard. La lista de las obras de Menard, que parodia cualquier catálogo bibliográfico, tiene una correspondencia específica con la segunda parte del “Bentley”. Como demostración de los logros de este “scholar” de la cultura clásica, De Quincey elabora un “*catalogue raisonné* de sus obras (incluyendo sus contribuciones a las obras de otros)”¹⁴³⁴ y un “resumen comprimido de esa obra capital a la que le debe mucho del lustre que aún se asienta sobre su memoria”.¹⁴³⁵ Entre las piezas enumeradas por Menard, llama la atención la “m”, “La obra *les problèmes d'un problème* (Paris, 1917)”, que envía, desde luego, a los textos de Borges sobre Aquiles y la tortuga. Pero lo llamativo es que la segunda edición de este libro tenga “como epígrafe el consejo de Leibniz ‘Ne craignez point, monsieur, le tortue’...” (OC: 1, 445). En “La penúltima carrera de Aquiles y la tortuga”, Leibniz no había sido mencionado. En “Avatares de la tortuga”, unos meses posterior a “Pierre Menard”, Leibniz es apenas mencionado en relación con la “prueba cosmológica” (OC: 1, 256). Pero en “William Hamilton”, De Quincey cita

¹⁴³³ La *Finder's Guide* del *Borges Center* arroja estos dos lugares: “John Milton: Complete Poetry and Selected Prose” (Sur 63 [12/1939]) y “El mapa secreto” (Crítica [20-10-1956]). En ambos menciona a Bentley como editor de Milton, observando las modificaciones arbitrarias y estéticamente equivocadas que realizó. En la segunda de estas ocasiones, lo menciona a través de De Quincey, pero no por su biografía del erudito.

¹⁴³⁴ “... *catalogue raisonné* of his works (including his contributions to the works of others)” (W: 4: 176).

¹⁴³⁵ “... compressed abstract of that principal work to which he is indebted for much of the lustre which still settles upon his memory” (W: 4, 176).

precisamente este pasaje, y a la cita adjunta la nota larga que comentamos en el capítulo anterior:¹⁴³⁶

... como Leibniz explica el problema a M. Foucher, en un pasaje señalado por Mrs. Coleridge, “Ne craignez point, monsieur, la tortue que les Pyrrhoniens faisaient aller aussi vite qu’ Achille. Un espace divisible sans fin se passe dans un temps aussi divisible sans fin.” Es decir, un espacio que es infinitamente subdivisible (y que, por lo tanto, nos parece un abismo que nunca podría ser atravesado en un tiempo finito) es atravesado sin dificultad en un tiempo también infinitamente divisible.¹⁴³⁷

Más que estas coincidencias, reforzadas ligeramente por el desdoblamiento entre la lista general y el “abstract” de la obra más famosa de Bentley, sostenemos nuestras sugerencias por el hecho de que esa obra, como ya comentamos en el capítulo 1, consistía en la denuncia minuciosa de un texto apócrifo, las cartas del tirano de Acragas, en Sicilia – “Falaris”–, que habían sido tomadas como un documento verídico del siglo sexto A.C.. Para desenmascarar este fraude, Bentley utilizó un método que podemos considerar inverso al de Menard para componer su *Quijote*: el especialista en la cultura antigua identificó una masiva cantidad de atribuciones erróneas y anacronismos (in)voluntarios, incluyendo el hecho de que eran textos epistolares de una época en que todavía no existía la escritura de cartas (Wk: 7, 153). El comentario de De Quincey repone en detalle cada uno de los anacronismos que encuentra Bentley. En el texto de Borges el comentarista concluye que Menard ha enriquecido el arte de leer inventando una “técnica” que es el exacto reverso de la de Bentley: “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (OC: 1, 450). Reforzando la posible alusión a De Quincey, involucrada en “Pierre Menard, autor del Quijote”, está el uso, en lugar central del texto, de la figura del “palimpsesto”: “es lícito ver en el Quijote ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que debe traslucirse los rastros – tenues pero no indescifrables– de la previa escritura de nuestro amigo” (OC: 1, 450). Si interpretamos estos dos elementos como alusiones a textos de De Quincey, deberíamos agregar que muestran de qué modo ciertas ideas se funcionalizan como categorías de ficción.

Antes de esta digresión, que buscó mostrar que “Richard Bentley” pudo haber sido material de trabajo al escribir “Pierre Menard”, estábamos con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Me interesa, en particular, un minúsculo pasaje de “Richard Bentley”, parecido a esos pasajes que componen las “deudas documentadas”, que tematiza el efecto ficcional de la erudición errónea y que podría incorporarse al amplio repertorio de fuentes posibles del relato. Está en el comentario de De Quincey a la primera publicación de Bentley, la cual fue, a su vez, un comentario crítico sobre la edición de un curioso manuscrito, depositado en la Biblioteca Bodleiana y atribuido a Joannes Malelas Antiochenus, a quien De Quincey apoda “jackass”, por los disparates y errores de su texto (W: 4, 131). La obra de Malelas que comentó Bentley era, nada menos, que una crónica de la historia del mundo desde su creación hasta el año 35 de Justiniano. En su comentario (*Epistola ad Millium*), Bentley desplegó una serie de “disquisiciones [...] sobre tópicos ya estrechamente conectados con

¹⁴³⁶ Cf. supra, cap. 5, “Realidad, infinito, infierno: metafísica o ficción”.

¹⁴³⁷ “... as Leibnitz explains the problem to M. Foucher, in a passage called into notice by Mrs. Coleridge, ‘Ne craignez point, monsieur, la tortue que les Pyrrhoniens faisaient aller aussi vite qu’ Achille. Un espace divisible sans fin se passe dans un temps aussi divisible sans fin.’ That is, a space that is infinitely subdivisible (and which, therefore, seems to us an abyss that never could be traversed in a finite time) is traversed without difficulty in a time that is also infinitely divisible” (W: 5, 332).

la obra o remotamente sugeridos por ella”.¹⁴³⁸ En debate con Monk, el biógrafo de Bentley, recuerda De Quincey una de esas disquisiciones. A propósito de una serie de alusiones a Eurípides, Bentley expuso los “risibles errores de Malelas”,¹⁴³⁹ de los cuales importa a De Quincey la mala interpretación de la declinación de una palabra griega en Eurípides que acabó creando, en la crónica de Malelas, un falso país: “parece que el viejo niño lo había interpretado de tal forma [al pasaje de Eurípides] que hizo de *κυανεαν* no un genitivo sino un acusativo, y de ese modo regaló a la geografía el país todavía no descubierto de la tierra Cianea”.¹⁴⁴⁰ Si bien podemos reconocer en el cuento de Borges la problemática de la utopía, como se ha señalado, este breve pasaje de De Quincey sobre el apócrifo involuntario, casi perdido en “Richard Bentley”, es un *locus* íntimamente enlazado con el descubrimiento-invencción de Uqbar que el cuento de Borges regaló a la geografía.

Este punto nos lleva al siguiente, la “deuda documentada” que encontramos en “Tlön”, completamente novedosa en el sistema de referencias a De Quincey, por varios motivos, pero sobre todo porque es la primera referencia en una ficción. Es una referencia, por otra parte, que, evidentemente, invierte el orden en que funcionó la fuente para la composición del relato. Una vez que Bioy y Borges dieron con el tomo de la XXIV de la enciclopedia, que contenía el enigmático artículo sobre el falso país Uqbar, encontraron, en la sección “idioma y literatura”, una bibliografía de cuatro volúmenes. No pudieron encontrar en la realidad ninguno de ellos, pero:

El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andreaë. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, decimotercero volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz, que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él. (OC: 1, 433).

Evidentemente, sin necesidad de consultar a De Quincey, se advierte en el cuento que la inversión de la causalidad que fundamenta la ficción de ese libro apócrifo en la bibliografía de “Uqbar” resulta confirmada por el libro referido de “De Quincey”. Así como el libro de Andreaë deviene realidad, del mismo modo la referencia a ese libro deviene ficción.

El tomo XIII de *Writings*, que se menciona en la cita, como vimos en el capítulo anterior, es el tomo de “Tales and Prose Fantasies” que contiene algunos de los textos más célebres de De Quincey, fuera de *Confessions*: “On murder considered as one of the fine arts”, “The Spanish Military Nun”, “The English Mail-Coach”, “Suspiria de Profundis”. Ahora bien, al final de ese volumen encontramos una sección titulada “Miscellanea”, que contiene dos textos, uno de los cuales es el texto referido, “Historico-Critical Inquiry Into the Origin of The Rosicrucians and Free-Masons” (W: 13, 384-484). Se trata de un texto temprano de De Quincey, publicado poco después de *Confessions* en la misma *London Magazine*, y que consiste en la traducción resumida del libro del alemán Johann Gottlieb Buhle publicado en

¹⁴³⁸ “disquisitions [...] upon topics either closely connected with the work, or remotely suggested by it” (W: 4, 131).

¹⁴³⁹ “some laughable blunders of Malelas” (W: 4, 132).

¹⁴⁴⁰ “... it seems, the old boy had so construed, as to make *κυανεαν* not a genitive but an accusative, and thus made a present to geography of the yet undiscovered country of the Cyanean land” (W: 4, 132-133).

Göttingen en 1804. De Quincey dio con ese libro porque en esa época se alojaba en la casa de un comerciante de libros alemanes.

La introducción del ensayo es uno de esos comienzos que buscan captar la atención de los lectores sobre temas paradójicos -en sentido de quinceano de “paradoja”-¹⁴⁴¹ de naturaleza erudita. Para singularizar el “problema” de que trata Buhle, y hacerlo atractivo, De Quincey incluye el tema en una categoría general de “problems in history” (W: 13, 384). Todos ellos son problemas, vinculados a “cosas”, “personas”, “costumbres” o “palabras”, que brindan la oportunidad al investigador de desplegar “extensas lecturas y perspicacia crítica”.¹⁴⁴² ¿Quiénes son los gitanos? ¿Quién fue el hombre de la máscara de hierro? ¿Quién descubrió las fuentes del Nilo? ¿Fue la *Ilíada* producto de un hombre o de muchos? ¿Quién escribió las cartas de Junius? Etc. Estos son algunos de los problemas históricos que destaca como ejemplos de la intrigante categoría, pero observa que “hay pocos más estimulantes para la curiosidad que el que concierne a la conocida orden de los francmasones”.¹⁴⁴³ La traducción de Buhle, que De Quincey resume y reordena como favor al lector y a Buhle, ofrece la solución al problema en los términos que refiere Borges: “un hombre de talentos extraordinarios”¹⁴⁴⁴ de comienzos del siglo xvii, el tal Johannes Valentinus Andreä, realizó un “fraude” (“hoax”), que tenía un fin más elevado que el de la mayoría de los fraudes, y en dos siglos su ficción se extendió por “todo el mundo civilizado”.¹⁴⁴⁵

Al final de la introducción, antes de pasar a su versión de Buhle, De Quincey concluye celebrando los tres textos más importantes entre los que pertenecen a la misma categoría, y entre ellos están las “espurias Epístolas atribuidas a Falaris”.¹⁴⁴⁶ Como recordamos en relación con Menard, De Quincey estudia, en la segunda parte de su “Richard Bentley”, el método con el cual el erudito probó el carácter apócrifo de un texto supuestamente antiguo. En tanto y en cuanto ese análisis, al igual que la exposición de Buhle, se centra en el descubrimiento de los procedimientos utilizados para producir fraudes exitosos, ambos textos, leídos/traducidos por De Quincey, sirven de manuales para el ejercicio de la ficción y la escritura de ficciones sobre fraudes exitosos. Cabe recordar que, en “Ensayo de imparcialidad”,¹⁴⁴⁷ la lógica que Borges encuentra en el mundo en guerra es, precisamente, la de lo inverosímil que ocurre, lo improbable que se transforma en un hecho, como la conspiración para dominar el mundo que lleva a cabo el nazismo.

La referencia a la “Historico-Critical Investigation” nos lleva a otro corpus de quinceano, que comentamos parcialmente en el primer capítulo y en el tercero, que es el corpus de las sociedades secretas, del cual este texto citado por “Tlön” es el primero, en términos cronológicos. Recordamos en el capítulo cuarto, a propósito de “Secret Societies” y la “Secta del Fénix”, que De Quincey declara haberse iniciado en el tema de las sociedades

¹⁴⁴¹ De Quincey trató varias veces sobre el hecho de que ciertas ideas fueran tenidas por paradojas, cuando en realidad solamente se apartaban de una expectativa existente. Masson lo explica de este modo: “De Quincey [...] objetaba con firmeza el uso común de la palabra ‘paradoja’ como sinónimo de algo extraordinariamente increíble, y quería restaurar el sentido propio del término como algo que está más allá de la creencia presente pero que, no obstante eso, puede resultar verdadero” (W: 8, 7).

¹⁴⁴² “... display of extensive Reading and critical acumen” (W: 13, 384).

¹⁴⁴³ “... there are not many more irritating to the curiosity than that which concerns the well-known order of Free-masons” (W: 13, 385).

¹⁴⁴⁴ “... a man of extraordinary talents” (W: 13, 386).

¹⁴⁴⁵ “... all the civilised world” (W: 13, 386).

¹⁴⁴⁶ “... spurius Epistles ascribed to Phalaris” (W: 13, 388).

¹⁴⁴⁷ *Sur* 61 (6/1939).

secretas mediante un libro que denunciaba a los revolucionarios franceses como parte de un complot para destruir la civilización cristiana. Subrayamos también que esa iniciación del niño en el tema es, de entrada, ambivalente, puesto que desea creer en la teoría del complot, a la que ve como una idea poderosa, pero no consigue aceptar los argumentos que la promueven. Es decir, las sociedades secretas son su iniciación en esa fórmula de quinceana de creencia y escepticismo que Borges desarrolla a su modo. Pero, además de esta marca que se proyecta sobre su modo de pensar y de mostrarse, en el contexto de los cuentos de guerra, importa el hecho de que el libro del Abbé Barruel, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, es el libro paradigmático de la conspiración paranoica. Como ha señalado A. Louis, la teoría del complot judío era una creencia de la época de los cuentos de *Ficciones*, que incluía la práctica del apócrifo incriminador. Sin la necesidad de sostener que De Quincey es la fuente del cuento, podemos sostener que el enlace entre la conspiración judía, la conspiración nazi y la conspiración iluminista está, evidentemente, habilitado por la lectura de estos textos de De Quincey.

Una interpretación adicional cabe hacer de la frase “inesperadas páginas de De Quincey” y de la relación implícita que se establece entre *Writings* y la misteriosa enciclopedia intervenida por conspiradores. Si bien los modelos posibles de esa variante fantástica de la Enciclopedia Británica, por efecto de su reimpresión norteamericana, son multitud, e incluso cabe pensar en modelos no textuales, como la acción política americana, parece evidente que, para quien conoce la historia de las ediciones de De Quincey, que incluye, como ya vimos, ediciones caóticas simultáneas en Estados Unidos y en Gran Bretaña, puede haber servido de modelo y funcionado como homenaje. El hecho de que el volumen donde están las páginas “inesperadas” sea el XIII, un volumen dedicado a “Cuentos y Fantasías”, parece reforzar esta hipótesis.

Artificios (1944)

Resaltemos un detalle de la tabla 4 del Anexo III en que *El jardín* queda incluido como sección en el libro *Ficciones* (1944): mientras que *El jardín* no había alterado sustancialmente el orden de publicación original de los relatos, ya que sólo movió al primer lugar a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones* (1944) organizó marcadamente las “piezas” de “Artificios” y sólo mantuvo en su lugar cronológico (el puesto número 14) “Tres versiones de Judas”. Una mirada superficial de esta *dispositio* nos deja ver que “La forma de la espada” y “Tema del traidor y del héroe” se colocan juntos, formando una breve antología de cuentos de irlandeses, conspiradores y traidores, y que algo similar ocurre con “La muerte y la brújula” y “El milagro secreto”, dos cuentos de judíos y antisemitas. La apertura con “Funes el memorioso”, un cuento que Borges ligaba al “insomnio”, parece apropiada en un volumen que, durante su primera parte, explotó de diversos modos el paradigma de la pesadilla, a la vez que permite poner en escena, por medio de su patologización, el problema de la memoria. El cierre con la vindicación de Judas, el gran personaje maldito del cristianismo, para el cual Dante reservó el círculo central de su Infierno, en una recombinación de los temas del anacronismo, la herejía gnóstica, la relatividad de las identidades, la traición y las versiones e interpretaciones cruzadas, aunque requiere mayores consideraciones, parece adecuado.

Ahora bien, también es posible rastrear en “Artificios” algunas huellas de De Quincey. De una forma o de otra, los textos de la colección admiten ser concebidos como textos que

tienen *Writings* de telón de fondo. Ensayaremos a continuación una lectura de ellos, siguiendo el orden del volumen.

Comencemos por “Funes, el memorioso”, una suerte de precursor de “El Aleph”.¹⁴⁴⁸ El relato se puede vincular, por una parte, con el reconocido atributo de la inquietante memoria de quinceana, que el mismo inscribe en sus textos autobiográficos, pero más aún con la idea de que, en estados de desarreglo patológico, intoxicación por droga o riesgo de vida, es posible recuperar la memoria entera, tal como la formuló De Quincey en la sección “The Palimpsest” de *Suspiria de Profundis* (1844). Una forma de ver la relación entre este pasaje del palimpsesto y el cuento de Borges es pensar que el instante de la recuperación de toda la memoria que imagina De Quincey se dilata en el principio subjetivo que gobierna la existencia de Funes. Pero a la vez, De Quincey, que se designa a sí mismo como memorioso, es el gran trastornador de la memoria: los sueños no son sino re combinaciones constantes y enigmáticas de materiales preexistentes alojados en la memoria del soñador, concebida ésta como un sitio del cerebro, en una clásica articulación empirista de materia y espíritu. Las “involutas”, en este espacio mental de base fisiológica, como vimos en el capítulo 1, son combinaciones concretas de representaciones, soldadas por la fuerza emocional y los misterios del alma humana, que la mente reelabora, reescribe, como ficciones. La dialéctica de memoria y olvido que establece en *Ficciones* el caso patológico de Funes, una dialéctica que se da tanto entre el tema de este cuento y otros de “El jardín” como, a nivel del cuento, entre el narrador que admira el prodigio de Funes y el propio Funes, puede relacionarse con esa misma dialéctica subjetiva en De Quincey, quien la despliega a partir de la representación de los estados alterados de la “economía física” (W: 3, 434).

Ahora bien, justamente, en el mismo texto en el cual De Quincey ofrece su más extensa solución a la paradoja de la tortuga, el ensayo sobre el erudito “Sir William Hamilton”, De Quincey incluye, en larga digresión, el caso de un precursor histórico de Funes, al cual presenta como la versión defectuosa y bizarra del erudito Hamilton. Se trata de Antonio Magliabecchi, a quien, según De Quincey, solía compararse, erradamente, con la figura de Hamilton. No hay dudas, como se verá en seguida, de que si esta no es una fuente del relato, merecería serlo:

Ahora eres consciente, mi joven lector, o si aun no lo eres, pronto lo serás, de que el mencionado M. (cuyo largo nombre no tengo intenciones de volver a deletrear) fue el bibliotecario de algún Gran Duque de Toscana que, hace ciento cincuenta años, a fuerza de trotar y galopar por todas las páginas de los libros, no sólo podía repetir *verbatim et literatim* cualquier posible párrafo de cualquier libro imaginable y, haciendo descender su balde a las eras oscuras, podía recoger para uno cualquier cantidad de basura que uno solicitara, sino que podía decir incluso de qué lado, izquierda o derecha, babor o estribor, podía estar la página que había estado mirando.¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴⁸ En el punto en que el escritor debe dar cuenta de la memoria prodigiosa de Funes, escribe unas líneas que luego se retomarán en “El Aleph”, marcando la misma disposición a comunicar lo incomunicable: “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irre recuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche” (OC: 1, 488).

¹⁴⁴⁹ “Now, you are aware, my youthful reader, or (if not) you soon shall be aware, that the said M. (whose long name I don’t intend to spell over again) was that librarian, a hundred and fifty years ago, to some Grand Duke of Tuscany, who, by dint of trotting and cantering over all pages of all books,

Si bien la memoria de Funes no se limita a los libros, la fascinación del narrador del cuento se concentra primeramente en la facilidad con que Funes retiene lecturas y aprende idiomas, es decir, en el deslumbrante efecto de erudición que produce y que puede, pero no debe, confundirse con pensamiento. Lo mismo ocurre con el bibliotecario italiano de De Quincey, que posee una memoria que archiva singularidades, mientras que Hamilton es capaz de pensar soluciones abstractas para difíciles “problemas” intelectuales, como, desde ya, la paradoja de Aquiles y la tortuga.¹⁴⁵⁰

Hay un llamativo giro en el discurso de Funes que parece tomado directamente de este pasaje. De Quincey escribió que “M.”, como se ve en la cita de arriba, podía bajar su “balde” (“bucket”) a las “edades oscuras” y sacar de allí “cualquier cantidad de basura que pudieras solicitar”.¹⁴⁵¹ Funes, más directo, señaló al narrador: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras” (OC: 1, 488). En este caso no se puede suponer que la lógica del relato autoriza la ficción de que Funes esté recordando el texto de De Quincey, porque se trata de una adaptación, y Funes no adapta. En realidad, si este giro fuera fuente de la palabra de Funes, habría que decir que es lo que revela en este aspecto de Funes una especie de “rifacimento” de De Quincey.

De Quincey dedica un par de párrafos a examinar el valor y el sentido de esta habilidad, que se nos presenta como admirable pero inútil. Y lo hace en términos ambivalentes, que nos parecen correlativos a los que emplea la ficción de Funes y a ciertas declaraciones de Borges sobre sus procedimientos literarios. Por una parte, esta habilidad es presentada como un “don intelectual [...] aunque no solamente inútil, sino acaso también una maldición para su poseedor”, pero que merece “el tributo de un momento de admiración”. Esto mismo se puede leer en “Funes, el memorioso”, por ejemplo, en el hecho de que el narrador sea el colaborador en un libro de homenaje dedicado a la memoria de Funes (“el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él” [OC: 1, 485]) y que este, por su parte, “simulaba que era benéfico el golpe que lo había fulminado” y que el “precio” de quedar tullido valía el don que le había sido otorgado. Por otra parte, De Quincey desmiente que se trate de un “talento” y sugiere que estamos ante una “enfermedad cutánea”, que podría ser curada con “sanguijuelas” o con un “tónico”. La fisicalidad de la explicación no está alejada de la caída del “redomón” que deja “tullido” a Funes.

Como corolario, narra De Quincey que el mismo debió tratar una patología comparable en su propio organismo, aplicando “ácido nítrico” y “aguas ferruginosas” y haciendo “violentos ejercicios”, pero que, aun curado, desde ese momento sintió “el virus aún acechando en el sistema”¹⁴⁵² a punto tal de que, en ocasiones, teme descubrirse como un “Magliab confirmado”.¹⁴⁵³

Los textos que, según creemos, se ponen juntos como cuentos de irlandeses, conspiradores y traidores, no presentan paralelismos tan notables con De Quincey como estos que acabamos de señalar. Pero la conexión que producen entre la época romántica y las guerras mundiales, en tanto cuentos asociados, no está desvinculada de la recuperación

could not only repeat *verbatim et literatim* any possible paragraph from any conceivable book, and, letting down its bucket into the dark ages, could fetch up for you any amount of rubbish that you might call for, but could even tell you on which side, dexter or sinister, starboard or larboard, the particular page might stand in which he had been angling” (W: 5, 312).

¹⁴⁵⁰ Funes “no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer” (OC: 1, 490).

¹⁴⁵¹ “... any amount of rubbish that you might call for” (W: 5, 312).

¹⁴⁵² “... the virus still lurking in the system” (W: 5, 313).

¹⁴⁵³ “... confirmed Magliab” (W: 5, 313).

de la “sombra” de De Quincey y la época romántica en 1940. Intervienen muchos otros motivos y referentes literarios, pero De Quincey es, indudablemente, uno de los lentes que sirve a Borges para ver esa época y sus ideologías con distancia, al tiempo que le permite conectarla con la suya, y verla con distancia también. Y en ningún otro texto se pone esto más en evidencia que en “Tema del traidor y del héroe”. El hilo conductor entre ambos relatos, más que la traición, es el tema del papel que cumplen las ficciones respecto del nacionalismo como ideología.

El primero de los dos, en el volumen y en el orden de publicación, es el texto del presente, “La forma de la espada”, que incluye el recurso a la autoficción de “Tlön”, pero esta vez con nombre propio (“Borges, a usted, que es un desconocido, le he hecho esta confesión” [OC: 1, 494]). Se ubica en una región fronteriza, la cual, como ha estudiado A. Louis, es el sitio de las contaminaciones que explora la ficción borgeana (BAF: 208-211). Y se trata, como dice el “Inglés de *La Colorada*”, de una “confesión” y, más aún, de un “caso” en el sentido tradicional, en tanto pone en escena un dilema ético, el de haber traicionado a sus compañeros, quienes, como él, “conspiraban por la independencia de Irlanda”.¹⁴⁵⁴

Hay dos frases de este relato que, releídas, sirven de nexo con “Tema del traidor y del héroe”, el relato que Borges escribió dos años después. Una es la que equipara “romanticismo” con ilusión nacionalista: “Éramos republicanos, católicos; éramos, lo sospecho, románticos” (OC: 1, 492). Esta frase introduce una enumeración de representaciones culturales de Irlanda cuyo carácter ficcional se acentúa por el desencanto de la traición, es decir, porque han dejado de ser creencias.¹⁴⁵⁵ La otra frase la escribe “Borges”, cuando relata su primer encuentro con Vincent Moon: “... procuré congraciarme con el Inglés; acudí a la menos perspicaz de las pasiones: al patriotismo. Dije que era invencible un país con el espíritu de Inglaterra. Mi interlocutor asintió, pero agregó con una sonrisa que él no era inglés. Era irlandés...” (OC: 1, 491). Este desplazamiento pone en lugar de la percepción unificadora que pesaba sobre el extranjero, la división de las identidades nacionales. La definición del patriotismo como una “pasión” y como “la menos perspicaz” es tan reveladora como el hecho de que “Borges” la utiliza, consciente de su naturaleza, para “congraciarse”.

Estas dos frases de “La forma de la espada” se pueden trasladar a la composición - una composición ficcionalizada- de “Tema del traidor y del héroe”, en tanto que se retrotrae a la época de los “románticos” y establece, en ese contexto, una ficción sobre la manipulación de la historia nacional desde la perspectiva del crítico descifrador de enigmas. Más que las figuras, que ya son conocidas en este punto, importa el reconocimiento de una perspectiva sobre la época de De Quincey a partir de la idea, hoy corriente, no así en tiempos de Borges, de que las tradiciones nacionales y las gestas heroicas son, fundamentalmente, “invención”, relatos identitarios con fines ideológico-políticos.

De Quincey representa una figura incómoda para los críticos que estudian sus textos sin dejar de lado el aspecto ideológico-político. En general, se alarman por la violencia de los posicionamientos públicos nacionalistas, que Borges llamó, en diálogo con Bioy, el *John-bullism* de De Quincey.¹⁴⁵⁶ De hecho, en la cuestión de Irlanda, tema de debate constante en

¹⁴⁵⁴ Sobre estos dos textos considerados juntos, las clases magistrales de Pezzoni, editadas por A. Louis (Pezzoni 1999, 90-104).

¹⁴⁵⁵ Para una lectura de las referencias a Yeats y Joyce, cf. Pezzoni (1999, 98-94).

¹⁴⁵⁶ “BORGES: «Un austríaco, en un artículo que publicamos en *Los Anales de Buenos Aires*, tiene una buena interpretación para el *John-Bullism* (odio a los franceses, admiración por el box, etcétera) de

su época, De Quincey adoptó públicamente una posición metropolitana, contraria al independentismo irlandés. Pero, a la vez, por el modo en que se interesó por las falsificaciones de tipo nacionalista, y por la atención que dispensó a los problemas de identidad del sujeto nacional, De Quincey también suele ser visto como lo contrario de un nacionalista. De hecho, el término “English” del “Opium-Eater”, que resuena en el “Inglés” de “La forma de la espada”, ha sido considerado en numerosas ocasiones como la nacionalización contaminante y traicionera de un mal oriental.¹⁴⁵⁷

Si enfocamos “Tema del traidor y del héroe” desde una perspectiva de quinceana, es imposible no percibir la resonancia en la fecha que el narrador elige para “ejecutar” el “argumento” imaginado bajo el “notorio influjo de Chesterton”, a quien llama “discurridor y exornador de elegantes misterios” (OC: 1, 496). Se recordará que se parte de la idea de que el narrador del cuento es “contemporáneo”, como el “Borges” de la “Forma de la espada”, y que la historia debía situarse al “promediar o comenzar el siglo XIX” (OC: 1, 496). Sorprende que, de esta imprecisión, salte a: “Digamos 1824”. La fórmula “digamos” sugiere una elección arbitraria, no esencial al argumento, que podría ser reemplazada por otra.¹⁴⁵⁸

En la biografía de De Quincey, sin embargo, el año “1824” no podría ser reemplazado por otro, ya que corresponde a la publicación de dos textos importantes: por una parte, la reseña del “English Opium-Eater” de la traducción al inglés (en dialecto escocés de Carlyle) del *Wilhelm Meister* de Goethe, en la cual instituye la práctica de la “idoloclastia” contra las “supersticiones” culturales nacionales y que ya recuperamos en este trabajo; por otra parte, la publicación de la reseña y la traducción de la novela apócrifa en alemán atribuida a Walter Scott, *Walladmor*, a la que De Quincey llamó: “el fraude más completo que pueda haberse perpetrado jamás”.¹⁴⁵⁹ Hemos demostrado el conocimiento que Borges tenía del primer texto, y sugerimos, incluso, que lo conoció tempranamente. Sin dudas, lo conocía bien para 1933, por lo menos. No hay referencias en Borges a *Walladmor*, pero hemos indagado relaciones posibles del artículo donde De Quincey narra el caso (“Walladmor, a pseudo-Waverly novel”) con “El acercamiento a Almotásim”. Es poco menos que imposible que Borges no conociera este sonado caso de falsificación que involucraba al novelista más famoso del período romántico. Además de estos dos datos, hay que recordar que en 1824 se publicó “Historico-Critical Inquiry into the Origins of the Rosicrucians and Free-Masons”.

En un texto publicado un mes después que “Tema del traidor y del héroe”, llamado “Una de las posibles metafísicas” y publicado también en *Sur*, Borges se encargó de recordar la fecha del texto contra Goethe, a la vez que apuntaba su contemporaneidad, no presentada en el presente pasado, respecto de la batalla de Junín:

A principios de agosto de 1824, el capitán Isidoro Suárez, a la cabeza de un escuadrón de Húsares del Perú, decidió la victoria de Junín; a principios de agosto de 1824, De Quincey publicó una diatriba agradabilísima contra *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; tales hechos no

De Quincey: sería como un puente que De Quincey tendería entre él —tan distinto— y sus compatriotas. En alguna parte el mismo austríaco se pregunta por qué aborrecería tanto De Quincey a los chinos, cómo no entendía que en ellos, por el color y la estatura, se confundiría más que con los rubios gigantes de su país» (Borges: 507).

¹⁴⁵⁷ Sobre las complejidades de la identidad nacional/imperial en los textos de De Quincey, cf. Maniquis (1976), Barrell (1991), Leask (1992) y Milligan (1995).

¹⁴⁵⁸ Cf. el importante artículo de Balderston (2010b) sobre este relato en relación con el trabajo de Borges con la materia histórica.

¹⁴⁵⁹ “... the most complete hoax that ever can have been perpetrated” (Wk: 14, 133).

fueron contemporáneos (ahora lo son), ya que los dos hombres murieron, aquél en la ciudad de Montevideo, éste en Edimburgo, sin saber nada el uno del otro...¹⁴⁶⁰

En otra parte (cf. Ledesma 2009a) hemos estudiado las lecciones sobre el origen del “movimiento romántico” que dio Borges en la Universidad de Buenos Aires, y que se leen como una *amplificatio* informal de lo consignado en su *Introducción a la literatura inglesa*. En este punto conviene recordar que, de acuerdo con esos textos, el origen del “movimiento romántico” debe localizarse en el fraude nacionalista de MacPherson, que inventó los poemas de Ossian. Esta obra apócrifa dominó Europa porque presentaba un artefacto estético que se correspondía con lo que la mentalidad de la época deseaba y quería creer. En cuanto a los propósitos de MacPherson, sus operaciones como falsificador respondían, como Borges deja claramente asentado, a su patriotismo, a su “orgullo de ser escocés” (OCC: 830). En la *Introducción a la literatura inglesa*, escribió al respecto:

Fingal puede no ser una reconstrucción auténtica de una epopeya celta; lo indiscutible es que se trata del primer poema romántico de la literatura europea. MacPherson fue un poeta que deliberadamente se sacrificó para la mayor gloria de Escocia (OCC: 830).

En la clase del miércoles 9 de noviembre de 1966, en la que explicó detalladamente la falsificación, dijo a sus alumnos: “Actualmente no nos interesa que el poema sea o no apócrifo, sino el hecho de que en él ya está prefigurado el movimiento romántico” (Borges Profesor 165). También:

Y si hay un rasgo noble que debemos tener en cuenta al juzgar a MacPherson, es que él nunca quiso ser considerado poeta, que él lo que quiso fue sacrificarse a la mayor gloria de Escocia, que sacrificó la fama y renunció al título de poeta por eso” (Borges Profesor 1965).

El caso de MacPherson, para cualquier lector de Borges, tal como lo presenta este en la *Introducción* y en la clase, resulta extrañamente parecido al de Fergus Kilpatrick y su cómplice, el traductor de Shakespeare al gaélico, James Alexander Nolan. Kilpatrick no quería que su traición “perjudicara a la patria”; Nolan ideó “un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria” (OC: 1, 498), que consistía en simular que el héroe Kilpatrick era asesinado por ser un héroe, cuando, en rigor, cumplía una sentencia de traidor. Kilpatrick, como MacPherson, se sacrificó por la patria, y “juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que su muerte rubricaría” (498). No tiene sentido pensar que Borges, muchos años después, cita su ficción para narrar la historia del fraude de Ossian. Lo más probable es que, al revés, esta historia de la rivalidad entre Escocia e Inglaterra haya servido de inspiración al argumento de “Tema del traidor y del héroe”, situado en “digamos (para comodidad narrativa) Irlanda”.

De Quincey, con esta hipótesis, y la presencia de los irlandeses, parece perder nitidez en el diálogo con el relato. Pero la fecha sigue enviándonos a las dos o tres publicaciones de 1824. Complementariamente, a la posibilidad de que el caso de la falsificación de Ossian sea una de las fuentes de “Tema del traidor y del héroe”, se puede sostener esta otra hipótesis: que la doble vertiente de idoloclastia (la reseña de Goethe) y falsificación (la

¹⁴⁶⁰ “Una de las posibles metafísicas”, *Sur* 115 (5/1944): 63. El texto ingresaría, con modificaciones, a “Nueva refutación del tiempo”, ensayo publicado por la apócrifa editorial Oportet y Haereses. Es de notar que en su recuerdo de la reseña restituye el título alemán, esto, es extranjero, de la novela de Goethe y pasa por alto el hecho de que se trataba de una traducción.

reseña y traducción de *Walladmor*), conjugadas históricamente en la figura de un escritor inglés, el cual, al mismo tiempo, era simultáneamente promotor del romanticismo (de Wordsworth) y violentamente nacionalista (John-bullista), funcionó como síntesis del “problema” involucrado en este cuento de guerra con irlandeses, conspiradores y traidores. Ya mencionamos, además, que la perspectiva del historiador que encuentra un problema, por examen de los textos de historia, y se aboca a presentar su solución, remite a “De Quincey-Writings”. Si bien la referencia inicial de Chesterton, como señaló Pezzoni, nos conduce al “sub-género policial”, un crítico descifrador erudito nos conduce a la figura ensayística de De Quincey, como, por ejemplo, se ve en “The Essenes”, y que, asimismo, está detrás de la “invención” del sub-género policial. En cuanto al “extraño proyecto” de Nolan (¡No-Land!), que consiste en simular una ejecución, si bien toma a Shakespeare como paradigma para generar la *illusion commique* del patriotismo, no carece de reminiscencias del De Quincey de “On murder considered as one of the fine arts”. Es más, como sabemos, la técnica de Shakespeare para construir villanos como héroes está en la base de ese ensayo. Asimismo, el tema de la ilusión teatral era un paradigma importante en De Quincey. La aplicación de una técnica shakespeariana para producir una obra de teatro en la vida, con el objetivo de brindar a comunidad y la historia un mito, está en indudable diálogo con “Theory of Greek Tragedy”, el texto que Borges había citado en 1938 en estos términos: “En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto: hacer que la realidad nos parezca irreal” (BES: 209).

Si bien “Tema del traidor y del héroe” está ubicado por razones temáticas con “La forma de la espada”, sabemos que es uno de los últimos que Borges publicó. La fecha (marzo de 1944), el modo en que se trata el romanticismo y la hipótesis de que De Quincey funciona como un prisma para decodificar el nacionalismo romántico como un apócrifo colectivo o social, invitan a relacionarlo con un texto que el mismo año publicó Adolfo Bioy Casares, “El perjurio de la nieve” (1944). Ese texto que lleva al paroxismo tanto las marcas del género policial como la “loca erudición” que Bioy comparte con Borges en esos años, elabora una trama muy compleja con los mismos tópicos con los que estaban trabajando las ficciones de Borges, e incluso con algunos más. Sin detenernos en su complejísima exégesis, nos interesa señalar que “De Quincey” es incorporado al relato de varias formas, pero en todas ellas, justamente, como la mirada en la que convergen una serie de temas que permiten ver al romanticismo, el del siglo diecinueve pero también, sobre todo, el que practicaban los poetas de la llamada “generación del 40”, como una ideología de la impostura.

Por una parte, Luis Villafañe es comparado irónicamente con De Quincey,¹⁴⁶¹ incorporando con ello, a la imagen del autor romántico, el perfil del periodista,¹⁴⁶² que ya implica una mirada distanciada del fenómeno del encantamiento lírico. Incluso se hace

¹⁴⁶¹ “Cuando publiqué una recopilación de sus artículos, alguien quiso ver similitudes entre el estilo de Villafañe y el de Tomás de Quincey. Con más respeto por la verdad que por los hombres, un comentarista anónimo, en *Azul*, escribió: “Admito que el chambergo de Villafañe es grande; no admito que ese desmesurado atributo, ni tampoco el apodo *enano sombrero* o, más axacta pero cacofónicamente, *petiso sombrero*, basten para denunciar una identidad, siquiera literaria, con De Quincey; pero convengo en que nuestro autor (medidas las personas) es un peligroso rival para el mismo *Jean-Paul (Richter)*” (Bioy Casares 1944, 11)

¹⁴⁶² “Colaboró en *Nosotros, La cultura argentina* y otras revistas, publicó sus mejores páginas anónimamente, en los diarios...” (Bioy Casares 1944, 10).

referencia a su afán por la bebida, que produce confesiones de “ordenada crudeza”.¹⁴⁶³ A la vez, el poeta Oribe, forjado a partir de una serie de lugares de las imágenes de Shelley (su voz antilírica, “jovencito de voz tan aguda y desagradable que parecía fingida”, etc.), Keats (su teoría de la carencia de identidad, su muerte temprana, etc.), Coleridge (su tendencia al plagio), está diseñado a partir de las perspectivas cruzadas, en un doble gesto de distanciamiento, de Wilde y De Quincey. Esta perspectiva de Oribe y sobre Oribe, como el poeta romántico que imita la imitación de los románticos, forja una versión desviada del romanticismo, una suerte de compañía infame a la que le corresponde la mirada desencantada del género policial. El hecho de que esto ocurra mediante la multiplicación de instancias de literatura de segundo grado, no hace más que traducir a procedimiento lo que el texto representa. Finalmente, la autoficción de Borges, en devolución de Bioy Casares quizás a la gentileza de haber figurado en “Tlön” y como reflejo del trabajo en colaboración que cultivaban los amigos en aquella época, es incorporada al relato en la identidad mixta de “Adolfo Berger Cárdenas”, cuyas iniciales (ABC) remiten al propio autor y cuyo segundo nombre, “Berger”, distorsiona apenas el del amigo. De Quincey es incorporado también aquí, entre ellos, en cuanto la localización de Berger Cárdenas, un escritor que valoriza el apócrifo y el plagio como prácticas experimentales, habita en un ambiente piranésico que cita la quinta de Triste-le-Roy. Más allá del significado del relato, en función de lo expuesto sobre “Tema del traidor y del héroe”, interesa el hecho de que De Quincey sirva, en este texto contemporáneo del escritor amigo de Borges, como principio de distanciamiento de las poéticas románticas y neorrománticas.

Si los dos cuentos de irlandeses nos envían a De Quincey sólo indirectamente, “La muerte y la brújula”, el primero de los dos cuentos de judíos y antisemitas, que también es un cuento sobre el desciframiento del otro y el fracaso de la mera erudición, y una de las fuentes de “El perjurio de la nieve”, nos ofrece, con mayor contundencia, un apretado conglomerado de tópicos de quinceanos que unen loca erudición y literatura drogada. Ninguno de ellos es nuevo, pero su combinación es novedosa. Como en los otros casos, no analizaremos el relato, sino que desplegaremos nuestras hipótesis sobre cómo el texto dialoga con distintos momentos de De Quincey.

Partamos de lo más evidente, la inscripción en el texto del ya conocido “efecto Piranesi”. Se encuentra en tres lugares, uniendo las experiencias reflejadas del detective y el criminal, después de que Lönnrot descubre la “solución” al misterio. Para encontrar el primero hay que detenerse en el pasaje que va desde “El tren paró en una silenciosa estación de cargas” (OC: 1, 504) hasta “Por una escalera en espiral llegó al mirador” (OC: 1, 505). Ese pasaje narra, con prosa lírica de policial negro, el viaje de Lönnrot a la quinta Triste-le-Roy. Una versión antisublime de la enumeración heterogénea, que Borges ha intentado en otros textos, como “Funes, el memorioso”, y que volverá a practicar después, define la visión de Lönnrot al bajar del tren: “Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco” (OC: 1, 504). O sea, vio lo que estaba allí, la realidad cruda y evidente, pero apartó la vista de eso, llevándola hacia arriba, donde estaba “el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy” (504), porque su visión se orientaba a la explicación del crimen como problema intelectual.

El relato es muy cuidadoso en mostrar el ingreso de Lönnrot al espacio artificial de la quinta. Ya desde el exterior, la quinta adopta características piranesianas, pero a través de

¹⁴⁶³ “Bebía copiosamente; cuando estaba borracho contaba sus aventuras con ordenada crudeza” (Bioy Casares 1944, 10).

una paradoja. El capricho arquitectónico, en cuanto responde al principio de la duplicación, le permite a Lönnrot encontrar el camino. Pero, como sabremos después, en dirección a su ruina:

Abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana: un balcón se reflejaba en otro balcón: dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba una sombra monstruosa. [...] Lönnrot, que ya intuía las preferencias del arquitecto, adivinó... (OC: 1, 505)

Es el interior de la casa el que se presenta como una arquitectura laberíntica, diseñada para confundir al que la recorre:

Lönnrot exploró la casa. Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. Un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente (OC: 1, 505).

Sin dudas, este texto de Borges, como otros suyos, se integra a la serie que inauguró la viñeta agregada por De Quincey a las *Carceri* de Piranesi en *Confessions*. En el cuento, lo fundamental de esta intertextualidad, sin embargo, es la diferencia que surge entre el “pobre Piranesi”, perdido en su creación, pero representado por él mismo como perdiéndose, y Lönnrot que, al igual que el De Quincey de “Theory of the Greek Tragedy”, y desde luego, el autor de la nueva viñeta, sabe que el infinito experimentado es un efecto estético. Lönnrot, no lo olvidemos, es un lector, un crítico, no un autor. Esa es la faceta intelectual que encarna. Después de su experiencia de la desorientación, Lönnrot concluye, precisamente, como un conocedor de laberintos y los factores que los producen: “*La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad*” (OC: 1, 505). Del mismo modo, De Quincey, buscando explicarse el “problema único” de la tragedia griega, del cual nadie, antes que él, “encaró su solución” (Farsa: 105), luego de recurrir al análisis del procedimiento por el cual Shakespeare construyó la ilusión de una vida que está adentro de una vida,¹⁴⁶⁴ concluyó:

¹⁴⁶⁴ “... todos los recursos de la filosofía, al menos de cualquier filosofía conocida y aceptada, no servirían tan bien para explicar especulativamente los principios que lo guiarían en tal caso, como sirve la propia práctica de Shakespeare. El problema que éste enfrentó fue concebido por él mismo: la dificultad era de su propia invención. Era: distinguir una obra de tal modo que pudiera estar dentro de otra obra, precisamente como un pintor coloca una pintura adentro de una pintura; y que, en consecuencia, la obra secundaria o interior perdiera realidad en cierta escala proyectando, por contraste, un reflejo que tiñera de realidad la obra primera. Éste era el problema; esto lo que debía conseguirse; y el secreto, la ley del proceso por el cual lo consigue es: hinchando, entumeciendo y haciendo más rígida no sólo la dicción sino también el tenor de las ideas; parándolas, de hecho, sobre zancos y dándoles una prominencia y una ambición que exceden la escala que se adopta en la vida común. Por lo tanto, la obra está en rima –un artificio que Shakespeare usó con gran eficacia en otras ocasiones similares (esto es, en ocasiones en que quería hacer solemne la vida o distinguirla de alguna manera); el fluir de los pensamientos está condensado y comprimido; figuras en marcado relieve, como las del oro tallado de una vasija antigua, la hacen rústica y horrorosa; y el movimiento de la escena se contrae en giros cortos, en contraste con los movimientos libres y expansivos de sus desarrollos generales” (Farsa: 106).

... la tragedia griega descansa en las mismas circunstancias y surge del mismo principio original. Por lo tanto, si el lector pudiera obtener un vislumbre de la vida adentro de una vida que el pintor a veces muestra al ojo y que el *Hamlet* de Shakespeare muestra al intelecto, entonces podría aprehender el aspecto original bajo el cual contemplamos la tragedia griega (Farsa, 106).

Estamos ante la figura del falso “mago” de *Las 1001 Noches*, que Christ equiparó a Borges, por ser el que puede resolver, formalmente, la construcción del mundo como un laberinto, sin perderse en él.

El segundo lugar del “efecto Piranesi” en el relato es el sueño de Scharlach, una experiencia de desorientación que inspiró su plan de venganza. Una vez que Lönnrot llega al mirador de la quinta, movido por el desciframiento de la arquitectura de la casa, Scharlach atrapa a Lönnrot y le revela la verdad oculta, antes de asesinarlo. El cuento es casi didáctico en esta peripecia, que revierte la fortuna del héroe y lo transforma en víctima. Lo relevante para nosotros es el primer parlamento de Scharlach, donde revela el origen de su plan, lo que podemos llamar, en términos narrativos, su “argumento”. Esta explicación reemplaza el móvil místico de la búsqueda del Nombre Secreto por la trama de venganza, en una permutación del nombre divino por el nombre propio “Erik Lönnrot”. Veámoslo de cerca, trozándolo en tres partes:

—No —dijo Scharlach—. Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erik Lönnrot. Hace tres años, en un garito de la Rue de Toulon, usted mismo arrestó e hizo encarcelar a mi hermano. En un cupé, mis hombres me sacaron del tiroteo con una bala policial en el vientre. Nueve días y nueve noches agonicé en esta desolada quinta simétrica; me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daban horror a mi ensueño y a mi vigilia.

Un hecho de violencia, que incluye el arresto del hermano de Scharlach, el tiroteo, la herida en el vientre, derivan en un período de visiones y alucinaciones que asaltan al criminal por efecto de la “fiebre”. Se recordará que en *Confessions*, las alucinaciones de Piranesi, trasladadas a sus grabados, son también producto de una “fiebre”, de acuerdo con una opinión más o menos difundida respecto del estado en que habría compuesto las *Carceri*. En la reescritura de Borges, se agrega el motivo del rencor y una causa de la fiebre. De Quincey, en *Confessions*, reemplaza la fiebre de Piranesi por los efectos del abuso del opio, pero aporta como causa para esos abusos una cadena de dolores físicos y personales, que, según dirá en *Suspiria de Profundis*, se remontaban a la pérdida de su hermana Elizabeth.

La frase “daban horror a mi ensueño y a mi vigilia” que usa Lönnrot aparecerá en un único lugar en la obra futura de Borges, que ya conocemos: el poema “A cierta sombra, 1940”. Se recordará: “las indiscifrables arquitecturas / que dieron horror a tu sueño” (OC: 2,). Y había aparecido, muy recientemente, al comienzo de la historia del infinito, llamada “Avatares de la tortuga”.¹⁴⁶⁵

Sigue Scharlach:

Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras. Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *goim*: Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual

¹⁴⁶⁵ “La numerosa Hidra (monstruo palustre que viene a ser una prefiguración o un emblema de las progresiones geométricas) daría conveniente horror a su pórtico” (OC: 1, 254).

era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al Norte o al Sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy.

Este es el pasaje en el cual Borges escribe un sueño, en verdadera “miniaturización” del modelo de pesadilla que ofrecía De Quincey, incluyendo uno de sus tópicos, la historia de Roma y su fascinación por esa ciudad como centro del imperio. Se fusiona este tópico con el de la ciudad de Londres vista como centro de un laberinto. La imagen de que todos los caminos llevan a Roma, lugar común del refranero, es la imagen con la que De Quincey construye su experiencia de la entrada en Londres en su autobiografía (W: 1, 178-183). Red Scharlach no es, como Erik Lönnrot, un hombre para el cual nada de lo humano es ajeno; se sugiere que es un pistolero de formación judía, como se ve en su uso del término *goim*, el conocimiento del yiddish y la anécdota de la conversión fallida al cristianismo. Su sueño no es erudito, sino obsesivo, y se alimenta de “esa metáfora”.

Concluye:

En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería.

Este es el punto en el cual el texto vira hacia el género policial, chestertonianamente, suplantando la explicación maravillosa por la explicación racional. Y por eso, en el universo de quinceano, es un viraje, como en “Tema del traidor y del héroe”, hacia “On Murder Considered as One of the Fine Arts”. Que este es un viraje en *esa* dirección, lo señala el énfasis puesto en la construcción del asesino como artista. Está claro que Scharlach, en quien se ha escuchado resonar el nombre “Sherlock” y el término “Scarlet” (que lleva a *Study in Scarlet*, el relato en que nace Sherlock Holmes), es el autor de esta falsa pieza erudita. Su perspectiva estrictamente material de la composición del relato así lo certifica. Es posible que los tres párrafos que siguen al recién citado, que narran el modo en que Scharlach fue concibiendo su relato para Lönnrot, sean parodia de un texto no policial de Poe, llamado “The Philosophy of Composition”, en el que “el inventor del género policial” utiliza el mismo implacable tren de razonamiento de los *tales of ratiocination* para explicar la composición del poema romántico sentimental “The Raven”. Pero si podemos imaginar esta posible parodia, es por el cruce entre la composición de un poema y la elaboración de un crimen que De Quincey postuló, satíricamente, en “On Murder”. En cierto sentido, el cruce en la estética entre el campo de la escritura y el de la ejecución de un asesinato, si bien es un lugar común del policial, no lo era antes del ensayo publicado en *Blackwood’s Magazine* en 1827. “On Murder” es su condición de posibilidad y el texto que inaugura la identificación entre crimen y arte, así como *Confessions* cumple análoga función con la literatura drogada.

El tercer lugar en que vemos reaparecer el “efecto Piranesi”, en la particular adaptación borgeana, es en el último parlamento de Lönnrot, cuando imagina su situación, el hecho de ser una víctima de Scharlach, a partir de la solución de la paradoja de Aquiles y la tortuga propuesta por De Quincey (“finja -o cometa- un crimen A, luego un segundo crimen en B...”, etc.), a la que define como “un laberinto griego que es una línea única, recta” (OC: 1, 507). Aun este último acto de comprensión de Lönnrot, es una adaptación de un problema intelectual a una realidad más simple, como el hecho de que van a matarlo. Este final de “La muerte y la brújula” puede ser leído como un final cómico, en línea con la burla

de la creencia en el conocimiento y el poder de la erudición, en cuanto el disparo de Scharlach vale por una refutación empírica de la postergación infinita, en la línea de las refutaciones de Diógenes del inmovilismo zenoniano.

El tema que articula todo el relato de Scharlach, su “firme” laberinto y que ha promovido muy dispares elucubraciones de la crítica, es la búsqueda del “Nombre Secreto de Dios”, que suele remitirse, siguiendo las instrucciones de Scharlach/Lönnroch, a la bibliografía sobre las tradiciones del misticismo judío y, fundamentalmente, a la cábala. Como señalamos en el capítulo anterior, al examinar algunos enlaces entre los textos de *Writings* y “Una vindicación de la Cábala”, Borges dijo una vez haber descubierto la idea de la Cábala en el texto “Modern Superstition” de De Quincey, un texto que, si bien hace referencia a las interpretaciones rabínicas del Talmud, no menciona a la Cábala en ningún momento. Tampoco el pasaje sobre las supersticiones del Talmud, dedicado a la versión judía de las paganas *sortes virgilianae*, se vincula con el secreto nombre de Dios. No obstante, “Modern Superstition” otorga un amplio lugar a las supersticiones antiguas y modernas en relación con los nombres, sobre todo esa creencia de que el significado de un nombre podía afectar a quien lo pronunciara. Asimismo, la cuestión de “el nombre secreto de Roma”, vinculada con la superstición de los nombres, en Borges, está siempre ligada a De Quincey, a través de quien Borges habría descubierto la práctica.¹⁴⁶⁶

Sea o no esta una referencia a De Quincey, es revelador que se trate de un caso perteneciente a la historia de las supersticiones, antiguas y modernas. Se recordará esa cómica escena de “La muerte y la brújula” en la cual Treviranus se impacienta ante la posición de Lönnrot, que dice preferir “una explicación puramente rabínica” a “los imaginarios percances de un imaginario ladrón” y señala como evidencia las “obras completas” de erudición judía en el armario de Yarmolinski, que incluye, en primer lugar, ¡*Vindicación de la Cábala!* Treviranus se reconoce como un “pobre cristiano” y le dice: “Llévese esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías” (OC: 1, 500). El brillante diálogo que sigue eleva esta frase al plano de la historia de las religiones:

—Quizás este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías—, murmuró Lönnrot.

—Como el cristianismo—, se atrevió a completar el redactor de la *Yidische Zeitung*. (OC: 1, 500)

Es justamente después de esta escena de *wit*, que el final demostrará como totalmente reveladora, que se produce, desde el punto de vista de la construcción del relato, un “paso a la práctica”. Aparece la sentencia: “La primera letra del Nombre ha sido articulada” (OC: 1, 500). Sin duda, fue este documento, que satisface las premisas especulativas de Lönnrot, el elemento que lo convirtió en ese mismo instante en erudito. En Lönnrot, y en esta escena, es evidente que la veneración impostada de lo intelectual y lo racional (“se creía un puro razonador, un Auguste Dupin” [OC: 1, 500]) se une a la superstición ante los nombres, en una única y homogénea ceguera. Sigue a eso la frase que retoma el tipo de erudición impostada que hay en los lectores atléticos de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, que fatigan libros en una noche de biblioteca, cuando, evocando al

¹⁴⁶⁶ En “Historia de los ecos de un nombre” (*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 15 [11-12/1955] escribió: “... De Quincey nos recuerda que era secreto el verdadero nombre de Roma; en los últimos días de la República, Quinto Valerio Sorano cometió el sacrilegio de revelarlo, y murió ejecutado...” (OC: 2, 128).

verdadero autor de “Una vindicación de la Cábala”, que no sabía hebreo, Lönnrot se volvió “bruscamente bibliófilo y hebraísta” y se encerró a estudiar el enigma en los densos libros de Yarmolinski hasta dar con la teoría del “Nombre absoluto” (OC: 1, 501). Hay, tal vez, reminiscencias de *Bouvard y Pécuchet*, que es para Borges uno de los casos ejemplares del papel que desempeña la erudición en el mundo moderno y de sus posibilidades en la ficción. El rasgo impostado de la erudición de Lönnrot, quien descubre su solución al problema con una palabra “de reciente adquisición” (“Tetragrámaton”), es “bouvard-pecuchetiano”, y puede pensarse como el reflejo de la erudición como ficción, un concepto central para la composición del relato-trampa de Scharlach: tejer un laberinto con “un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería” (OC: 1, 506). La diferencia entre la erudición en “Tlön” y la erudición en “La muerte y la brújula” está dada, no por su forma de funcionamiento (es en ambos casos una erudición impostada que se articula con el poder de la ficción y la magia de la creencia en sus valores e imágenes), sino por el resultado que produce. El narrador de “Tlön” descubre la conspiración de los eruditos, y hasta el mismo se integra, como descubridor, en la extensa trama. El detective de “La muerte y la brújula” se encierra en la erudición de las supersticiones, convirtiendo a la erudición en una superstición más. Se ha señalado varias veces que sobre Erik Lönnrot pesa el apellido del compilador de la *Kalevala*, “una creación romántica muy en el espíritu del Ossian de Macpherson”, como escribió D. Balderston.¹⁴⁶⁷ En este plano, la alusión se relacionaría con lo que después, en “Tema del traidor y del héroe”, se convierte en eje argumental: la erudición como creación de ficciones nacionales.

Junto a Lönnrot está Treviranus, en quien resuena el inventor de la biología moderna (Gottfried Reinhold Treviranus), opositor de los supersticiosos. Junto a los libros eruditos, están los periódicos, que, de acuerdo con la tradición del policial y la realidad cultural de la época, operaban como los verdaderos constructores de opinión pública.¹⁴⁶⁸ El campo periodístico, en un cuento de guerra tan vinculado a la sombra de De Quincey como éste, tiene sugerentes resonancias. No sólo por el hecho de que textos teológicos como “Modern Superstition” y “Protestantism” fueron algunos de los muchos artículos con los que colaboró en la prensa. Se recordará, también, que en su “Postscript” a “On murder”, De Quincey subrayó el papel que cumplían los periódicos para la difusión de la obra de arte criminal:

Naturalmente, al amanecer cuatro o cinco horas más tarde la mañana del domingo, el caso era demasiado horrible como para no difundirse en todas las direcciones. [...] no cabe duda de que, de haberse satisfecho la demanda pública de detalles el mismo domingo [...] se hubiese ganado una pequeña fortuna. [...] hablo de un periódico que resumiera materiales exclusivos para colmar la viva curiosidad del público que, excitado por los rumores que surgían de todas partes, ardía por poseer una información más amplia.¹⁴⁶⁹

¹⁴⁶⁷ Balderston (1996) repuso información valiosa sobre esta referencia del cuento de Borges que se articula con el problema del papel que jugaron las ficciones en la construcción de las identidades nacionales.

¹⁴⁶⁸ Sobre este tema, cf. Saítta (2000).

¹⁴⁶⁹ “Naturally, on the Sunday morning that dawned four or five hours later, the case was too full of horror not to diffuse itself in all directions; [...] to have met the public demand for details on the Sunday [...] would have made a small fortune. [...] that is, by any journal that should have collected exclusive materials, meeting the public excitement, everywhere stirred to the centre by flying rumors, and everywhere burning for ampler information” (W: 13, 94-95).

En “La muerte y la brújula” los periódicos intervienen, como un personaje más, en dos momentos importantes. El primero, cuando se publica la primera noticia del crimen, señalando “el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino” [OC: 1, 501]), que sirve a Scharlach para resolver la ejecución de su argumento homicida. El segundo momento sigue al (ante)último crimen, el falso crimen de Scharlach, y representa en clave satírica el despliegue de posiciones ideológicas producidas por el caso en la opinión pública, lo que muestra que las hipótesis de Lönnrot y la ficción de Scharlach se proyectan sobre un espacio histórico-político bien definido, en el que se cruzan los católicos, los antisemitas, los judíos y los oportunistas (OC: 1, 503).

Ciertamente, estos temas convocan una cantidad importante de textos y fenómenos que no son tópicos de quinceanos. La existencia de una bibliografía abundante y seria sobre este texto, que no menciona el nombre De Quincey, es la prueba más clara de ello. Sin embargo, la tópica que acabamos de generar, aun en sus excesos, revela posibles fuentes de información de Borges, y también otros elementos que, en el espacio comparativo, pueden contribuir a nuevas interpretaciones del relato.

En “La muerte y la brújula” nos encontramos con un delincuente judío que explota el contexto del antisemitismo en una Buenos Aires desfigurada para imponer al enemigo su ficción y darle muerte; en el otro cuento de judíos y antisemitismo, un judío de Praga, que no es Franz Kafka sino el escritor frustrado Jaromir Hladík (“el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida”), condenado a muerte por el Reich, obtiene de Dios un año de gracia para concluir mentalmente la obra con la que “quería redimirse” (OC: 1, 510). La autoficción reaparece: datos de la biografía de Borges se incrustan en la de Hladík: éste es autor de una *Vindicación de la Eternidad* que, en su descripción, se aproxima a *Historia de la Eternidad*; y se mencionan unos “poemas expresionistas” que fueron incluidos en una antología de 1924. La obra que Hladík quiere terminar debe redimirlo de ese “pasado equívoco y lánguido” (OC: 1, 510), una construcción que resuena en el “nuevo comienzo” de su escritura con “Pierre Menard, autor del Quijote”. La pieza de Hladík, llamada “Los enemigos”, sin embargo, es bien distinta de ese texto. Es la representación de un drama en tres actos, escrito en hexámetros. Y sin embargo, tiene reminiscencias borgeanas: según se revela al final, el drama que se ha representado es el “delirio circular que interminablemente vive y revive” su héroe (OC: 1, 510).

Este cuento de guerra no parece vinculado, en principio, con De Quincey. Sin embargo, fue señalado por Christ como uno de los probables textos “congéneres”, en cuanto sospechaba que Borges podía haberse inspirado para componerlo en el ensayo de De Quincey “Miracles as Subject of Testimony” (Christ 1969, 154). Christ no desarrolla ni explica este enlace. Un acontecimiento posterior, en cierto sentido, refuerza la pista de Christ, pero tampoco aporta datos reveladores: Borges incluyó el texto en la antología de 1986 de la *Biblioteca personal*, de lo que resultó que contemos con una buena traducción de él, realizada por Luis Loayza, con el título “Los milagros como objeto de testimonio” (Kant: 240-263). La situación es llamativa: ese ensayo es de los menos estudiados de De Quincey. Cuando el romanticista Frederick Burwick lo consideró en 1990 en “Coleridge and De Quincey on Miracles”, señaló que no había trabajos que lo investigaran, como tampoco existía un “estudio sostenido del pensamiento religioso de De Quincey” (Burwick 2001, 417). La situación no ha cambiado desde ese momento; esta presunta fuente de Borges sigue siendo una especie de isla abandonada entre los investigadores.

¿En qué sentido, entonces, puede haber servido de fuente este ensayo de De Quincey? Las observaciones de Burwick en el texto mencionado son de ayuda. El ensayo fue publicado como “On Hume’s Argument against Miracles”, en el número de la *Blackwood’s Magazine* de julio de 1839, y en efecto se presenta como una discusión con la posición de Hume en *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748). Hume sostenía allí que la fuente de nuestro saber es la experiencia, y que para determinar la probabilidad de que algo sea posible, debemos contrastar nuestras diversas experiencias al respecto, y, también, las experiencias de otros, que nos llegan en la forma de testimonio. Según este principio, los milagros son imposibles, porque, por definición, un milagro supone la violación de las leyes naturales. De modo que los hechos mismos les niegan credibilidad a los milagros o a sus testimonios. Y concluye de ello que ninguna religión debería fundarse sobre milagros.

El ensayo de De Quincey no fue el primero en polemizar con Hume (lo preceden, entre otros, William Paley, Joseph Priestley, Samuel Taylor Coleridge) pero su argumentación, como explica Burwick, realiza un giro significativo en el tratamiento del tema:

La palabra clave del título no es “Milagros” sino “Testimonio”, no si los milagros ocurren sino los supuestos de su registro. El ensayo de De Quincey, por lo tanto, es sobre retórica. El punto crucial de la refutación de Hume es el problema del lenguaje (Burwick 1990, 401).

En efecto, De Quincey hilvana su refutación de Hume desplazando el problema hacia la cuestión de la comunicabilidad de los milagros, y, en ese marco, incluye una serie de clasificaciones tanto sobre las situaciones de comunicabilidad como sobre los distintos tipos de milagros. Allí se encuentra la relación con “El milagro secreto”, puesto que la división principal de los milagros entre “internos” y “externos” se liga con la paradoja que introduce el tipo de milagro que experimenta Hladík. Sólo los milagros externos, sostiene De Quincey, involucran el problema de la comunicabilidad; los internos no son vistos por nadie, y su eficacia no está vinculada con el hecho de que puedan ser o no “objetos de testimonio”: “... son los que ocurren, o pueden ocurrir, en la conciencia personal de cada hombre por separado” (*Kant*: 247). El milagro de este tipo opera a través de la “plegaria”, pero su naturaleza misma es la incomunicabilidad, y su eficacia reside en el enlace que dios establece con un único individuo: “Están destinados al ámbito privado de la conciencia de cada uno y el hacerlos comunicables no hubiese satisfecho ninguna necesidad humana” (*Kant*: 249).

A la luz de estas citas, está claro que el cuento de Borges produce la paradoja de comunicar un milagro de tipo “interno”, que, efectivamente, se realiza por la plegaria y que sólo tiene valor para Hladik o para Dios.¹⁴⁷⁰ Lo que De Quincey discutía a Hume era la legitimidad de la religión cristiana, la cual otorga validez epistemológica a los milagros, en cuanto acontecimientos que resultan eficaces, como revelación, para los creyentes. Borges exhibe el milagro interno en la relación que un intelectual judío checo estableció privadamente con Dios. Doble variación, por lo tanto, respecto de esta posible fuente: 1) se exhibe lo que no se deja ver en el funcionamiento del milagro interno, que presuntamente cumple su eficacia; 2) se muestra el milagro en un sujeto que, precisamente, el catolicismo antisemita, como el representado por los periódicos de “La muerte y la brújula”, excluía del

¹⁴⁷⁰ “Habló con Dios en la oscuridad. Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo” (OC: 1, 511).

campo de las religiones legítimas. Y aún así se mantiene la idea de que el milagro interno no se comunica, en tanto y en cuanto que, como escribe el narrador al principio, Hladík era “autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*” (OC: 1, 508). Se suele creer, por las convenciones del género fantástico, que el milagro ocurrió, porque “el universo físico se detuvo” (OC: 1, 512) y porque “dio termino a su drama” (OC: 1, 513) en el año concedido por Dios, pero el relato no se pronuncia y no sabemos si el adjetivo “inconclusa” desaparece de su curriculum o si, como en la obra que termina, no fue todo parte de un “delirio circular” (OC: 1, 510).

Es iluminador concebir este diálogo con el ensayo de De Quincey como una transformación del argumento de quinceano en procedimiento, a la manera en que la obra *Los enemigos*, título que resuena en la situación vital de Hladík, pasa de las disquisiciones teóricas a la escritura de ficción. El texto realiza o, más precisamente, es el milagro y cumple el pasaje al que aspira Hladík.

“El milagro secreto” es un cuento de guerra, y es uno de los que más claramente opone las letras a las armas, sin que la oposición implique una lucha efectiva de estos mundos, siquiera en la ficción. Que la literatura se manifieste en el espacio interno del milagro, y que, aun así, no detenga la acción de las armas, produce una tensión dramática que coloca a las experiencias de estos regímenes heterogéneos en un incómodo contacto. Como en la versión *naif* del poema “Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra”, que incluye también una plegaria, el relato se inscribe en el espacio paradójico del tiempo momentáneamente detenido. Quizás la oración que expresa el incómodo contacto entre el tiempo ficticio del milagro y el tiempo real de la muerte con mayor potencia sea: “Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt” (OC: 1, 513).

El ensayo de De Quincey, en el momento de su producción, no era una isla abandonada. Fue el primero de una serie de textos vinculados con el problema de la revelación y el modo de entender el cristianismo en el contexto moderno. Ya mencionamos este conjunto de ensayos, que se inician a fines de la década de 1830 y se extienden en la década de 1840, en el capítulo 1, y nos detuvimos en la reseña de la “Vindication of Protestant Principles” en el capítulo 5. Son textos escritos en un contexto de fuertes polémicas intelectuales sobre el pasado, el presente y el futuro del cristianismo, y De Quincey pone en ellos su erudición y virtud polémica al servicio de la causa cristiana. Varios de esos textos, como el precitado “Modern Superstition”, escrito para desestabilizar la idea de que “la época de los milagros y lo sobrenatural ha concluido”,¹⁴⁷¹ acabaron reunidos en el tomo VIII de *Writings*.

Pasando de aquí a Borges, se advierte que los tres textos finales de *Ficciones* (1944), considerados en su vinculación con De Quincey, se asocian fuertemente con ese tomo VIII de “Speculative and Theological Essays”, que incluye también textos sobre cuestiones religiosas escritos en otros momentos. Justamente, a continuación del ensayo sobre los milagros, en un orden que *Ficciones* parece replicar, Masson colocó una contribución tardía de De Quincey para una revista cristiana: “Judas Scariot”. En este caso, y de manera única hasta este punto, el texto de De Quincey es una fuente explícita del cuento de Borges, “Las tres versiones de Judas”. Analicemos, pues, ese texto.

“Tres versiones de Judas” refiere a De Quincey de un modo por completo novedoso:

¹⁴⁷¹ “It is said continually that the age of the miraculous and supernatural is past” (W: 8, 404).

La primera edición de *Kristus och Judas* lleva este categórico epígrafe, cuyo sentido, años después, monstruosamente dilataría el propio Nils Runeberg: *No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas* (De Quincey, 1857). Precedido por algún alemán, De Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma; Runeberg sugiere una vindicación de índole metafísica (OC: 1, 514).

Ningún texto de Borges, hasta hora, había hecho uso de De Quincey de esta manera. Nils Runeberg es el primer lector declarado de De Quincey que menciona Borges aparte de él mismo y de los nombres ilustres que compacta en la reseña de *Névrosés*.¹⁴⁷² No es un lector de su “literatura”, justamente, sino de uno de sus textos de especulación teológica. El texto sugiere que también leyó “The Essenes” y “On Miracles as Subject of Testimony”, si reparamos en la explicación que encuentra Runeberg para justificar el fracaso de su tesis.¹⁴⁷³ El modelo de este lector de De Quincey es y no es De Quincey, quien se ha transformado en objeto de lectura y de cierta emulación a comienzos del siglo veinte. En la posdata de 1956 al prólogo de “Artificios”, escribió Borges: “Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy, forman el censo heterogéneo de los autores que continuamente releo. En la fantasía cristológica titulada *Tres versiones de Judas* creo percibir el remoto influjo de este último” (OC: 1, 483). En efecto, el primer modelo de Runeberg es Bloy, como señalamos comentando a Stephens. La radicalidad del heresiólogo, su empeño disidente y profético, confirmaría esta asociación con la heterodoxia católica de Bloy. Cabría pensar, en este sentido, que Nils Runeberg es una adaptación del discurso heterodoxo de Bloy atravesada por el filtro borgeano-dequiniano de 1944.

El texto es una versión ficcional de los “ejercicios de anacronismo” que Borges ensayó en las “vindicações” de *Discusión*, un rasgo del cuento que permite entender la distancia respecto de De Quincey que establece Runeberg como su lector, así como el juego que el anacronismo representa en relación con la mediación histórica. Esa distancia se ve representada por la distancia histórica abismal que escenifica el texto con su comienzo irónico y contrafáctico (el procedimiento de “Pierre Menard, autor del Quijote”, aplicado a una persona). Que el cuento que cierra *Ficciones* (1944), un libro que incluye textos ubicados en pasados exóticos, reales o imaginarios, comience con la frase: “En el Asia Menor o en Alejandría, en el siglo II de nuestra fe, cuando Basíledes publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes...” (OC: 1, 514), juega con la expectativa de que se trate de una nueva fantasía histórica, ahora centrada en la figura de Judas. Pero esa cláusula temporal funciona irónicamente, ya que ofrece el pie para montar una fantasía contrafáctica, que el texto confirma como fantasía (“fantasía cristológica”, la llamaría la posdata en el prólogo de 1956) en el momento en que se lee. El “hubiera” de la cláusula principal de la oración ubica al personaje en su tiempo, pero descolocándolo

¹⁴⁷² Hay una excepción en la reseña de *Névrosés*: “la obra literaria, crítica, histórica, autobiográfica, humorística, estética y económica de ese “aniquilado” abarca unos catorce volúmenes y no ha sido leída del todo en vano por Baudelaire, por Chesterton y por Joyce. Si los futuristas quieren un precursor, también lo pueden invocar a De Quincey: autor –hacia 1841-- de aquel apasionado artículo sobre la nueva “gloria del movimiento” que las diligencias acababan de revelar” (OC: 4, 217).

¹⁴⁷³ “Runeberg intuyó en esa indiferencia ecuménica una casi milagrosa confirmación. Dios ordenaba esa indiferencia: Dios no quería que se propalara en la tierra Su terrible secreto” (OC: 1, 517). Este razonamiento, si bien puede tener múltiples fuentes, es el que usa De Quincey para explicar en “The Essenes” la oscuridad que pesó durante los años posteriores al cristianismo primitivo. Un razonamiento análogo, pero de naturaleza general, se encuentra en “Miracles” respecto de los milagros “externos”, en su variante “corroborativa”. Cf. W: 8, 165-166; *Kant*: 250.

respecto de él.¹⁴⁷⁴ El movimiento que representa el anacronismo en la identidad del caso Runeberg es el que va del heresiarca al heresiólogo. La imaginación amplificada de todo lo que Runeberg hubiera sido como contemporáneo de Basílides sirve, efectivamente, para instalar en la imagen del académico contemporáneo la “sombra” de un heresiarca gnóstico. En cierto sentido, la escena ingeniosa de “La muerte y la brújula” cobra en este caso nuevas dimensiones, en tanto el cristianismo se revela parte de la historia de las supersticiones judías.

En general se confunde esta construcción de Runeberg con la imagen de De Quincey, tal como leímos en Rodríguez Monegal y Stephens, y esto por efecto de las operaciones del propio Borges. La identificación con los gnósticos, que Borges realizó sobre su propia imagen en “Una vindicación de los gnósticos”, se había trasladado a Bloy al comienzo de la guerra con la publicación de “El espejo de los enigmas” (1940), un ensayo en que Bloy y De Quincey aparecen juntos. Allí, Bloy fue sometido al mismo tratamiento que luego daría a Runeberg. En la última oración del ensayo, se lee: “Se creía un católico riguroso y fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake: heresiarcas” (OC: 1, 100). Tanto la cita de De Quincey en ese texto, como su introducción en “Tres versiones de Judas”, que apelan al anacronismo para definir la identidad intelectual (heresiarcas en un tiempo donde no existe la herejía), agregaron a “De Quincey-Writings” a la comunidad de esos heresiarcas a destiempo. Sin dudas, el enlace que “Tres versiones de Judas” tendió con la trama de conspiración de “Tlön”, remitida a rosacruces y francmasones vía De Quincey, completó el cuadro.

El texto de *Ficciones* incluye otra figura que se vincula con la del anacronismo en cuanto efecto de lectura, que es la traducción, ya indicada en el título con la palabra “versiones”. El párrafo inicial del relato, luego de pasar de la fantasía contrafáctica a las circunstancias históricas reales de Runeberg (“el siglo xx y la ciudad universitaria de Lund”), se aclara que de su “obra capital”, *Den hemlige Fräslaren* (“El redentor secreto”), hay traducción alemana de 1912. Esto completa la caída, en ese párrafo, desde la Alejandría en el siglo II al año en que la obra se publica en la lengua de Goethe. La traducción también afecta la “cita” de De Quincey, la cual, como ha señalado A. Louis (2007, 305-6), es inexacta. El *incipit* de “Judas Scariot”, en un gesto que para 1853 era casi un movimiento automático del discurso de De Quincey en la prensa, decía:

Everything connected with our ordinary conceptions of this man, of his real purposes, and of his scriptural doom, apparently is erroneous. Not one thing, but all things, must rank as false which traditionally we accept about him. (W: 8, 178)

Es decir:

Todo lo conectado con nuestras concepciones ordinarias sobre este hombre, sus propósitos reales y su destino en las escrituras, aparentemente está equivocado. No una cosa, sino todas las que tradicionalmente aceptamos sobre él, deben ser consideradas falsas.

Runeberg elige para su epígrafe, no sabemos en qué lengua, la segunda de estas oraciones. Y el narrador del relato, no sabemos de qué versión (¿el sueco original, la traducción al alemán?), la traduce: “No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a

¹⁴⁷⁴ “... Nils Runeberg hubiera dirigido, con singular pasión intelectual, uno de los conventículos gnósticos” (OC: 1, 514).

Judas Iscariote, son falsas (De Quincey, 1857)” (OC: 1, 514). Louis señala que “en la traducción que Borges hace de la frase, quien la enuncia se excluye de esta tradición interpretativa, al desaparecer la primera persona del plural” (BAF: 306). Ciertamente, la “certeza en la degradación” que se consigna con el epígrafe de Lawrence (“There seemed a certainty in degradation”), se traduce aquí en la “certeza” que emerge en el heresiarca al traicionar a De Quincey, apartándose de su texto con la cita. Aun en su desmesurada afirmación de autoridad sobre el tema Judas, De Quincey escribe “apparently” y se incluye en una comunidad con ese “we accept”, la cual, naturalmente, no es otra que la cristiandad occidental, por cuya perduración había militado De Quincey de su peculiar manera. Runeberg, el heresiólogo-heresiarca de Lund, en la “versión” de Borges, recontextualizó las palabras de De Quincey al colocarlas al frente de su *Kristus och Judas* (que significa, “Cristo y Judas”), del mismo modo avieso que Borges había colocado aquel epígrafe en inglés al frente de *Evaristo Carriego*.

Para Louis esto implica que Runeberg, citando a De Quincey, niega la interpretación que De Quincey ofrece de Judas como un personaje movido por circunstancias propias de una escena política. El texto de Borges que citamos, explicita la negación cuando compara el sentido del Judas de De Quincey con el sentido del Judas de Runeberg: “De Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma; Runeberg sugiere una vindicación de índole metafísica” (OC: 1, 514). Se comparan, en efecto, dos “vindicaciones” para distinguirlas: una que otorga valor político a la traición de Judas, ya que sin ella no existiría el cristianismo, y otra que es de índole metafísica.

“Tres versiones de Judas” ubica el origen de la herejía anacrónica de Nils Runeberg en una negación de De Quincey que se consuma repitiéndolo en el epígrafe. Y sin embargo, es evidente que el narrador repite el gesto que adopta De Quincey en “Judas Iscariot” pero trasladándolo al heresiarca Nils Runeberg. Su texto es una tercera “vindicación”, que tiene a Runeberg como personaje. Por ello, antes de pasar al examen de sus libros, dedica un párrafo entero a explicar que “Nils Runeberg, miembro de la Unión Evangélica Nacional, era hondamente religioso” (OC: 1, 514).

Falta mencionar una figura en este juego de distancias y aproximaciones, de anacronismos y traducciones, de imitaciones y devíos. Es otro de los autores del “censo heterogéneo” de lecturas constantes de Borges. La idea de “herejía” que ficcionaliza Runeberg es la que plantea Chesterton en ese libro contemporáneo de Runeberg, *Heretics* (1905), una reflexión sostenida sobre la cuestión de la “herejía” en contexto moderno y un repaso de las posiciones intelectuales de sus contemporáneos en tanto “herejes”, al que complementa el libro *Orthodoxy* (1908). En *Heretics* Chesterton recuerda que “hereje” no es el que goza por ser opositor, negándose a abrazar un dogma. Por el contrario, “hereje” es el que cree que tiene la verdad respecto de él y lo declara, en contra de una versión distinta, legitimada por el poder. El “hereje” de Chesterton no se considera a sí mismo “hereje” sino un ortodoxo no reconocido. La época moderna, sin embargo, habría perdido ese significado, ya que todos se considerarían a sí mismo “herejes”, lo que habría generado un nuevo monopolio de la interpretación, el relativismo, consistente en negar que una sola interpretación pueda ser verdadera. “La palabra ‘herejía’ ya no sólo no significa estar equivocado: prácticamente ha pasado a significar tener la mente despejada y ser valiente” (Chesterton 2007, 11). Chesterton asume el lugar del verdadero hereje, aquel que afirma que tiene la verdad sobre el mundo y la proclama. De modo que, reformulando la definición que dimos más arriba, diríamos que Nils Runeberg, en la versión de Borges, puede ser visto

como una adaptación de Bloy atravesada por el filtro borgeano-dequinceano y la figura del “hereje” de Chesterton.

La historia de Runeberg es la historia del avance de una revelación progresiva de la verdad en la conciencia del heresiólogo-heresiarca, concebido a partir de las figuras de De Quincey, Borges y Chesterton (Nietzsche se suma a esta compañía, asimismo, en la nota al pie que une a Runeberg con Almafuerter, y está sin dudas presente en la proyección alemana de Runeberg). Las tres versiones de Judas que reseña el narrador son tres momentos de esa progresión, que desemboca en la “conclusión monstruosa” sobre el “horrible nombre de Dios”:

Dios totalmente se hizo hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas.

Los materiales que utiliza Borges se ordenan en función de esa ficción producida en el espacio abierto por la erudición teológica cristiana, en tanto anacronismo y traducción. Permite postular, como parte de una “economía de la salvación” (OC: 1, 515), la identificación de Dios con el Traidor, en una suerte de potenciación absoluta del procedimiento expuesto en “Tema del traidor y del héroe”, y anticipando la radical tesis de “El Biathanatos” sobre una divinidad suicida. La perspectiva de Chesterton reaparece en la recepción indiferente otorgada al libro en el momento de su publicación (la herejía se ha vuelto imposible porque todo es herejía); la perspectiva de De Quincey sobre el misterioso modo de obrar de Dios se plasma, como dijimos, en la interpretación que da Runeberg a esta indiferencia. Pero la inclusión de estas perspectivas no significa que el texto se proponga meramente “vindicarlas”. La construcción del espacio ficcional a partir de la “loca erudición” no está presentada de modo menos horroroso que en “Tlön”.

“Tres versiones de Judas” es el último texto de *Ficciones* (1944) tanto por su colocación como por su fecha de publicación en *Sur*. Es un cuento de guerra que, en la economía del libro, retrocede desde el tiempo en que mueren Lönnrot y Hladík a un punto anterior, los años de preguerra que transcurren entre 1904 y 1912. El personaje de Runeberg, que termina sus días “ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica”, dejó en herencia esa “revelación” que, en el año de su muerte, se tradujo al alemán. Este paréntesis, en la perspectiva de la guerra, cobra un sentido inesperado. Esa traducción de un texto en el que nadie creía, y que el propio narrador juzga inofensivo, sin embargo, se traslada a un nuevo contexto, que es la patria de Goethe y de Hitler.

Lo que Runeberg inventó, dilatando “monstruosamente” a De Quincey, es una versión lógico-pesadillesca de la “economía de la salvación”, por la cual se agrega al “concepto del Hijo”, esto es, al misterio de la encarnación de la divinidad, “las complejidades del mal y del infortunio” (OC: 1, 518). Como cuento del final de la guerra, hay que leer este cuento sobre el lugar del mal en la economía de la salvación en relación con el paradigma discursivo de la justificación del ejercicio de la violencia por parte de quienes la ejercieron. La relación entre este personaje y el centro más temido por el entorno de Borges en relación con la atrocidad de la guerra, la conciencia nazi, se plasma, como subrayó A. Louis, en “Deutsches

Requiem”, un texto que se publica después de “Tres versiones de Judas”¹⁴⁷⁵ y que sería incluido, finalmente, en *El Aleph*.¹⁴⁷⁶

Cuentos de posguerra o literatura (El Aleph)

El Aleph y el opio (de Thomas De Quincey)

El Aleph se terminó de imprimir a fines de junio de 1949. Incluía, como se ve en la tabla n° 5 del Anexo III, 13 relatos publicados previamente en revistas, predominantemente *Sur* y *Anales de Buenos Aires* (uno solo de ellos había aparecido en el diario *La Nación*), entre diciembre de 1944 y mayo de 1949. La *dispositio* del volumen, como en el caso de la sección “Artificios” de *Ficciones*, reorganizaba los textos fuertemente, en una nueva estructura significativa que ha llamado la atención de la crítica.¹⁴⁷⁷ “El Aleph” uno de los textos de publicación más temprana (9/1945) pasó a cerrar el volumen y darle nombre, mientras que el más reciente respecto de la publicación del libro, “Historia del guerrero y la cautiva”, fue puesto junto al primero de la serie, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, para producir un díptico sobre el tópico “civilización y barbarie”. La reescritura homérica del mito del judío errante, publicada en *Anales* como “Los inmortales”, pasó a encabezar la colección con el título “El inmortal” y haciendo juego con el segundo cuento, “El muerto”, que había visto la luz antes.

Como en el libro previo, los relatos de *El Aleph* parecen constituir una casuística, una colección de casos de ficción en los que, retomando las palabras de Bernardo Verbitsky respecto de “El jardín de senderos que se bifurcan”, se intuye la presencia de paradigmas, códigos o leyes no reveladas.¹⁴⁷⁸ Pero mientras que el volumen anterior se orientaba, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y sus resonancias locales, a construir esos casos, a la manera de Scharlach, como espacios de ficción o –para usar la terminología de De Quincey– “involutas” a partir de los materiales culturales que daban sustento a la estruendosa “realidad” de la época, este nuevo volumen, aun retomando temas y problemas del anterior, parece orientar su casuística en una dirección diferente, a saber, la exploración de la ética y la poética de la escritura literaria en la Argentina del primer peronismo.

En ese punto, si nuestra perspectiva no es del todo errada, *El Aleph* puede verse como una colección de piezas de ficción donde la práctica literaria de Borges se vuelve más francamente autorreflexiva y el problema de la “autonomía” de la literatura se redefine en nuevos términos. La experiencia de *Ficciones*, respecto del proceso de composición de *El Aleph*, se ha convertido en un supuesto, un antecedente, sobre el cual se producen los textos. En cierto sentido, si *Ficciones* reúne cuentos de guerra, porque son cuentos del período de la Segunda Guerra Mundial y porque reelaboran sus discursos, metarrelatos y problemas, podría sostenerse que *El Aleph* contiene cuentos de la posguerra –y el peronismo–, que son también, los cuentos de la Literatura. Tal vez eso haya gravitado en que, desde el punto de vista de las temáticas y escenarios de los relatos, se aprecie una nueva tendencia, mayor

¹⁴⁷⁵ “Deutsches Requiem”. *Sur* 136 (2/1946).

¹⁴⁷⁶ “No es un texto sobre los campos, ni siquiera sobre la Segunda Guerra Mundial, sino un relato sobre los discursos que surgen en la posguerra acerca de la guerra, el nazismo y los mismos campos” (BAF: 294).

¹⁴⁷⁷ Cf. Cédola (1987, 89-132).

¹⁴⁷⁸ “... esta literatura en que los casos son pretexto para deducir leyes...” (BBAV: 400).

que en *Ficciones*, a inscribir los textos en la tradición literaria argentina, desprovista esta ya de connotaciones criollistas o nacionalistas.¹⁴⁷⁹

No vamos a recorrer los relatos de *El Aleph* en busca de De Quincey, aun cuando tal cosa podría hacerse: es efectivamente posible identificar temas y lugares de los relatos que pueden ponerse en diálogo con textos de De Quincey, en distintos planos de comparación, como hicimos con *Ficciones*. Y hay un caso, el primer texto en la dispositio de “El Aleph”, que incluye una “deuda documentada”: nos referimos, desde luego, a “El inmortal”, el cuento de Borges que declara, autodenunciándose, haber hecho uso en la ficción del “efecto Piranesi”.

Para 1945, según creemos, Borges había explorado y explotado a De Quincey de múltiples formas, asimilando esas experiencias de destrucción creativa hasta indistinguir lo propio y lo del otro. Su “De Quincey”, para el momento en que la Segunda Guerra terminó y el peronismo ascendía al poder, ya estaba mayormente configurado. En la década de 1930, De Quincey lo había ayudado a repensar su ensayística en función de una escritura a la vez erudita y estética que no respetaba las “supersticiones” de sus contemporáneos y que le permitía apartarse de las exigencias tanto de su fama de poeta criollo y vanguardista como de los nuevos estilos que asumía el ensayo nacional y la narrativa en la década infame. Había sido, también, una fuente de las reflexiones teórico-prácticas y técnicas que impulsaron sus experimentos con la prosa, incluso en el paso al relato en el medio periodístico. Con la militarización del mundo, en la época de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, la literatura intoxicada de De Quincey, que lo había atraído en sus primeras lecturas pero que había optado por reprimir en la configuración de su imagen, se unió a otros escritores (Chesterton, Stevenson, Bloy, sobre todo Kafka) para reorientar su práctica de escritura hacia un concepto nuevo de narración y discusión, que podía valerse de los géneros de la época con libertad creativa.

Con el fin de la Segunda Guerra y la publicación de *Ficciones*, los usos de De Quincey alcanzaron un máximo. Las referencias explícitas a De Quincey que aparecen en los ensayos se vuelven, a partir de entonces, más autorreferenciales, y dejan de traficar, de forma fragmentaria y oblicua, conceptos verdaderamente nuevos. Se puede entender mejor ahora, que en 1945 “La flor de Coleridge”, ensayo publicado en *La Nación* a la par de “El Aleph”, invocara su nombre como punto final de la serie de los escritores en los que había visto simbolizada toda la literatura. “Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey” (OC: 1, 19). La serie, como pensaba Rodríguez Monegal, es “cronológica”, pero también simbólica: el lugar final de De Quincey sirve como confesión de un cierre (como si dijera: “en algún momento dejé de creer que la casi infinita literatura estaba en un hombre”) y una apertura (“y ese momento se nombra ‘De Quincey’”). En 1946, en un prólogo a las *Novelas ejemplares* de Cervantes colocó a De Quincey con Shakespeare y Cervantes en el conjunto de escritores cuyas obras tienen “zonas refractarias a todo examen”,¹⁴⁸⁰ lo cual era un elogio muy elevado: implicaba que no se podía dar cuenta

¹⁴⁷⁹ En su reseña de *El Aleph* Estela Canto subrayó que el volumen resolvía mejor que todos los demás las tensiones entre la Argentina culta y europeizante y la corriente cultural que nace de su tierra, señalando que Borges pertenece a la segunda, “ya que utiliza todos los elementos de una vastísima cultura y los aplica –de manera imponderable y muy genuina– a preocupaciones esencialmente nuestras” (*Sur* 180 [10/1949]: 94).

¹⁴⁸⁰ “Hay escritores –Chesterton, Quevedo, Virgilio—integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros –De Quincey,

analíticamente del mecanismo de su eficacia. Dos años después, en enero de 1948, leeríamos en “El *Biathanatos* de John Donne” que la deuda con De Quincey era tan “vasta” que especificar una parte parecía “repudiar o callar las otras” (OC: 1, 78).

No debe extrañar que De Quincey ingrese en *El Aleph* más entero y tradicional, reinventado por Borges y asimilado libremente a su poética de la literatura. Christ estudió como “summa” de su teoría de la alusión el caso de “El inmortal”, el cual, como bien ha señalado, incluye una nueva reescritura del “efecto Piranesi” en la laberíntica ciudad de los inmortales y una reutilización ficcional de conceptos e imágenes de “Homer and the Homeridae” sobre la identidad del patriarca de la poesía occidental. A su tesis cabría sumar como punto de unión, la presentación de Homero en *Confessions* como el primer autor drogado de la historia de la literatura.¹⁴⁸¹ Ya recuperamos ese “locus” de la desorientación en la sección anterior. Y en el capítulo 4 hemos expresado nuestras diferencias con los supuestos en los que se apoya el trabajo de Christ, pero, aun así, debemos señalar lo valioso y revelador de su lectura. Que encontrara en ese relato una poética de la eternidad es razonable, no tanto por la excesiva significación filosófica atribuida al relato y su planteo – la hipótesis sobre la teoría de la alusión vinculada con la idea de inmortalidad– sino por el papel automitificante que juega ese texto, y la figura de Homero en general, en la configuración de la poética de Borges. En función de la hipótesis de descristianización que hemos manejado en el capítulo 5, se puede agregar una nota adicional. Podemos formularla sintéticamente, diciendo que “El inmortal” termina de paganizar al De Quincey de Borges. Si “Homer and the Homeridae” es efectivamente una de las fuentes no declaradas del cuento de Borges, como quiere Christ, uno de los efectos que tiene esta propuesta es la de desligar el helenismo de quinceano de sus reflexiones cristianas y, más particularmente, la de restar cristianismo a la imagen general del escritor. Sin embargo, creemos que no es allí donde se muestra con mayor potencia el De Quincey de posguerra, el De Quincey de Borges en el primer peronismo.

En esta parte final de la tesis, nos detendremos a considerar este punto, que constituye, en nuestra perspectiva, el último gran acto del diálogo de Borges con De Quincey. Nos referimos a la escritura de dos cuentos simétricos de *El Aleph* que pueden

Shakespeare—abarcan zonas refractarias a todo examen” (OC: 4, 47). El valor que inscribe este enunciado ya está formulado en “Menoscabo y grandeza de Quevedo” (*Revista de Occidente* 11/1924), donde se explica el principio con amplitud: “[Quevedo] fue perfecto en las metáforas, las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia. El ejercicio intelectual es hábil para establecer la virtud de esas artimañas retóricas, ya que todas ellas estriban en un nexo o ligamen que aduna dos conceptos y cuya adecuación es fácil examinar. La viabilidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los hexámetros de Goethe o las coplas del *Romancero*” (INQ: 47).

¹⁴⁸¹ “Supimos por el reporte de Dryden y, más recientemente, de Fuseli, que ellos comieron carne cruda para obtener sueños espléndidos: cuánto mejor, para ese fin, haber tomado opio, algo que, sin embargo, no recuerdo que conste que lo haya hecho ningún poeta, con excepción del dramaturgo Shadwell; y de los tiempos antiguos, Homero tiene fama, acertadamente, según creo, de haber conocido las virtudes del opio como un Φάρμακον νηπενθές, esto es, como un anodino”. (“We hear it reported of Dryden, and in later times of Fuseli, that they ate raw meat for the sake of obtaining splendid dreams: how much better, for such a purpose, to have eaten opium, which yet I do not remember that any poet is recorded to have done, except the dramatist Shadwell; and in ancient days, Homer is, I think, rightly reputed to have known the virtues of opium as a Φάρμακον νηπενθές – i.e., as an anodyne” [Wk 2: 69]).

leerse como reescrituras desnarcotizadas de *Confessions*. No afirmamos con esto que, después de estos cuentos, De Quincey desaparece para Borges. De ninguna manera. Al contrario, *Writings* seguirá formando parte de su producción intensamente y del censo de lecturas reiteradas. Pero ninguno de los textos posteriores será, en cuanto al diálogo con De Quincey, como “El Aleph” y “El Zahir”, textos sobre la tarea misma del escritor y el problema de la poesía en prosa, que son también versiones de la escritura de quinceana. Dividiremos la exposición en dos partes, una dedicada a cada texto.

“El Aleph”

“El Aleph” es un cuento que me gusta. Me acuerdo de que mi familia se había ido a Montevideo; yo estaba solo en Buenos Aires y lo escribía riéndome, porque me causaba mucha gracia.

Borges, en entrevista con María Esther Vázquez (1973)¹⁴⁸²

“El Aleph”¹⁴⁸³ es, en términos cronológicos, el primer cuento de posguerra de Borges. Retoma, como hará también “El Zahir”, la práctica de la autoficción iniciada con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, pero con una diferencia: esta vez, profundizando el recurso de “La forma de la espada”, se diegetiza al personaje llamado “Borges”, asignándole el lugar de narrador y héroe (Lefere 2005, 47). Si bien los textos de *Ficciones* construían el carácter equívoco de la ficción entrelazando índices de referencialidad del entorno de Borges con circunstancias y personajes ficticios, alegóricos o históricos y era posible reconocer allí gestos autoparódicos, en “El Aleph” parodia y autoparodia pasan a primer plano y se exhiben como procedimientos centrales de la ficción.

Estela Canto escribió: “El Aleph es [...] un mito, y también [...] un libro destructor de mitos. El primer mito que parece destruir *El Aleph* [...] es el mito del mismo Borges” (Sur 180 [10/1949]: 94). Canto, la mujer a la que está dedicado el cuento “El Aleph”, se refiere al “mito” de Borges como “escritor frío, deshumanizado”, y al hecho de que el relato incluya signos de emotividad. Pero lo que nos interesa es la fórmula no el sentido que le asigna Canto: la autodestrucción mitificante, o la mitificación autodestructiva, sin necesidad de aludir a ese mito en particular, parece describir el movimiento central de ese relato que acabará dando título a todo el volumen de 1949.

“El Aleph” se puede leer como una confesión literaria de escritor profesional, como un relato de autoexposición sentimental y de experiencia visionaria que se publica en un periódico. Se presenta subjetivamente marcado, desde una posición melancólica, por la pérdida de la mujer amada, una pérdida que acentúa, a su vez, el dolor, la humillación, que siente el sujeto confesional por no haber sido antes correspondido por ella y haberla perdido para siempre. En esa línea opera la revelación de la esfera tornasolada en el sótano de la calle Garay, el inestable objeto mágico del cuento. Es una compensación por su pérdida, en cuanto le ofrece la experiencia de un absoluto, pero, a la vez, constituye la momentánea restitución de la muerta, en cuanto tiene la posibilidad de verla nuevamente, aunque esto incluya admitir su corrupción atroz. Junto con esta trama de pérdida y de

¹⁴⁸² Borges y Vázquez (1984, 52).

¹⁴⁸³ Sur 131 (09/1945).

restauración imperfecta, coronada finalmente por el olvido,¹⁴⁸⁴ se lee también el tema del otro duelo: la rivalidad entre los dos sistemas estéticos competidores, el de Carlos Argentino Daneri, que se propone escribir un gran poema total con los materiales provistos por la visión del Aleph, y el de “Borges”, que, repitiendo el gesto del narrador de “Funes, el memorioso”, intenta escribir un poema en prosa que le permita resolver su “desesperación de escritor” (OC: 1, 624), la comunicación de una experiencia del infinito que su “temerosa memoria” apenas abarca, “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (OC: 1, 625).

Si bien esta descripción del cuento elude la complejidad de su “ejecución”, es suficiente para aproximarnos a ciertos puntos que envían a *Confessions* y su “secuela” *Suspiria de Profundis*. Ante todo, en un plano general, el que liga a Borges y De Quincey con Dante, que es la articulación narrativa entre la figura de la mujer amada perdida y la busca compensatoria del absoluto en un espacio visionario. Sin embargo, a pesar de que Dante se inscribe con cierta alevosía en el relato sobre el amor no correspondido de Beatriz Viterbo y el descenso al infernal sótano de la calle Garay,¹⁴⁸⁵ no es menos significativo el reenvío a la estructura de *Confessions*, que se retoma en *Suspiria de Profundis* y, en cierto sentido, en *The English Mail-Coach*. Y esto no sólo por el modo en que se monta esa estructura, sino por otros elementos que “El Aleph” parece compartir con De Quincey y la lógica general del *corpus* del opio: 1) el mencionado papel central otorgado a la mujer desaparecida, que atraviesa la conciencia del escritor, 2) la relación entre el escritor, su estado anímico y la ciudad, y 3) la concentración del espacio visionario en un pequeño objeto material que está integrado a la vida cotidiana de los personajes pero que, a la vez, funciona como falsa vía de escape, en cuanto proporciona reelaboraciones visionarias artificiales de la memoria personal del escritor.

Como sabemos, “Preliminary Confessions”, primera parte de *Confessions*, narra una experiencia de caída que desemboca en las dolorosas experiencias de Londres. Todo el espacio general de esa primera parte es un espacio de luto, en tanto se inicia con la muerte del padre y se cierra con la desaparición de Ann de Oxford Street. Vimos, en nuestro capítulo 3, a propósito del “Prólogo” a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, algunos aspectos de lo que implica esta desaparición y el posible impacto que tuvo el texto en la conciencia del Borges adolescente. En *Suspiria de Profundis* (1845), a su vez, el papel fundacional de la pérdida se ve dramáticamente intensificado, puesto que se retrotrae a la muerte de su hermana Elizabeth, desligándose de la experiencia del opio y colocando en la infancia el origen de la melancolía o, lo que es lo mismo, como ha desarrollado largamente Miller, de la conciencia.¹⁴⁸⁶ La forma que asumió el relato de esa muerte en la versión final, reproducida por Masson, comienza con esta inequívoca declaración respecto su significado:

Casi al término de mi sexto año, el primer capítulo de mi vida [...] llegó de pronto a una conclusión violenta. “Se terminó” era la secreta sospecha de mi corazón, pues cuando la felicidad resulta gravemente herida, el corazón de la infancia es tan intuitivo como el de la sabia adultez. “Se terminó y la vida está agotada”.¹⁴⁸⁷

¹⁴⁸⁴ “Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido” (OC: 1, 626).

¹⁴⁸⁵ Sobre Dante y “El Aleph”, cf. Nuñez-Faraco (1997, 2006).

¹⁴⁸⁶ Hillis Miller organiza toda su lectura fenomenológica de la “conciencia” de quinceana partiendo de este punto, la “sudden revelation that all is lost!”, que De Quincey asocia con la muerte de Elizabeth. Cf. Miller (1963, 17).

¹⁴⁸⁷ W: 1, 28.

Resulta relevante notar que, para la época aproximada de *Ficciones* y *El Aleph*, Borges y Bioy planeaban una antología de textos de De Quincey. El proyecto nunca vería la luz pero el índice quedó registrado en los papeles de Bioy Casares bajo el título “Suma de De Quincey”. En ese proyecto, según se aprecia en el índice,¹⁴⁸⁸ los primeros cinco textos estaban no sólo vinculados con el modo autobiográfico sino con esta secuencia básica de pérdida o luto emocional seguida de visión, que aparecerá en “El Aleph” y luego en “El Zahir”:

La muerte de la hermana (Autob. Sketches), pp.5-19	14
La llegada y la muerte del padre (ib.), pp.33-36	3
Ann (E. Opium Eater), pp. 168, 192. 5, 3, 5.	13
Sueño de fin de E.O.E. pp. 270 a 272 ó 3	3
Tal vez: 1er cap. de Susp. de Prof. (On Dreams)	5 ó 6 pp.

Los tres primeros textos elegidos superponen tres episodios de pérdida, siendo dos de ellos experiencias explícitamente fúnebres. Lo que se llama “La muerte de la hermana” es “The Affliction of Childhood”, el relato con que inicia *Suspiria de Profundis* y que luego, corregido por De Quincey, ingresa a los “Autobiographic Sketches” de *Selections Grave and Gay*, y de allí pasa a Masson. En 1944, seguramente en consonancia con este proyecto de antología, Silvina Ocampo y Patricio Canto, lo tradujeron para *Sur* como “Aflicción de la niñez”.¹⁴⁸⁹ En cuanto al texto llamado “La llegada y la muerte del padre” tiene un estatuto parecido: es otro episodio de la autobiografía de De Quincey, que ya citamos en referencia a *Evaristo Carriego*, en el capítulo 5, como ejemplo de la prosa a la vez “apasionada” y autorreflexiva, que constituye el “estilo de la memoria” en De Quincey. Se trata de un fragmento, como el anterior, cuyo título corresponde a los traductores-antólogos. En 1946, se publicó una traducción de este fragmento en *Los Anales de Buenos Aires* con el título “La llegada del padre”.¹⁴⁹⁰ A pesar del tema fúnebre, “La muerte del padre” no se corresponde con la “Aflicción”, ya que este episodio no tuvo en absoluto la importancia o la función que tuvo la muerte de Elizabeth. No obstante, recortados y puestos en serie, los dos episodios forman una suerte de unidad luctuosa. Este efecto se refuerza considerando que el tercer texto es la suma de fragmentos referidos a Ann de Oxford Street en *Confessions*, hasta el punto en que De Quincey confiesa que ya no desea encontrarla, puesto que prefiere recordarla. El episodio de la muerte del padre queda así comprendido, puesto entre paréntesis, por estas dos pérdidas femeninas, y los tres textos forman una única sección sobre lo que podemos llamar el sujeto de la pérdida.

Los dos textos que siguen en la antología, previsiblemente, le oponen a la experiencia enlutada, experiencias de compensación. Primero un sueño de *Confessions*, que es el segundo de los tres sueños finales, sobre la restitución de Ann, en 1819. En este punto, la pérdida de Ann se une a su temporaria restitución. Recuérdese que, en *Confessions*, esta estructura, si bien está presente en la forma teleológica con que se justifica su construcción y se hace imaginar su avance, afirmando que se va desde la experiencia de la vida a la experiencia de los sueños, no se advierte de forma tan transparente, ya que, entre ambos tipos de experiencias hay numerosas mediaciones. La antología, por medio de la selección, eliminando las transiciones, aumentando la lógica del luto con los primeros textos, subraya

¹⁴⁸⁸ Agradecemos a Daniel Martino esta información.

¹⁴⁸⁹ *Sur* 112 (02/1944).

¹⁴⁹⁰ “La llegada del padre”. Sin traductor. *Anales*. I: 6 (6/1946): 8-10. [Se indica: “Del tercer capítulo de su *Autobiography* (*Writings*, I, 56)].

la posibilidad de esta interpretación crítica y la convierte en un paradigma estructural. Finalmente, “tal vez”, dice el proyecto, los pasajes iniciales de *Suspiria de Profundis* que reivindican el sueño contra las condiciones modernas de vida y formulan una breve teoría sobre la función de la “máquina de soñar plantada en el cerebro humano”.¹⁴⁹¹ El sueño es presentado por De Quincey como un mecanismo, una “máquina”, que Dios puso en el cerebro del hombre y que, en alianza con la oscuridad, opera como “el gran tubo” por el cual el hombre “se comunica con la sombra”. Este “órgano” del sueño es:

... con el corazón, el ojo y el oído, el aparato magnífico que aprisiona el infinito en las cámaras del cerebro humano y, desde las eternidades subyacentes a toda vida, arroja un oscuro resplandor sobre los espejos de la muerte que duerme.

Evidentemente, el proyecto de antología permite pensar dos cosas: una, que Borges se está apoyando en ese momento en esta lectura de De Quincey para componer estos relatos, y que otras fuentes, como la tan relevante de Dante, son encuadradas en esta decodificación del paradigma intoxicado. Decimos “intoxicado” porque sabemos que lo es, pero queda en evidencia que, en la selección, el gran mediador de la trama luto-visión, el “tropo maestro” del opio, ha sido omitido, y el ligamento entre experiencias se limita a la función del sueño. En su estudio del relato, en favor de esta hipótesis, Núñez-Faraco nos recuerda que Borges imaginó el reencuentro de Dante con Beatriz en el más allá como un “ilusorio encuentro” o un “encuentro en un sueño”,¹⁴⁹² lo cual “reduce la verdad simbólica que ella encarna mientras que, al mismo tiempo, enfatiza el realismo sentimental típico de la visión romántica” (616).

La otra cosa que se infiere de este proyecto es que, al menos en el caso de Borges, se pensaba la posibilidad de esa publicación como horizonte de inteligibilidad de la escritura ficcional, del mismo modo que otras antologías, como las de literatura fantástica y literatura policial. Publicada la antología, se podría comparar más fácilmente esta interpretación de De Quincey con la forma que asumían los relatos. En el caso de Bioy Casares, probablemente, este De Quincey compartido cumplía un rol similar respecto de narraciones como *La invención de Morel* (1940) o *El perjurio de la nieve* (1944).

En *Confessions*, la segunda parte comienza la historia del opio con una escena en Londres en la cual un droguero (“druggist”), una especie de almacenero corriente que vende tintura de opio, como era habitual en la época, ocupa el lugar vacante dejado por Ann, perdida para siempre. Esta segunda parte describe el encuentro con el paraíso artificial de la droga, que De Quincey narra, irónicamente, con un vocabulario místico y secular. El don es ambivalente, una característica que se refleja en la estructuración del relato como un paso de los “placeres” a los “dolores” producidos por el opio. Toda esta parte puede ser vista, y ha sido vista (por ejemplo, por Virginia Woolf¹⁴⁹³ y James Whale), como el desafío o la “desesperación” que De Quincey enfrentó como escritor ante la prensa: al igual que la de

¹⁴⁹¹ “... machinery for dreaming planted in the human brain” (W: 13, 335).

¹⁴⁹² “Encuentro en un sueño” es el título de uno de los *Nueve ensayos dantescos*, e “ilusorio encuentro” es la expresión que, en ese ensayo, aplica Borges al momento en que Dante vuelve a ver a Beatriz (OC: 3, 371).

¹⁴⁹³ Esta es una línea que no exploramos en esta tesis, pero que conviene rastrear. Los vínculos con Woolf, que han sido estudiados respecto de su traducción de *Orlando* (cf. Willson), deberían analizarse también en función de sus experimentos en prosa. Woolf escribió una serie de ensayos en la década de 1920 sobre la técnica con la que De Quincey producía el efecto de la suspensión en la prosa. Cf. Woolf (1925, 1958). Sobre la recepción de Woolf, véase el reciente trabajo de Covelo (2018).

“Borges”, la desesperación de De Quincey habría consistido en desarrollar una técnica para comunicar una “experiencia del infinito”.

El tema de Borges y las mujeres suele ser abordado desde una perspectiva biográfica. No obstante, E. D. Carter (1979), J. Panesi ([1997] 2000), H. J. Brant (1999) y M. Fernández-Lamarque (2014) han intentado leerlo en sus matices literarios, narrativos e ideológicos. Las mujeres, ciertamente, son elementos raros en las ficciones de Borges. Aparecen, según la bibliografía, en no más de trece de los sesenta cuentos de Borges. Algunas mujeres ni tienen nombre propio, y se reducen a desempeñar alguna función respecto de los personajes varones. Los relatos en los que las mujeres tienen un rol sustancial son excepcionales, pero significativos. Están, desde luego, “Ulrica” (1975), “La intrusa” (1966), “Emma Zunz” (1949). Pero, como señaló Fernández-Lamarque (2014), sólo hay dos personajes de la ficción borgeana que “no sólo son centrales para la historia sino que, asimismo, sirven como fuente condicional de la existencia de la historia en un nivel estructural, temático y físico: Beatriz Viterbo en “El Aleph” y Teodelina Villar en “El Zahir”” (179). Para Panesi (1997), estas dos excepciones representan “mujeres burguesas” o “típicas damas de sociedad” (179). Habitualmente, asimismo, por la dedicatoria de “El Aleph” a Estela Canto, y los testimonios de Borges y la propia Canto al respecto, se deduce que, detrás de estas representaciones, está, en particular, esa mujer.¹⁴⁹⁴

La ciudad de “El Aleph” es una Buenos Aires atravesada por la mirada melancólica del personaje “Borges”. Pero, que yo sepa, no se ha subrayado todavía la alusión paródica a Baudelaire en el primer párrafo del cuento, cuando “Borges” dice que advirtió que habían cambiado un aviso publicitario de cigarrillos en las carteleras de Plaza Constitución y confiesa, patéticamente:

... el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.

La referencia es al poema “Le Cygne” de *Les fleurs du mal*, un poema que construye la imagen de la ciudad sobre la melancolía que produce la experiencia de una transformación constante, como memento de caducidad. Dos son los pasajes pertinentes:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)¹⁴⁹⁵

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.¹⁴⁹⁶

¹⁴⁹⁴ Cf. Núñez-Faraco (1997): 613-616.

¹⁴⁹⁵ “El viejo París no está más (la forma de una ciudad / cambia más rápido, ¡ay!, que corazón de mortal)” (Baudelaire 2006, 229)

¹⁴⁹⁶ “¡París cambia!, ¡pero en mi melancolía nada/ cambió de lugar! Palacios nuevos, andamios, bloques / barrios viejos, todo para mí se vuelve alegoría, / y mis recuerdos queridos son más pesados que rocas” (Baudelaire 2006, 231)

Buenos Aires es la que “cambia” en “El Aleph”, pero ni el poeta de *Les fleurs du mal* ni “Borges” cambian. La frase “pensé con melancólica vanidad”, agregada al pensamiento baudelaireano, es también una crítica, que en el texto se lee como orientada a las propias palabras de “Borges” pero que, en cuanto ellas aluden a Baudelaire, alcanzan, por elevación, a la “vanidad” del poeta francés. Más difícil, tal vez, es percibir que el pasaje se completa con una alusión, también paródica, al texto inglés que Baudelaire tradujo y resumió para Francia, de modo que la alusión es tanto a De Quincey como a su traductor francés:

Ahora ya no deseo verla; pero pienso en ella, más felizmente, como de alguien que hace tiempo yace en una tumba; en la tumba, espero, de una Magdalena; retirada antes de que los ultrajes y la crueldad hayan borroneado y transfigurado su cándida naturaleza o las brutalidades de los rufianes hayan concluido la ruina que habían empezado.¹⁴⁹⁷

Es posible leer la versión paródica, hipercondensada, de este pasaje en la fórmula: “muerta, puedo consagrarme a su memoria” (OC: 1, 617). La frase describe no sólo la situación de “Borges” sino también, y con una distante exactitud, lo que De Quincey hace con Ann y otras mujeres en sus textos autobiográficos para convertirlas en literatura.¹⁴⁹⁸ Con esta alusión, además, liga, no sólo para la posteridad, sino también para los lectores cómplices, como Bioy Casares y Silvina Ocampo, a Beatriz Viterbo, y su presunto avatar real, Estela Canto, con la célebre prostituta de De Quincey. Devoto recordó que, en el citado “El encuentro en un sueño”, este escritor que “jugó con la ficción de encontrarla [a Beatriz] para mitigar su tristeza” (Dante, por supuesto), vio sus imaginaciones manchadas de “tristes estorbos”, que acercan la visión a la “pesadilla” (OC: 1, 371), y que entre las distorsiones del sueño, “un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz” (OC: 3, 751).¹⁴⁹⁹ Desde luego, en De Quincey Ann es liberada de todo juicio moral adverso. Al contrario, el autobiógrafo, al recordar el sueño en que la reencuentra, le dice que no estaba “contaminada” para él.

El motivo de la rivalidad entre Daneri y Borges, el otro duelo del relato, es también una rivalidad entre la poesía y la prosa y tiene un antecedente que no se ha considerado hasta el momento. Me refiero a las tensiones entre Wordsworth, el “gran poeta moderno”, el poeta laureado de Inglaterra, una de sus sombras gloriosas, y el propio De Quincey. Si bien nada de la admiración que este expresa por Wordsworth es comparable con la mirada de desprecio que Borges proyecta sobre Daneri, salvo la intensidad de ambas actitudes, hay dos puntos en los que estas rivalidades se entrelazan.

Uno, es el tipo de poema que desea hacer Daneri. Si bien son evidentes las relaciones establecidas con Whitman, Lugones o Neruda, el “Canto-Prólogo”, por sus dimensiones y su carácter inconcluso, reenvía al tipo de poema filosófico que proyectaba Wordsworth con el nombre *The Recluse*, y que quedó sin terminar a la hora de su muerte.¹⁵⁰⁰ Sin embargo, sí

¹⁴⁹⁷ “I now wish to see her no longer; but think of her, more gladly, as one long since laid in the grave; in the grave, I would hope, of a Magdalen; taken away, before injuries and cruelty had blotted out and transfigured her ingenious nature, or the brutalities of ruffians had completed the ruin they had begun” (W: 3, 375; Wk 2, 36).

¹⁴⁹⁸ Cf. supra, cap. 3, “La primera vez: Ann”.

¹⁴⁹⁹ Cf. Devoto (1964): 285.

¹⁵⁰⁰ Hay una referencia interesante a este poema en la reseña de Bioy Casares sobre *El jardín de senderos que se bifurcan*. Bioy está ensayando una descripción del carácter de esos relatos y sostiene que vienen a satisfacer “la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento”, pero niega que los “antecedentes de estos ejercicios de Borges” se encuentren “en la tradición de poemas como “De rerum natura”, “The Recluse”, “Prometheus Unbound”, Religion et Religions” y los enmarca en

publicó *The Excursion*, que representaba una porción del poema proyectado, la segunda parte puntualmente, y que era un largo poema en nueve libros que abarcaba unas 400 páginas. Se recordará que De Quincey, exactamente a continuación de la falsa viñeta de Piranesi, cita un fragmento visionario de ese poema como una ilustración de su propia mente intoxicada. *The Excursion* podría ser vinculado con *La tierra*, el poema que obtiene el “Segundo Premio Nacional de Literatura” (OC: 1, 626-627). También puede pensarse que “El Canto-Prólogo” envía al poema preparatorio para *The Recluse*, compuesto de 13 o 14 libros, y publicado póstumamente, con el título *The Prelude*, ya que “Canto Prólogo” es una denominación muy directamente emparentada con él. Y en cualquier caso, los tres poemas, los dos reales y el tercero ficticio, pertenecen a la misma tradición.

El segundo punto de comparación está en el hecho de que *Confessions* puede ser leído como una respuesta en prosa a la poesía de Wordsworth y de Coleridge. Como vimos en el capítulo 1, entre las respuestas que pueden leerse en esa obra al problema de la “dicción poética” planteado por Wordsworth, está la apuesta por escribir una prosa que siga siendo poesía, pero que abandone la organización formal del “metro”, ilustrando irónicamente con el experimento el postulado de Wordsworth de que no hay una “diferencia esencial” entre el lenguaje de la poesía y la prosa.¹⁵⁰¹ En efecto, los sueños de De Quincey, lejos de ser meras transcripciones de sueños privados, constituían trabajos experimentales para producir la comunicación de, como se lee en “El Aleph”, una “experiencia del infinito”. Esto, la “experiencia del infinito”, se corresponde con la distorsión del tiempo y el espacio en su “economía física”, y con otras experiencias comparables en la obra de De Quincey. Además, esta experiencia y la posibilidad de comunicarla como emoción estética se corresponde con la definición misma de literatura que da De Quincey como “literature of power”. En la segunda versión de esta definición, la que corresponde a “The Poetry of Pope”, De Quincey define “poder” –el efecto que produce la lectura de *Paradise Lost* de Milton– como una activación en la conciencia del lector de la “simpatía con lo infinito”. “Poder” es...

... la ejercitación y expansión de nuestra propia facultad latente de simpatía con lo infinito, donde cada estímulo y cada influencia separada es un paso hacia arriba, un escalón que asciende como por una escalera de Jacob desde la tierra hasta misteriosas altitudes sobre la tierra. *Todos* los pasos del saber, del primero hasta el último, nos conducen más allá en el mismo plano, pero no podrían nunca elevarnos ni un pie por sobre el antiguo nivel de la tierra; mientras que ya el primer paso en el poder es un vuelo, un movimiento ascendente hacia otro elemento, en el cual la tierra es olvidada.¹⁵⁰²

La visión de Borges es técnicamente diferente de los sueños de De Quincey en *Confessions*, pero estos pueden haberle servido de modelo y ejemplo. En “The Universe in a

“la mejor tradición de la filosofía y en las novelas policiales” (Adolfo Bioy Casares, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Sur* 92 [5/1942]: 60).

¹⁵⁰¹ Clej (1995) escribió al respecto: “La recomendación de Wordsworth respecto de la ‘poesía patética y apasionada’ y su postulado de que no hay diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y el de la poesía fueron escuchados por De Quincey, cuya ‘prosa apasionada’ no era nada menos que un intento de adaptar las armonías de la poesía–y sus efectos sedativos– al accidentado medio de la prosa” (163).

¹⁵⁰² “... exercise and expansion to your own latent capacity of sympathy with the infinite, where every pulse and each separate influx is a step upwards, a step ascending as upon a Jacob's ladder from earth to mysterious altitudes above the earth. *All* the steps of knowledge, from first to last, carry you further on the same plane, but could never raise you one foot above your ancient level of earth; whereas the very *first* step in power is a flight, is an ascending movement into another element where earth is forgotten” (W: 11, 56).

Nutshell: The Long Sentence in Borges’s ‘El Aleph’”, D. Balderston estudió la oración larga de “El Aleph” en su “maravillosa complejidad” (Balderston 2012), descomponiendo cada línea, ligándolas con sus posibles referencias, estudiando el crecimiento del texto desde el primer borrador hasta la versión finalmente publicada. Si De Quincey no fue incorporado entre sus referencias posibles, es porque la relación no es directa, ni estrictamente paródica, sino más bien imitativa y apunta a la producción de un efecto comparable. Podría hablarse de “pastiche”, según la distinción que hace Genette (1989: 37-44).

La primera prueba de esta conexión posible es que podríamos poner la visión de *El Aleph* en serie con los “momentos suspendidos” de la prosa visionaria de De Quincey, como si fuera un momento suspendido más. Ciertamente, en ese caso, siguiendo la terminología de Whale (1984), quien divide estos momentos entre “momentos anárquicos” y “momentos de restauración”, advertiríamos algo importante: que la visión de Borges, en realidad, incluye ambos tipos de momento en uno solo. El tono dominante de la visión, por su sugerencia de totalidad, es el del momento restaurativo, pero en su misma construcción incluye lo que en De Quincey se relaciona con la descomposición y la anarquía subjetiva. Si bien por el efecto emotivo y la altura lírica que alcanza, la “oración larga” de Borges podría filiarse con la visión de “Sentirse en muerte” y la visión de Liverpool en *Confessions*, es indudable que, por las revelaciones respecto de Beatriz y el caos de imágenes, que produce “vértigo” en el espectador, la visión también es una experiencia de descomposición.

En este sentido, es posible entender una cláusula como “vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos” en referencia al primer sueño de *Confessions*, en que se lee, con efecto comparable, “me miraban, me silbaban, me gruñían, me parloteaban, monos, papagayos, cacatúas”.¹⁵⁰³ El ritmo de De Quincey resuena en la secuencia de Borges, pero es evidente que la de De Quincey es temáticamente homogénea, porque quiere indicar la reunión de “todas las criaturas, pájaros, bestias, reptiles, todos los árboles y plantas, hábitos y apariencias, que se encuentran en todas las regiones tropicales”,¹⁵⁰⁴ mientras que la de Borges es decididamente heteróclita.

En la visión de Borges, el “vi”, como señaló Balderston, funciona como el “centro quieto” que núclea las imágenes para producir el efecto de simultaneidad, a la manera de los momentos de restauración en De Quincey, como la referida visión de Liverpool o, más puntualmente, la descripción de la visión de Walking Stewart que cita Christ en su estudio (NA: 165). Justamente, en el sueño de *Confessions* que citamos, al revés, no hay un centro fijo, puesto que se trata de comunicar una experiencia de desorientación, que se produce quitándole al yo toda fijeza y estabilidad. Sin embargo, el lector que ve al “yo” transportado a los lugares más inesperados del decorado asiático, tiene una experiencia comparable a la del lector de “El Aleph”, paseado por los sitios más diversos y, sobre todo, abrumado por el efecto emocional que se cuela en esa especie de película imposible:

Me refugiaba en pagodas: y me detenían, por siglos, en la cúspide, o en habitaciones secretas; fui el ídolo; fui el sacerdote; fui adorado; fui sacrificado. Huía de la ira de Brama cruzando todas las selvas de Asia: Vishnu me odiaba: Siva me esperaba al acecho. De pronto me encontraba con Isis y Osiris: había cometido un crimen, me decían, que hacía temblar al ibis y al cocodrilo. Me sepultaban, durante mil años, en féretros de piedra, con momias y esfinges, en las recámaras angostas del corazón de pirámides eternas. Me

¹⁵⁰³ “I was stared at, hooted at, grinned at, chattered at, by monkeys, by paroquets, by cockatoos” (W: 3, 442).

¹⁵⁰⁴ “... all creatures, birds, beasts, reptiles, all trees and plants, usages and appearances, that are found in all tropical regions” (W: 3, 442).

besaban, con besos cancerosos, los cocodrilos; y yací, confundido con todas las indecibles cosas viscosas, entre las juncos y el lodo del Nilo. ¹⁵⁰⁵

La amada mujer muerta, restituida, pero también, por ello mismo, perturbadora, como todo aparecido, ocupa un lugar en la visión de Borges y es el personaje principal del segundo sueño de *Confessions* (junio de 1819) que citamos más arriba y que Borges y Bioy planeaban incluir en la antología de De Quincey. Insistamos en que este personaje de De Quincey está provocativamente liberado de toda carga sexual en relación con su persona, e idealizado como una Magdalena, pero agreguemos que esta idealización es explícita, y se produce por la refutación de los prejuicios sociales que estigmatizan a las prostitutas. La perspectiva de “El Aleph”, que revela “las cartas obscenas, increíbles, precisas que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” y “la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo” (OC: 1, 626), esto es el deseo sexual y la descomposición de su cadáver, forman el reverso material de la versión idealizada de Ann en el sueño de De Quincey,¹⁵⁰⁶ poniendo en primer plano la estigmatización social y la corrupción mortal de la mujer.

En el caso de “Borges” el contenido de la visión se sintetiza como del “inconcebible universo” (OC: 1, 626). Pero no es esta, en absoluto, como sabemos, una descripción que se ajuste a lo que la enumeración presenta. La esfera tornasolada procede de “The Crystal Egg”, el cuento fantástico de Wells (OC: 1, 629). Entre ambos objetos hay, efectivamente, una notable coincidencia. Ambas son esferas que permiten experimentar visiones, y ambas exigen cierta preparación previa, ciertos arreglos físicos, para acceder a esas experiencias. Pero son los objetos, no las visiones que procuran, lo que se corresponde con el cuento de Wells (en “The Crystal Egg” las visiones son del planeta Marte).

El personaje de Wells parece que vio otro planeta, pero ¿qué vio el personaje “Borges”? En principio, nuestro planeta, la “tierra”, al igual que Carlos Argentino. De ninguna manera vio todo el “universo”. El cuento abre, en esta trampa, la posibilidad de creer que se está tematizando la impostura del escritor y el engaño poético, orientado a la producción de efectos estéticos y el enmascaramiento de los intereses del autobiógrafo. La visión es selectiva, y está impactada por la memoria emocional del escritor, su “temerosa memoria”. La afirmación de “Borges” de que vio en “El Aleph” el “inconcebible universo” (OC: 1, 626), en el momento más alto de emotividad del texto, después de haber escrito “sentí vértigo y lloré”, es un contenido falso, impostado, poético. No sólo no vio “el universo”

¹⁵⁰⁵ “I ran into pagodas, and was fixed for centuries at the summit or in secret rooms: I was the idol; I was the priest; I was worshipped; I was sacrificed. I fled from the wrath of Brama through all the forests of Asia: Vishnu hated me: Seeva laid wait for me. I came suddenly upon Isis and Osiris: I had done a deed, they said, which the ibis and the crocodile trembled at. I was buried, for a thousand years, in stone coffins, with mummies and sphinxes, in narrow chambers at the heart of eternal pyramids. I was kissed, with cancerous kisses, by crocodiles; and laid, confounded with all unutterable slimy things, amongst reeds and Nilotic mud” (W: 13, 442-3).

¹⁵⁰⁶ “... there sat a woman, and I looked, and it was—Ann! She fixed her eyes upon me earnestly, and I said to her at length: “So, then, I have found you at last.” I waited, but she answered me not a word. Her face was the same as when I saw it last, and yet again how different! Seventeen years ago, when the lamplight fell upon her face, as for the last time I kissed her lips (lips, Ann, that to me were not polluted), her eyes were streaming with tears: the tears were now wiped away; she seemed more beautiful than she was at that time, but in all other points the same, and not older. Her looks were tranquil, but with unusual solemnity of expression, and I now gazed upon her with some awe; but suddenly her countenance grew dim, and turning to the mountains I perceived vapours rolling between us. In a moment all had vanished, thick darkness came on, and in the twinkling of an eye I was far away from mountains, and by lamplight in Oxford Street, walking again with Ann—just as we walked seventeen years before, when we were both children” (W: 13, 446).

sino que vio, entre las fantasmagorías artificiosas de su erudición, la humillación de Beatriz Viterbo, que es una versión vengativa de su propia humillación.

La posibilidad de la impostura, que se revela con esta falsa descripción de “El Aleph”, es un rasgo importante del relato, porque introduce un motivo que no se ve en primera instancia, y que puede ser relacionado, otra vez, con un aspecto de la literatura de De Quincey. “Borges” comunica su “experiencia del infinito”, su visión del “inconcebible universo”, como cumpliendo con su tarea de escritor, que es ofrecer un texto de la visión del Aleph, que derrote estética y moralmente al de Carlos Argentino. Pero, ¿por qué “comunicar” esa visión? Como en el caso de los descubridores de “Tlön” que contribuyen a la divulgación de “Tlön”, “El Aleph” se desestabiliza en este aspecto. A través del nombre “Borges”, propone una posibilidad más, que es que el escritor de cuentos fantásticos, reconocido lector de Wells y De Quincey, haya escrito esta confesión distorsionada como venganza de un lector en particular. Esta posibilidad, a la que se llega tirando del hilo de las imposturas y las fallas, presenta una perspectiva más compleja de la concepción de la literatura de “El Aleph”, que no excluye la injuria y el resentimiento. En eso, el cuento podría emparentarse con los reconocibles movimientos de venganza y traición respecto de Wordsworth y Coleridge que caracterizan tanto *Confessions* como, más explícitamente, sus biografías de los “Lake Poets”. La perspectiva del cuento se acercaría, por ello, a la que había asumido un poco antes “El perjurio de la nieve” de Bioy Casares. En apoyo de esta posibilidad, debemos notar que, entre los textos de la antología proyectada iba a sumarse el ensayo sobre Coleridge.

El punto final de nuestra comparación corresponde a lo que, en Borges, está negado, que es el carácter farmacológico del objeto mágico de *Confessions*. Si el Aleph puede ser definido como el opio de De Quincey cruzado con la esfera tornasolada de Wells, debemos decir, también, que el Aleph es un opio desnarcotizado. Sin embargo, es posible ver en él, como lo hicieron, entre otros, R. Fogwill y P. Katchadjian,¹⁵⁰⁷ marcas intencionadas de esta supresión, que funcionan alusivamente.

Sabemos que a Borges no le interesaron las drogas y que su literatura se presenta libre de ellas, entendidas, si cabe, en sentido estricto, como lo que el Decreto 299/10 llama hoy, en Argentina, “estupefacientes”. Las intoxicaciones y delirios en sus textos no suelen ser inducidos por ingesta de sustancias psicotrópicas, como vimos en los casos de *Ficciones*. La fiebre, la enfermedad, el sueño, la turbulencia emocional, la experiencia religiosa, el disciplinamiento místico, la prisión, la ceguera, un acontecimiento fantástico o milagroso ocupan el rol atribuido por la toxicología a las drogas.¹⁵⁰⁸ Por eso, que “El Aleph” sea el

¹⁵⁰⁷ Es llamativo que fueran las artes y la propia literatura las que reconocieran la retórica de la droga en los textos de Borges y, particularmente, en “El Aleph”. En cuanto a las artes cabe mencionar “Alphaville” (1965) de Godard, “Performance” (1970) y la performance *Opium* (2004) de Arco Renz. Fogwill incluyó la droga y el sexo desenfrenado en su carnavalesca parodia de “El Aleph”, “Help a él”. Pablo Katchadjian, en *El aleph engordado*, también reconoció este ingrediente narrativo y lo amplificó.

¹⁵⁰⁸ Hay en “Emma Zunz” (1948), ciertamente, un barbitúrico, una “fuerte dosis de veronal”, pero cumple el papel homicida del veneno. Si no nos restringiéramos a los “estupefacientes” e incluyéramos bajo el rótulo “sustancias psicoactivas” también al alcohol, advertiríamos que la obra de Borges le concede a este brebaje, en variedades diversas (vino, caña, etc.), un espacio ficcional menos insignificante que a las drogas. Sin embargo, exceptuando la “caña de naranja” de “El Zahir” y el “pseudocognac” de “El Aleph”, el alcohol borgeano es por definición “pendenciero”, porque cumple la función de incitar a la pelea y poner a prueba el valor de los hombres, como en “La intrusa” o “El muerto”. También en el “El Sur”: en el marco de ese delirio tal vez asociado a la droga, y como contraposición al destino deprimente de morir en un sanatorio por infección, vemos aparecer, como

único texto de toda la obra de Borges en que se menciona la palabra “narcótico”, llama la atención.

En la escena que parodia los requisitos para observar el “huevo de cristal” de Wells, Daneri da de beber a Borges una copa del licor que el propio Borges le había regalado previamente (el “seudocognac”, en el idiolecto de Daneri). Luego de ingerir la bebida, Borges cree, paranoicamente, que Daneri lo ha envenenado. Y escribe: “Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico.” Y luego: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph”. Este montaje (narcótico-efecto físico-visión mística) puede leerse como una remisión al texto de De Quincey.¹⁵⁰⁹ El último párrafo antes de la “Posdata del primero de marzo de 1943”, concluye con un Borges alucinado por un tópico de De Quincey, llamado por el mismo “la tiranía del rostro humano” (Wk: 2, 70; W: 3, 441). Escribe Borges: “En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras” (OC: 1, 626), lo que parece una versión antipopular, en la Argentina del primer peronismo, de esa aparición del “rostro humano”, que mostraba el mar “pavimentado con innumerables caras” en la primera serie de sueños de *Confessions* (W: 3, 441).¹⁵¹⁰

“El Zahir”

El diseño de “El Zahir” se parece a “El Aleph”: muerte de la mujer amada-encuentro del objeto mágico.

Jorge Panesi, “Mujeres: la ficción de Borges” (179)

“El Zahir” fue publicado en el número 17 de *Los Anales de Buenos Aires*, en julio de 1947, casi dos años después de “El Aleph”. En la misma revista, ya habían aparecido algunos rastros de De Quincey. En enero de 1946, en una “Nota sobre el Ulises en español”, Borges reconoció haber leído la traducción del *Laokoon* de Lessing que hizo De Quincey en 1827, haber comparado los dos textos, original y traducción, y haber encontrado que el texto inglés era “más urbano y más elocuente” que el alemán (TR: 2, 233). Esta experiencia refutaba el preconcepto de que “toda recombinación de elementos es necesariamente inferior a un arreglo previo” (TR: 2, 233) y repetía el *dictum* de “Las versiones homéricas”: “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la superstición o al cansancio” (TR: 2, 233).¹⁵¹¹ En el número 6, de junio de 1946, se publicó la traducción anónima “La llegada del padre”, que comentamos más arriba y que formaba parte del proyecto de antología que

parte del delirio, ese mismo alcohol que pone “medio alegres” a los victimarios de Dahlmann, y al propio Dahlmann, quien acepta salir a la llanura a morir peleando. Es el alcohol de la gauchesca y la literatura suburbana, que honra los valores del código heroico de la hombría.

¹⁵⁰⁹ Katchadjian (2009) desarrolla esta posibilidad. Luego del pasaje sobre “la operación de un narcótico”, inserta: “Luego pensé que quizás no había sido envenenado sino drogado. Esa opción me reconfortó un poco: Carlos, para no saber que estaba loco, tenía que drogarme” (37). Sigue a esto una larga serie de recuerdos vinculados con el consumo de drogas y escribe: “Pensé en mi admiración por ciertos ingleses” (38).

¹⁵¹⁰ Más tarde, esta visión de quinceana, sería evocada por Borges en “El poema del cuarto elemento”: “De Quincey, en el tumulto de los sueños, he visto / Empedrase tu océano de rostros, de naciones” (OC: 2, 247).

¹⁵¹¹ Véase OC: 1, 239. Sobre la cuestión de la traducción y “Las versiones homéricas”, véanse Kristal (2002) y OYM: 294-297.

Borges tenía en mente con Bioy Casares en esa época. En diciembre del mismo año, aparecieron dos citas en la sección “Museo”: la de Masson ya comentada en el capítulo anterior¹⁵¹² y otra que recobraba un curioso pasaje del ensayo “Rhetoric” y que acabaría inserta en “Flaubert y su destino ejemplar”.¹⁵¹³ En 1947, en junio, se publicó “Los inmortales”, que en la edición de 1949 para *El Aleph* reconocería su deuda con De Quincey. Finalmente, ese mismo año, en los números 13 (marzo) y 14 (abril), se publicaron dos entregas de un texto de Rudolf Kassner sobre De Quincey.¹⁵¹⁴ Era una extraña elección, si se considera que el espiralado estilo ensayístico de Kassner, con sus tortuosas parentéticas y sus explicaciones oscuramente filosóficas, parece exactamente el contrario de Borges. Pero el ensayo presentaba tres características que podían parecerle ventajosas al escritor argentino: era un texto sumamente reciente y muy admirativo de De Quincey, escrito durante la Segunda Guerra Mundial; en ese contexto, en el que ingleses y alemanes eran enemigos, resaltaba el que su autor fuera un filósofo alemán interesado en la cultura inglesa; proponía un recorrido, si bien caótico y excéntrico, por todo De Quincey, algo que Borges había decidido no hacer, y que, de hecho, nunca haría.

La proximidad entre “El Aleph” y “El Zahir” no es sólo estructural y temática, sino material. Como se ve en la tabla nº 5 del Anexo III, en el libro *El Aleph* (1949), “El Zahir” quedó colocado con “La escritura del Dios” y “El Aleph” en una pequeña sección de textos visionarios o epifánicos. En la edición de 1952, esta proximidad entre los dos cuentos se atenuó por la incorporación de cuatro “piezas” a continuación de “La escritura del Dios”, que los separaron drásticamente, aunque introdujeron nuevas formas de conexión también. En el “Epílogo” de 1949, reforzando la idea de proximidad entre los dos cuentos, Borges declaró que en ambos percibía “algún influjo del cuento *The Crystal Egg* (1899) de Wells” (OC: 1, 629). Esta instrucción de lectura comparativa es interesante, en cuanto propone unir los relatos a través de la relación con una única fuente inglesa.

El cuento de Borges ha sido interpretado a menudo como una variación o complemento de “El Aleph”.¹⁵¹⁵ Estela Cédola, por ejemplo, sostuvo, a partir de la pista dejada por Borges, que:

La doble posibilidad del relato de Wells, es decir, por una parte la visión maravillosa y misteriosa que ofrecía la pequeña esfera, y por otra parte el poder maligno de provocar una obsesión mortal, fue desdoblada por Borges y así escribió dos relatos (Cédola 1987, 266).

Es una sugerencia atractiva, en tanto la esfera del cuento de Wells tiene propiedades efectivamente ambivalentes. Así como este cristal fascina al personaje principal, el anticuario C. Cave que puede ver en ella tal vez a los habitantes de Marte, también activa un proceso de autodestrucción, que acaba en la muerte. La observación del cristal se transforma, asimismo, en un vicio privado de Cave, una especie de práctica transgresora y adictiva: “una cosa para someterse a ella clandestinamente y espiarla, como un niño que

¹⁵¹² “LO INDISPENSABLE. Decía De Quincey que no podía vivir sin misterio. David Masson: *De Quincey*, XI (1881)” (*Museo*: 104)

¹⁵¹³ “Un pastor disidente, predicando en Cambridge, improvisó este espléndido juramento: ‘Lo juro por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la Ilíada y la Odisea!’” (*Museo*: 99). Cf. OC: 1, 263.

¹⁵¹⁴ Rudolph Kassner, “Thomas De Quincey”, *Los Anales de Buenos Aires* 13 (3/1947): 27-36, y 14 (4/1947): 40-48.

¹⁵¹⁵ Véase, por ejemplo, Kurlat Ares (2005). El propio Borges señaló: “El Zahir creo que es más o menos El Aleph, otra vez” (Borges y Carrizo 1982, 235).

puede espiar un jardín secreto”.¹⁵¹⁶ Y en particular relación con “El Zahir” está el hecho de que la esfera de Wells sea una mercancía que el anticuario tenía en su negocio, un detalle que resuena en el motivo pecuniario del cuento de Borges. El cristal había sido adquirido con otras rarezas en un remate, e ignorando el valor del objeto, el anticuario lo había etiquetado en diez chelines. Después descubrió por accidente sus capacidades fantásticas, y ya no quiso venderlo.¹⁵¹⁷ “En Buenos Aires”, escribe Borges, “el Zahir es una moneda común, de veinte centavos” (OC: 1, 589) y le fue entregada en un “vuelto” (OC: 1, 590), como por azar, después de pagar una caña de naranja.

También H. Núñez-Faraco leyó en vinculación “El Aleph” y “El Zahir”. Reponiendo una compleja red de alusiones literarias, combinadas con conjeturas de tipo psicológico, el investigador los consideró ficciones que retoman la tradición de la locura de amor:

Tanto “El Zahir” como “El Aleph” están centrados en el tema de la mujer muerta. En ambos casos, este es el punto de partida de la narración y el evento que desencadena las subsecuentes acciones del héroe. Ambas historias, además, tratan de una obsesión que amenaza con destruir la estabilidad mental del personaje. En “El Aleph”, el riesgo de la locura está mitigado por el efecto del olvido que eventualmente libera a la víctima (el personaje Borges) de sus cadenas fatales. De modo similar, en “El Zahir”, el protagonista tiene la esperanza de encontrar alguna forma de alivio de su mal, primero consultando a un psiquiatra y finalmente buscando el olvido mediante la autoaniquilación (Núñez-Faraco 2002, 125–26).

Antes de considerar el modo en que De Quincey ingresa en “El Zahir”, hay que subrayar dos puntos adicionales de comparación. El primero es con ciertos aspectos de la obra de Poe: la primera persona del cuento, el tema de la “idea fija” (OC: 1, 592) y el tema del luto por la muerte de la mujer amada. La voz del narrador, especialmente por el momento en que se sitúa (“no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges” [OC: 1, 589]), apunta a los inestables y no confiables narradores de Poe, como los de “The Black Cat” y “William Willson”, que refieren lo ocurrido desde un estado de suspenso, alteración o destrucción de sus identidades subjetivas. Este modo de narración en primera persona deja el relato sometido a dos interpretaciones posibles: una según la cual corresponde creer al narrador y admitir la alteración de las leyes que rigen el mundo natural; otra que lleva a desconfiar de la percepción del narrador y atribuye las modificaciones del mundo natural al desequilibrio mental del narrador o sus tendencias fabuladoras. En este caso, la identidad de “Borges” y su discurso, se presentan falsamente en vías de disolución, afectados por la modificación que imprime en su conciencia el objeto fantástico. En cuanto a la “idea fija”, hay que recordar que es el tema explícito del cuento “Berenice”, cuya relación con Borges ha sido analizada recientemente por Silva (2017). En ese cuento, la idea fija son los dientes de Berenice, que el narrador extrae, en un ataque de locura, del cajón de su prima, de modo que el objeto de la fijación y la mujer muerta aparecen ya horriblemente entrelazados allí. Finalmente, el tema de la bella amada muerta es presentado por Poe, al explicar la composición de “The raven” (“El cuervo”), en el provocativo “The Philosophy of

¹⁵¹⁶ “... a thing to creep covertly and peep at, as a child might peep upon a forbidden garden” (Wells 1899, 20).

¹⁵¹⁷ Este rasgo, como el mencionado anteriormente, se vinculan también con “El Aleph”, pero sobre todo con el personaje Carlos Argentino Daneri y la situación del Aleph en la casa de la calle Garay.

Composition” (“La filosofía de la composición”), como el “tópico más poético del mundo”.¹⁵¹⁸

El segundo punto de comparación es con un aspecto preciso de Baudelaire, en el tramo inicial del relato en que “Borges” se burla del “credo” de Teodelina Villar. El tratamiento satírico que “Borges” hace de su frivolidad, de su atención por lo que dicta la cambiante moda europea, se apoya en una alusión a “Le peintre de la vie moderne” (“El pintor de la vida moderna”). Si bien el autor francés que Borges cita es Flaubert, por su culto del estilo, las relaciones entre eternidad y fugacidad con que construye sus mordaces comentarios, parecen aludir a las consideraciones sobre la “teoría racional e histórica de lo bello, por oposición a la teoría de lo bello único y absoluto” (Baudelaire 2009, 29) del ensayo de Baudelaire. Un enunciado como “las normas de su credo no eran eternas, porque se plegaban a los azares de París o Hollywood”, y especialmente “buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo” (OC: 1, 589), resuenan en enunciados del tipo “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire 2009, 39). “Borges” y Borges parecen estar satirizando el interés francés por la moda literaria y, a la vez, desquitándose de Teodelina Villar, quien “se preocupaba menos de la belleza que de la perfección” (OC: 1, 589), y lo que ella representa. Pero veremos que esta presencia tiene también otras funciones y resonancias.

Hechas estas aclaraciones, sin ánimo de desalojar estas referencias múltiples, por otra parte tan evidentes, y una de ellas declarada (la de “The Crystal Egg”), sino con el objetivo de enriquecer sus posibles interpretaciones, pasemos a considerar “El Zahir” en relación con De Quincey. Su presencia está formada por una densa serie de alusiones, que iremos exponiendo gradualmente a continuación. Pero el punto de comparación central está dado por el tipo de desplazamiento que supone la historia de “Borges” como consumidor o víctima del Zahir. Si en “El Aleph” la intoxicación mística, la falsa totalidad contemplada, que no es el universo, se presenta como la forma dominante del momento suspendido, pero incluyendo en su interior la experiencia anárquica, en “El Zahir” la intoxicación de la conciencia de “Borges”, como desplazamiento del dolor por la pérdida, producirá una progresiva anulación de la voluntad, comparable a la postración del “English Opium-Eater” ante el “ídolo oscuro”.¹⁵¹⁹ Faraco-Núñez subraya el carácter satírico de la pieza, y no lo discutimos, pero es un registro en que lo satírico, lo serio y lo crítico se muestran complejamente combinados, y esa combinación, según creemos, se realiza a partir de una relectura de De Quincey en intensidad.

Uno de los rasgos más notorios que “El Zahir” comparte con “El Aleph” es que practica el mismo tipo de autoficción. Otra vez, el personaje principal lleva el nombre “Borges” y posee rasgos autoparódicos, que reenvían a información previa o contemporánea sobre el escritor. Parodia incluso varios textos suyos como parte de esta estrategia. Veremos ejemplos en lo que sigue, pero basta subrayar acá la reescritura de un pasaje de un texto apenas publicado un mes antes en *Sur*. Cuando “Borges” escribe que “el tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir” (OC: 1, 594) estaba generando un eco con el pasaje de

¹⁵¹⁸ “... the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (Poe 1846).

¹⁵¹⁹ “Dark idol” es la figura que utiliza De Quincey para referir al opio en *Suspiria de Profundis* cuando está refiriendo las recaídas que había sufrido y los intentos de liberarse de la dominación del opio. Las derrotas son presentadas como una “postration before the dark idol” (W: 13, 337), “postración ante el ídolo oscuro”.

“La busca de Averroes” que dice “el tiempo, que despoja los alcázeres, enriquece los versos” (OC: 586), un juego prolongado y enrarecido por la presencia del poeta “Zuhair” en el relato, cuyo apellido resuena en el del objeto mágico. A la vez, el “cuento fantástico” que escribe “Borges” luego de perder la moneda, es una nueva versión de “La casa de Asterión”, publicada en *Los Anales de Buenos Aires*, en el número de mayo-junio de 1947. En ese caso la identidad del personaje con el minotauro y de la casa con el laberinto se revelan sorprendentemente al final, del mismo modo que, en el “relato fantástico” que se incluye en el interior de “El Zahir”, “al final entendemos que el asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace, el de los Nibelungos” (OC: 1, 592). Indudablemente, con estos recursos, Borges jugaba a derramar el tema de la obsesión de “Borges” fuera del cuento. Como en “El Aleph”, este “Borges” es escritor, erudito y polímata, maneja con versatilidad información diversa. Esto se ve desde el inicio, con la digresión entre paréntesis sobre la historia de las distintas formas que adoptó el Zahir y el símil chino que emplea para caracterizar, cómicamente, el apego de Teodelina Villar por la moda.

Esta voz narrativa, en modalidad confesional, nos remite, desde luego, al “Borges” de “El Aleph”, pero el *tertium quid* de estos dos “Borges” no es un personaje de Wells sino “De Quincey”. Ya se percibe desde el inicio, con ese digresivo paréntesis en que se consigna una breve historia de las distintas cosas que fueron Zahir, generando una suerte de micropoema erudito.¹⁵²⁰ Esta forma de historia breve y erudita intercalada, generalmente en nota al pie o digresión, es una de las modalidades discursivas que Borges desarrolló sobre todo en la década de 1930 en diálogo con *Writings*. Además, esta breve historia del Zahir es un “rifacimento” silencioso del libro del alemán “Julius Barlach”, como nos enteramos más adelante en el relato. De este modo se evoca al De Quincey narrador de supersticiones en “Modern Superstition” y al germanista de periódico que basa su erudición en abstrusos trabajos resumidos en lengua extranjera.

En cuanto al símil chino, son varios los lugares que podrían servir de referencia, en cuanto De Quincey, desde su posición imperialista, solía burlarse del ceremonial oriental, pero hay uno en particular que parece adecuado en el contexto de este cuento. No deberíamos verlo como un pasaje parodiado sino imitado, en cuanto produce un efecto satírico, extravagante y desmesurado muy similar al de “El Zahir”, y que se encuentra al comienzo de uno de los textos del corpus del opio. Está en “The English Mail-Coach”, en la sección inicial llamada “The Glory of Motion”, que Borges ya ha citado algunas veces para ese momento, y una de ellas en la conclusión de la reseña de *Névrosés*. El hecho de que ambos pasajes, en Borges y en De Quincey, estén situados al inicio es significativo, porque ambos textos derivan de una voz satírica a una voz sublime. El final de “The English Mail-Coach”, como se sabe, es la visión tramada sobre el tema de la muerte súbita y es uno de los momentos más altos en la prosa lírica del “English Opium-Eater”. Además, “The English Mail-Coach” había sido concebido, originariamente, como parte de “Suspiria de Profundis”.

De Quincey recuerda un dilema que tenían los jóvenes aristocráticos de Oxford que debían viajar en coche-correo. Consistía en determinar si les correspondía, por ser caballeros, viajar en el interior del coche o en el exterior. Contrariamente a las costumbres existentes, De Quincey y sus compañeros optaron por considerar más valioso el pescante

¹⁵²⁰ “En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljarra de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo” (OC: 1, 589).

del coche, y resignar el interior, por ser la zona más vulgar. A propósito de ello, introduce una anécdota de gran extensión, precedida por una jocosa sentencia, que parece ser la ley del narrador “Borges” en el comienzo de “El Zahir”: “Great wits jump” (“Los grandes ingenios saltan”) (W: 13, 275). La anécdota presenta el mismo dilema que vivieron los jóvenes de Oxford, si viajar adentro del coche o en el pescante, pero a través del emperador de China en la circunstancia de haber recibido como obsequio diplomático una diligencia inglesa. “Su Excelencia”, para resolver la perplejidad, se vio obligado a convocar a una reunión del consejo de estado. Los funcionarios debían resolver el problema de “dónde debía sentarse el Emperador” (W: 13, 276). Como el pescante era el lugar más próximo a la luna, se determinó que el Emperador chino viajara fuera, y que se enviara al cochero adentro. La elaborada comicidad del pasaje se pierde en nuestra evocación, pero basta saber que existe, para justificar la vinculación entre este autobiógrafo erudito e irreverente y el “Borges” burlón de los dos primeros párrafos, que se reconoce como sujeto a “la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo” (OC: 1, 590) y que parece responder al enunciado “los grandes ingenios saltan” como si fuera una regla discursiva. Su símil, su salto ingenioso, es el siguiente:

Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la Mishnah se lee que, iniciando el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el Libro de los Ritos que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar aire grave y al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz. Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada acto, pero su empeño era más admirable y más duro, porque las normas de su credo no eran eternas, sino que se plegaban a los azares de París o de Hollywood (OC: 1, 589).

Como en “El Aleph”, “El Zahir” establece una estructura en la que a la experiencia de la muerte de la amada, sigue el encuentro con un objeto fantástico, que impacta en la experiencia personal del escritor –un escritor confesional erudito, comparable al English Opium-eater– y que se transforma en el eje visible de la historia. Como en el caso de “El Aleph”, esta forma de la historia alude a la fórmula que atraviesa el corpus intoxicado de De Quincey, a partir del modelo bipartito de *Confessions*. La muerte de Teodelina (llamada Clementina en *Los Anales de Buenos Aires*) ocupa el *locus* de la mujer perdida, llenado en De Quincey por la hermana, por Ann, por Fanny, por Agnes, etc. Otra vez, como en “El Aleph”, la figura irrumpe con signo cambiado en cuanto al tipo de devoción que expresa el escritor por esta figura. Pero a diferencia de lo que ocurre en “El Aleph”, este “Borges” despechado se venga de entrada, con sus comentarios mordaces, del desprecio del objeto de su deseo. Además de vilipendiar sus costumbres frívolas, narra con detalle su caída social y ofrece una perspectiva aberrante de su cadáver en el cajón. La misma confesión del amor está mediada por una fórmula retórica pedante: “¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el snobismo, yo estaba enamorado de ella y que su muerte me afectó hasta las lágrimas? Quizás ya lo haya sospechado el lector” (OC: 1, 590).¹⁵²¹

¹⁵²¹ El relato presenta el problema de cómo congeniar esta mirada sardónica del inicio, tan interesada por Teodelina, en su modalidad violentamente irónica y resentida, y la idea del final de que “lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodelina, el dolor físico” (OC: 1, 594).

En cuanto a la visión del cadáver de Teodelina, nos sorprende una referencia al mismo sueño de junio de 1819 de *Confessions* que ya identificamos como una referencia posible en “El Aleph”:

En los velorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores. En alguna etapa de la confusa noche del seis, Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años; sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez. Más o menos pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será la última, ya que pudo ser la primera.

Este pasaje parece aludir, por la observación sobre el rejuvenecimiento de la cara, a este otro:

¡Su cara era la misma que la última vez que la vi, pero a la vez tan distinta! Diecisiete años atrás, cuando la luz de la lámpara cayó sobre su cara, mientras besé por última vez sus labios (labios, Ann, que no estaban contaminados para mí), fluían las lágrimas de sus ojos; las lágrimas ahora habían sido limpiadas; parecía más bella de lo que era en esa época, pero en todo lo demás, la misma, y no más vieja.¹⁵²²

El efecto de la contraposición entre los textos no es evidente. Si bien se trata, en el texto de Borges, de una postura cínica, es posible imaginar que se evoca este texto de De Quincey no para negarlo, sino para inscribirlo por antagonismo en su contraparte, es decir, para denegarlo. Quien identifica este pasaje como una fuente, debe tender a leerlo así.

Ahora bien, hay una segunda comparación posible con De Quincey a partir de esta imagen de la bella mujer muerta y el rejuvenecimiento de su rostro. Nos referimos a un pasaje que ilustra el horror melancólico que infunde a De Quincey en *Suspiria de Profundis* la idea de poder prever los acontecimientos trágicos y dolorosos que afectarán nuestras vidas y las de los seres queridos. Esto es, si el pasado pudiera ser visto “no como el pasado sino por un espectador que vuelve atrás diez años a fin de conocerlo como si fuese el futuro”.¹⁵²³ Como ejemplo de esta idea, narra De Quincey el caso de una mujer que sufre un desengaño amoroso. El texto pasea a una lectora imaginaria, en un “viaje de exploración”,¹⁵²⁴ ante los distintos momentos de vida de esta bella mujer, yendo de adelante para atrás, y de atrás para adelante en el tiempo, tomando como eje el momento en que una carta de su amante le comunica el fin de la relación sentimental. Esta mujer, por efecto de ese desengaño, “acabó por convertirse en una ruina”.¹⁵²⁵ Entonces, como última estación del recorrido, el narrador propone reencontrarla después de su muerte: “supongámosla vestida para el sepulcro y acostada en el cajón”.¹⁵²⁶ En relación con “El Zahir”, esto parece el germen de un procedimiento. Pero es lo que sigue, lo que puede unirse al sueño de 1819 y la representación del cadáver de Teodelina formando una serie textual compleja, una especie de involuta borgeana:

¹⁵²² “Her face was the same as when I saw it last, and yet again how different! Seventeen years ago, when the lamplight fell upon her face, as for the last time I kissed her lips (lips, Ann, that to me were not polluted), her eyes were streaming with tears: the tears were now wiped away; she seemed more beautiful than she was at that time, but in all other points the same, and not older” (Wk: 2, 73).

¹⁵²³ “... the past viewed not *as* the past, but by an spectator who steps back ten years deeper into the rear in order that he may regard it as a future” (W: 13, 352).

¹⁵²⁴ “exploring voyage” (W: 13, 356).

¹⁵²⁵ “... she also has become a wreck” (W: 13, 356).

¹⁵²⁶ “... suppose her now dressed for her grave, and placed in her coffin” (W: 13, 356).

... si bien nadie puede restaurar los estragos del tiempo, había revivido (como muchas veces ocurre en personas jóvenes) la expresión de los años infantiles. Ha vuelto a ella su apariencia de niña asentándose en sus facciones. La corrupción de la carne es menos evidente en la cara: podríamos imaginar que este dulce rostro de mármol es el mismo que, once años atrás, en que se fijaron los ojos moribundos de su madre hasta el final, hasta que las nubes devoraron la visión de sus queridas mellizas.¹⁵²⁷

Esta segunda cita complejiza el pasaje a la luz de sus alusiones posibles. A diferencia de la primera opción, en esta encontramos el motivo del desdén, sólo que sufrido por el personaje femenino. Se invierten roles, en cuanto a la dirección del abandono, con la mujer del ejemplo de De Quincey, aunque conserva la posición exterior en que confluyen, en *Suspiria*, el narrador, la lectora imaginaria y los ojos de la madre moribunda (esta última figura, con la acción de aferrarse a la imagen, se corresponde con el narrador, que avanza hacia la locura o la muerte). La frase con la que se cierra el comentario de “Borges” no puede ser más brutal, en su ironía, aunque, también, enmascara el impacto del dolor: “Rígida entre las flores la dejé, perfeccionando su desdén por la muerte” (OC: 1, 590). Si bien, la ironía del “perfeccionando su desdén por la muerte”, como fórmula para describir ese rejuvenecimiento del cadáver, indica una actitud de superioridad ante la difunta, también exhibe lo ridículo y superfluo de esa actitud en el uso irónico de la expresión “la dejé”, como si fuera el narrador quien elige no volver a ver a una muerta y hubiera otra posibilidad que dejarla. La ironía aumenta luego, cuando advertimos que el narrador no puede elegir lo que le ocurre y sobre todo no puede elegir, paradójicamente, dejar de ver. En cualquier caso, la importancia de los acontecimientos que siguen, en la lógica de la ficción que escribe “Borges”, sólo cobran sentido si se admite la impostura cínica del narrador en esta primera parte del relato.

“El Zahir” narra la historia de un desplazamiento, como *Confessions*. La primera parte de esta obra concluye con la desaparición de Ann, que ya hemos comentado, y la segunda parte comienza con la aparición de una extraña figura que la suplanta. Como motivo de escritura lírica e idealización, Ann supone una especie de oxímoron social. Incluirla en el primer artículo de *London Magazine* en 1821, fue un gesto fuertemente provocador de De Quincey, que despertó suspicacias socarronas de los críticos varones. La frase que Borges recordaría en la vejez, como un hallazgo de su adolescencia, “the central darkness of a London brothel”, es una síntesis perfecta del carácter deliberadamente contradictorio de Ann, como lo es también la oración de agradecimiento a la que pertenece, con su mezcla de maldición y bendición, que ya comentamos.¹⁵²⁸

Ann, literalmente, se esfuma en Londres. La segunda parte de *Confessions* comienza dos años después en la misma ciudad, y narra el encuentro con el opio en una escena que recuerda el pacto con una entidad sobrenatural. Este pacto no solamente implica la entrega del alma a un oscuro ser a cambio de la felicidad en la tierra, sino también el establecimiento de un nuevo pacto psicosocial, una forma comunitaria nueva para el “scholar”, a la que

¹⁵²⁷ “... though no change can restore the ravages of the past, yet (as often is found to happen with young persons) the expression has revived from her girlish years. The child-like aspect has revolved, and settled back upon her features. The wasting away of the flesh is less apparent in the face; and one might imagine that in this sweet marble countenance was seen the very same upon which, eleven years ago, her mother’s darkening eyes had lingered to the last, until clouds had swallowed up the vision of her beloved twins” (W: 13, 356).

¹⁵²⁸ Cf., supra, en cap 3, “Lugano: 1918”.

corresponde el lenguaje específico de la mística. Sin embargo el sujeto no se representa como agente culpable, siquiera responsable, de su acción fáustica.

La composición de la escena, y esto es muy importante en relación con Borges, está estructurada a partir del contraste entre lo trivial y lo cardinal, entre la vida humana corriente sin orientación y la experiencia mística del don que cumple un destino. El texto es explícito en este punto. El autobiógrafo confiesa que el día del primer consumo de opio es un recuerdo exaltado, al que atribuye una “importancia mística”, y que quiere comunicar esa exaltación desligando la representación de toda contaminación de trivialidad. “Siento una importancia mística ligada a las más mínimas circunstancias que se conectan con el lugar y el momento, y con el hombre (si era un hombre) que primero me abrió las puertas del Paraíso de los Comedores de Opio” (W: 3, 379). Pero la deificación del opio ocurre a la vez que se exhibe la operación de escritura mediante la cual es deificado. De Quincey recuerda que, estando en Londres, llevaba veinte días de dolor físico, cuando se topó en la calle con un “colega” que le recomendó probar “opio” como remedio para sus dolencias. En la calle Oxford no se encontró con Ann, desaparecida para siempre de los escenarios reales, pero sí con una “tienda de drogas”, atendida por un “droguero”, que lucía “indiferente y estúpido”, a tono con el gris domingo lluvioso.

En “El Zahir” encontramos una composición similar, a partir del contraste que se registra en la escena urbana. Se trata de otro pasaje autoparódico. “Borges” sale del velorio y repite la caminata mística de “Sentirse en muerte”, que fue reeditada ese mismo año como parte de “Nueva refutación del tiempo”.¹⁵²⁹ En ese relato de 1928, y que ya ligamos a De Quincey, como se recordará, “Borges” llega en las “calles penúltimas” (OC: 2, 142) de “casas bajas”, a una esquina “irrealizada por su misma tipicidad” (OC: 2, 142-3). En la noche de “El Zahir”, por otro lado, “las previstas hileras de casas bajas y de casas de un piso habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican” (OC: 1, 590). En ese lugar de la epifanía, introduce Borges la marca de la intoxicación, cuando escribe: “ebrio de una piedad casi impersonal, caminé por las calles” (OC: 1, 590). Como si se tratara de un collage silencioso, de inmediato cita otro de sus tópicos de la refutación del tiempo, el juego del truco: “En la esquina de Chile y Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi desdicha, tres hombres jugaban al truco” (OC: 1, 590).¹⁵³⁰ Y de esta forma se produce un giro en la narración.

Se suele insistir en el modo singular en que Borges combina en estos textos visionarios lo trivial con lo sublime, lo común con lo místico. Por nuestros dos párrafos anteriores, se ve claramente que esta singularidad de Borges es también de De Quincey. En el caso de “El Zahir”, Borges agrega una explicación retórica, que pone el procedimiento más en evidencia todavía que en De Quincey. Apelando a una de las explicaciones del tipo de las que De Quincey empleaba con sus lectores legos, “Borges” explica qué es un “oxímoron”, y sostiene, en un registro metaliterario, que “salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña de naranja en un almacén era una especie de oxímoron” (OC: 1, 590). El valor de esta figura excede, desde luego, la contraposición entre el velorio de Teodelina y el carácter popular del almacén, ya que afecta al objeto fantástico mismo.

¹⁵²⁹ *Nueva refutación del tiempo*. Buenos Aires: Oportet y Haereses, 1947.

¹⁵³⁰ En “Nueva refutación del tiempo”, justamente, señaló el “El truco” de *Fervor de Buenos Aires*, y su versión en prosa en *Evaristo Carriego*, junto con “Sentirse en muerte”, como variantes de “una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma” (OC: 2, 137).

La escena en el almacén que ocurre a continuación es una parodia de la escena de la entrega de opio en *Confessions*, el momento de la iniciación de De Quincey en la droga, que alteró su identidad y su vida para siempre. Lo ocurrido en el bar está resumido en una sola oración, en la que se describe la entrega del Zahir como un acto de intercambio comercial y de consumo:

Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre (OC: 1, 590).

En De Quincey, la escena es más larga, y tiene el propósito de acentuar el carácter doble y contradictorio del acontecimiento, en tanto representa una acción común y trascendente a la vez. Sin embargo, la oración del intercambio puntual se parece bastante a la de Borges, sólo que no incluye al acto del consumo:

Cuando pedí la tintura de opio, me la dio como lo habría hecho cualquier hombre: es más, de mi chelín, me devolvió lo que me pareció un medio penique de cobre real, sacado de un cajón de madera real. Sin embargo, a pesar de estos signos de humanidad, desde entonces ha existido en mi mente como la visión beatífica de un droguero inmortal, enviado a la tierra a cumplir una misión especial conmigo.¹⁵³¹

El acto de consumo está aquí separado de la escena de intercambio. Cuando regresa a su alojamiento, no obstante, realiza sin demora la primera ingesta de la droga, que pasa a ser, a partir de allí, por sus efectos, la “droga celestial”. Los efectos del consumo, sin embargo, mantienen la duplicidad de toda la escena. Como se lee a continuación, el recuerdo del consumo se adapta a los parámetros místicos del éxtasis, pero con una inflexión irónica que subraya lo artificial de la experiencia del paraíso:

La tomé... y en una hora, ¡oh! ¡cielos! ¡qué transformación! ¡qué alzamiento, desde sus más bajas profundidades, del espíritu interior! ¡Qué apocalipsis en mi interior! Que mis dolores hubieran desaparecido me parecía ahora una mera nimiedad: este efecto negativo fue devorado por el abismo de goce divino que se reveló súbitamente. Había aquí una panacea, un *farmakon nepentes* para todos los males humanos: aquí estaba, al fin descubierto, el secreto de la felicidad, sobre el cual habían discutido los filósofos durante tantos siglos; la felicidad podría comprarse desde ahora a cambio de un penique y podría ser transportada en un bolsillo del chaleco: éxtasis portátiles se podrían almacenar en una botella de pinta y la paz de la mente podía ser distribuida en galones mediante el coche-correo.¹⁵³²

Como se ve, el opio es un antecedente más adecuado del objeto fantástico, en el caso de “El Zahir”, que el cristal de Wells. En “El Zahir”, el acto de consumo de la sustancia

¹⁵³¹ “when I asked for the tincture of opium, he gave it to me as any other man might do, and furthermore, out of my shilling returned me what seemed to be real copper halfpence, taken out of a real wooden drawer. Nevertheless, in spite of such indications of humanity, he has ever since existed in my mind as the beatific vision of an immortal druggist, sent down to earth on a special mission to myself” (W: 3, 380; Wk 2, 42).

¹⁵³² “I took it — and in an hour — oh, heavens! what a revulsion! what an upheaving, from its lowest depths, of inner spirit! what an apocalypse of the world within me! That my pains had vanished was now a trifle in my eyes: this negative effect was swallowed up in the immensity of those positive effects which had opened before me — in the abyss of divine enjoyment thus suddenly revealed. Here was a panacea, a *farmakon nepentes* for all human woes; here was the secret of happiness, about which philosophers had disputed for so many ages, at once discovered: happiness might now be bought for a penny, and carried in the waistcoat pocket; portable ecstasies might be had corked up in a pint bottle, and peace of mind could be sent down in gallons by the mail-coach” (W: 3, 381; Wk 2, 43).

intoxicante y la recepción del vuelto constituyen un único momento mágico o sobrenatural. En lugar de la deificación de la droga, que es, como señaló Clej, el “tropo maestro” de *Confessions*, ocurre la deificación de la moneda, la cual empieza a actuar sobre su víctima inmediatamente, como “Zahir”. El “principio de fiebre” es el síntoma de su efecto en el cuerpo de “Borges”, quien, acto seguido, se pone a pensar en “las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula” (OC: 1, 591), sin incluir entre ellas la que le devuelve a “De Quincey” el droguero inmortal.

¿No resulta sorprendente que la única alusión que encontramos, en toda la obra de Borges, al interés por la economía política en De Quincey, sea esta moneda de veinte centavos? Pero no deja de tener sentido. En el pasaje que citamos, la idea de que la felicidad puede “comprarse desde ahora a cambio de un penique” y “ser transportada en un bolsillo”, de que existen “éxtasis portátiles”, debe haber sido el puntapié para concebirla, junto con el detalle circunstancial de la entrega de un vuelto junto con la droga. Con este argumento en la cabeza, para convencerse, basta releer la descripción del vuelto en De Quincey, y subrayar la sospecha con que lo recibe respecto de su verdadera condición: “... me devolvió lo que me pareció un medio penique de cobre real, sacado de un cajón de madera real. Sin embargo...”

Durante toda la parte llamada “The Pleasures of Opium”, se mantiene y profundiza en *Confessions* el tono provocativo de la primera ingesta, que hoy se reconoce, en jerga jurídica, como “apología de la droga”. El opio es equiparado, en toda esa parte, a una fuente de felicidad, capaz de dar alivio a los males humanos y de producir en las facultades subjetivas una disposición para el placer estético e intelectual. El punto culminante de esta sección es el himno al opio, una pieza retórica barroca, evocadora de Browne, cargada de citas y alusiones, cuya primera línea ya es parodia de un himno a la muerte en un texto histórico de Sir Walter Raleigh y que para Baudelaire es el centro de *Confessions*:

¡Oh, justo, sutil y poderoso opio! Tú que traes el bálsamo para los corazones pobres y ricos por igual, para las heridas que nunca sanan y para “los dolores que tientan al espíritu con la rebelión”; ¡opio elocuente! que con potente retórica arrebatas los propósitos de la ira y devuelves al hombre culpable, por una noche, las esperanzas de su juventud y unas manos limpias de sangre, y al hombre orgulloso, un breve olvido de las “equivocaciones no reparadas y los insultos impunes”; que convocas testigos falsos al tribunal de los sueños para que triunfe la inocencia sufriente; que confundes el perjurio y reviertes las sentencias de los corruptos jueces: tú construyes en el seno de la oscuridad, con las imágenes fantásticas del cerebro, templos y ciudades, superiores al arte de Fidias o Praxiteles, superiores al esplendor de Babilonia y Hekatompilos; y “desde la anarquía del descanso soñador” invocas a la soleada luz las caras de bellezas enterradas hace tiempo y los benditos rostros familiares, libres de los “deshonores de la tumba”. Sólo tú le das al hombre estos sueños; y tú tienes las llaves del Paraíso, ¡oh, justo, sutil y poderoso opio!¹⁵³³

¹⁵³³ “Oh, just, subtle, and mighty opium! that to the hearts of poor and rich alike, for the wounds that will never heal, and for “the pangs that tempt the spirit to rebel,” bringest an assuaging balm; eloquent opium! that with thy potent rhetoric stealst away the purposes of wrath; and to the guilty man for one night givest back the hopes of his youth, and hands washed pure from blood; and to the proud man a brief oblivion for...

Wrongs undress’d and insults unavenged;
that summonest to the chancery of dreams, for the triumphs of suffering innocence, false witnesses;
and confoundest perjury, and dost reverse the sentences of unrighteous judges; — thou buildest upon the bosom of darkness, out of the fantastic imagery of the brain, cities and temples beyond the art of Phidias and Praxiteles — beyond the splendour of Babylon and Hekatompilos, and “from the

Será recién en la parte llamada en *Confessions* (1821), “Introduction to the Pains of Opium”, cuando, con motivo del exceso de consumo, se de ingreso a los aspectos más sombríos de este poder sobrehumano, que anula la voluntad del “scholar”. En “El Zahir”, después de la escena de intercambio/consumo, “Borges” entra en un estado maníaco de actividad intelectual. Es el primer cambio en la “economía física” de “Borges”. Primero, imagina una antología de monedas literarias que van desde el “óbolo de Caronte” al “luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI” (OC: 1, 591), y luego hace una reflexión entusiasta sobre la condición ideal e inmaterial del dinero, justo lo que la moneda maldita no le dejará hacer: “pensé que 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” (OC: 1, 591). Esta reflexión contrasta con la melancolía de la pérdida irreparable, en la medida en que exalta lo que puede ser (“una tarde en las afueras”, “una música de Brahms”) frente a lo que no es, porque, como escribió De Quincey en “The Affliction of Childhood”, “se terminó”. Estos pensamientos compensatorios sobrevienen mientras “Borges” se siente “insomne, poseído, casi feliz” (OC: 1, 591), lo cual concuerda con la exaltación de los placeres y la felicidad del momento inicial del consumo de opio en De Quincey. Es decir, este momento maníaco coincide con “The Pleasures of Opium” y con la reacción exaltada ante las perspectivas que abre la droga. Anticipando la reversión de esta situación, el narrador introduce entre paréntesis una advertencia ominosa sobre el significado de esta actividad mental intoxicada, que procede por artificio, autoengañándose: “esos ‘pensamientos’ eran un artificio contra el Zahir y una primera forma de su demoníaco influjo” (OC: 1, 591). La idea de lo “demoníaco” corta y refuta esta utopía del dinero como “tiempo futuro”. Reparemos, asimismo, el punto central en un cuento sobre el olvido: durante estos tres párrafos del cuento, Teodelina Villar ha sido efectivamente abandonada en el cajón. La moneda la ha borrado del texto.

En su *Logic of Political Economy* (1844), De Quincey imprimió una torsión novedosa a la teoría de David Ricardo y, en general a la teoría económica clásica, dando mayor lugar a la figura interesada del consumidor. Dividió la categoría de valor de uso entre “valor afirmativo” y “valor negativo” o “de resistencia”, para representar con la primera categoría el precio basado “en el valor intrínseco de un artículo en la estimación individual para propósitos individuales” (Russett 1997, 141). Esta categoría permitía comprender el valor asignado a mercancías anómalas, como el vino, los libros raros, los rinocerontes y las monedas antiguas. Desde luego, el opio, que se adquiría efectivamente con una moneda, es una de estas mercancías. Pero lo paradójico del opio es que se trata de una mercancía que estimula un cierto tipo de producción. Por ser, a la vez, mercancía material y estimulante espiritual, el opio posee una “ontología doble”, en la que une su condición económica a su función estética, aunque estas no coincidan. El opio de quinceano opera de forma parecida a la moneda de “El Zahir”, cuyo escaso valor de cambio no puede ligarse con su verdadero valor de uso, que es un “valor afirmativo”, determinado por su consumidor, a quien, paradójicamente, domina. Después de su fase maníaca, en la que “Borges” tiene esos “pensamientos” sobre el dinero como “tiempo futuro”, duerme y sueña que era “las monedas que custodiaba un grifo” (OC: 1, 591).¹⁵³⁴

anarchy of dreaming sleep” callest into sunny light the faces of long-buried beauties and the blessed household countenances cleansed from the “dishonours of the grave.” Thou only givest these gifts to man; and thou hast the keys of Paradise, oh, just, subtle, and mighty opium!” (W: 3, 395-396).

¹⁵³⁴ Sobre “El Zahir” en relación con el dinero, cf. Almeida (2002) y Laera (2007).

La relación entre el Zahir y el opio de *Confessions* se resalta después del punto en el que "Borges" pierde la moneda, después de haber atravesado la etapa de la intoxicación. La frase con la que "Borges" empieza esta tercera parte del relato es un indicio de ello, en tanto repite, como a la salida del velorio, el rasgo de la ebriedad. "Al otro día resolví que yo había estado ebrio" (OC: 1, 591). Esta frase, asimismo, con el extraño uso de "resolví", pone en escena la voluntad de "Borges", en una reiteración del "la dejé" en relación con Teodelina. La voluntad, la posibilidad de decidir, es lo que el poder del Zahir enajena. Evidentemente, resolver haber estado ebrio, es afirmar voluntariosamente la sobriedad. La pequeña escena de ese párrafo sugiere, en efecto, una acción de desintoxicación, incluso de rehabilitación y cura. Deshacerse de la moneda, es deshacerse de su influjo: pero el método sólo duplica el acto inicial: "entré en un boliche cualquiera, pedí una caña y pagué con el Zahir" (OC: 1, 592). La escena es simétrica pero absurda. ¿Por qué perder la moneda pagando una caña y repitiendo el acto de consumo de aquella bebida que, supuestamente, lo había emborrachado, según su resolución? La retórica de este personaje, su relato, no hace más que reafirmar aquello que niega, en una estructura de desplazamiento, sustitución y contradicción constante. El cierre del día y el ingreso al sueño, previsiblemente, no acontecen con la calma de quien se ha liberado de un mal: "Esa noche tomé una pastilla de veronal y dormí tranquilo" (OC: 1, 592). ¿Por qué "Borges" ingiere un calmante, si se había liberado de la moneda?

El Zahir, como el opio, produce una transformación en la economía física y mental de sus víctimas. Ambos son concebidos como un poder que invade y domina la subjetividad, y que, al hacerlo, produce un nuevo tipo de imaginación. Pero, como se recordará, el opio no proporciona imágenes nuevas, sino que activa la producción mental a partir del archivo de imágenes propias. La frase, ya demasiado repetida a esta altura, debe ser dicha una vez más, la última:

Si un hombre que habla de bueyes, se convirtiera en *Opium-eater*, lo más probable es que (de no ser demasiado chato siquiera para soñar) soñará sobre bueyes: mientras que, en el caso que tiene ante él, el lector verá que el *Opium-eater* se jacta de ser un filósofo; y consecuentemente, que la fantasmagoría de sus sueños (en la vigilia o el sueño, de los sueños diurnos o los sueños nocturnos) corresponde a uno que, por su carácter, "*humani nihil a se alienum putat*".¹⁵³⁵

Este es el caso, precisamente, de "El Zahir". Según vemos en el párrafo que sigue al de la supuesta desintoxicación, el Zahir colabora con la escritura de un "relato fantástico" (OC: 1, 592), en el cual "Borges" intercala "seudoeruditamente, algún verso de la *Fáfnismál*" (OC: 1, 592), para producir una versión del *Nibelungenlied*, del mismo modo en que ha producido, en la realidad, una nueva versión de la leyenda del Minotauro de Apolodoro con "La casa de Asterión". Ciertamente, "El Zahir" provee su fuerza selectiva y configuradora en cuanto la temática repone el motivo del dinero, representado por el "tesoro" del poema, y su lógica compulsiva, que obliga a la repetición.

Así como el párrafo sobre la pérdida de la moneda es una falsa curación, promovida por el autoengaño, el párrafo que sigue a la ejecución del relato fantástico, representa la

¹⁵³⁵ "If a man whose talk is of oxen, should become an Opium-eater, the probability is, that (if he is not too dull to dream at all) – he will dream about oxen: whereas, in the case before him, the reader will find that the Opium-eater boasteth himself to be a philosopher; and accordingly, that the phantasmagoria of his dreams (waking or sleeping, day-dreams or night-dreams) is suitable to one which in that character, *Humani nihil a se alienum putat*" (W: Wk: 2, 12).

recaída, que no es más que la confirmación de que no se había liberado de la influencia de el Zahir. Baudelaire, en su edición de *Les paradis artificiels*, cuando llegó al final de *Confessions*, dedicó unas brillantes palabras al “falso desenlace” del libro, que había anunciado romper, “eslabón por eslabón, la maldita cadena que aprisionaba todo su ser”.¹⁵³⁶ Baudelaire dice haber desconfiado instintivamente de ese final, antes de saber, por *Suspiria de Profundis*, que De Quincey no había dejado el opio y que había vuelto a caer postrado ante el “ídolo oscuro”, y proponía que ese final de falsa victoria era una concesión para un público británico deseoso de finales “consolant” (“consoladores”), un público que no ama a los “impénitents” (“impenitentes”).

En “El Zahir”, el narrador piensa que se olvidó de la moneda, y entonces escribe una de esas frases oximorónicas, que expresan el trabajo de la dependencia en su mismo lenguaje: “Noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidarla que voluntariamente la recordaba” (OC: 1, 593). Esta frase inscribe, en su multireferencialidad, la paradoja de la melancolía que atraviesa al sujeto enlutado, ya que el “la” de “olvidarla”, si bien refiere literalmente a la moneda, envía también a la mujer muerta. Lo mismo puede decirse de la frase, dos párrafos atrás, “preferí perderla” (OC: 1, 591). La oración siguiente confirma que está en juego una deliberada lógica de la adicción, como en Wells, pero sobre todo como en De Quincey, aunque la palabra “adicción” no existiera cuando escribió *Confessions*. Es una lógica cuyo centro es la destrucción de la voluntad, en favor de la entronización de otro poder: “Lo cierto es que abusé de esos ratos: darles principio resultaba más fácil que darles fin” (OC: 1, 592). Para desalojar el recuerdo de la moneda que intentó perder, el narrador compra otras monedas, de acuerdo con la lógica de la compulsión. Compra monedas de cinco y diez centavos chilenos, un vintén oriental, una libra esterlina,¹⁵³⁷ pero no logra cambiar de “idea fija”.

En este punto comienza una nueva parte del relato, que es el de la presunta comprensión del mal y el análisis de la situación del narrador. Si bien este es un gesto que remite también a los cuentos de Poe,¹⁵³⁸ y al hipotexto de Wells, hay nuevas y significativas alusiones a De Quincey. De hecho, hay una cierta saturación de alusiones, por lo que debemos avanzar ordenadamente.

El escritor acude a un psiquiatra, pero este es reemplazado, poco después, por un libro que compra en una librería: *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage* (Breslau, 1899), de Julius Barlach. Es decir, el “scholar” que confiesa su historia de dominación por un poder sobrenatural que recibe en un almacén recurre a un erudito tratado en alemán que contiene “todos los documentos que conciernen a la superstición del Zahir” (OC: 1, 593). No parece exagerado entender esta irrupción del libro alemán apócrifo en consonancia con el De Quincey germanista que tradujo, para la prensa inglesa, *Über den Ursprung und die vornehmsten Schicksale der orden der Rosenkreuzer und Freymaurer: eine historisch-kritische Untersuchung*, de Johann Gotlieb Buhle, y *Die Hebräerin am Putztische und als Braut*, de Anton Theodor Hartmann, entre otros gruesos tratados del alemán. Recordemos, además, que en las “inesperadas páginas” de De Quincey, el primer avatar de “Borges”, el

¹⁵³⁶ “dénouer, anneau par anneau, la chaîne maudite qui liait tout son être” (Baudelaire 1860, 235).

¹⁵³⁷ En la antología de monedas que imagina “Borges” apenas obtenido el Zahir, no se cuenta la “libra esterlina” que De Quincey ofreció para establecer un fondo que permita abolir la guerra, en un texto que seguramente Borges conocía, “On War”. Cf. W: 8, 369-63. Cf. Ledesma (2014).

¹⁵³⁸ Por ejemplo, William Willson explicando su conducta por la existencia de un doble, o el narrador de “El gato negro”, el asesinato de su esposa por efecto del gato fantástico. En “Berenice” se trata de ese poder más abstracto en el que encarna el “demonio de la perversidad”, que es la idea fija.

innominado amigo de Bioy Casares en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, descubre el nombre Johannes Valentinus Andreä en la traducción de De Quincey del texto de Buhle. Menos exagerado parece hablar de alusión, si reparamos en que “Borges” ofrece, en un párrafo, el “rifacimento” de la “monografía” (OC: 1, 593) de Barlach, y al comienzo del relato, como dijimos, una suerte de poema erudito, que es rifacimento del rifacimento. Y menos todavía lo parecerá, si atendemos a cuatro detalles que se encuentran inscriptos en el resumen del libro apócrifo.

El primero es que el Zahir es una “superstición”, una “creencia”, de tipo “moderna”, que “data del siglo XVIII” (OC: 1, 593). Barlach es, en este sentido, un nuevo Buhle, sólo que, en lugar del origen de los Francmasones y Rosacruces, fraudes modernos, toma por objeto la superstición del Zahir. A la vez, el carácter moderno de la superstición envía al texto “Modern Superstition”, que, como ya sabemos, es una variopinta colección de supersticiones, recolectada con el objeto de despertar el sentimiento religioso en la Inglaterra del siglo diecinueve. No está allí la superstición del Zahir, porque esta superstición es la que Borges agrega al artículo de De Quincey, como De Quincey había agregado una nueva carcere a Piranesi. De hecho, hay en “Modern Superstition” numerosas anécdotas de supersticiones orientales, y especialmente árabes. En rigor, el sistema de organización de las supersticiones en el artículo es tipológico, y por lo tanto transnacional, incluso transhistórico, ya que De Quincey agrupa supersticiones que tienen características similares, aunque tengan distinta procedencia histórica, geográfica o cultural. En la parte final del texto, se incluye, por ejemplo, la superstición de origen pagano que llama “nympholepsis”, y que consiste en “ver los seres que no es lícito ver y seguir viviendo”,¹⁵³⁹ y lo ejemplifica con un relato sobre una experiencia oriental del viajero inglés Lord Lindsay tomado de *Letters on Egypt, Edom, and the Holy Land* (1838).

El segundo detalle, justamente, es la procedencia oriental de la creencia, un rasgo que vincula el Zahir con el opio, mercancía importada por Gran Bretaña de Turquía y Pakistán fundamentalmente, y motivo de dos guerras con China en el siglo diecinueve. Como se ha estudiado en detalle, en atención a los problemas que la subjetividad del “Opium-Eater” produce en su condición de “English” a la representación del sujeto nacional, este rasgo exótico del opio se relaciona con la figura del extraño malayo que lo visita en los Lagos y luego retorna con toda Asia en la pesadilla persecutoria de mayo de 1818.

El tercer detalle es la mención de la “famosa novela” *Confessions of a Thug* (1839) de Philip Meadows Taylor, a quien se atribuye un informe sobre la superstición del Zahir. Dejemos de lado por el momento que el carácter famoso de la novela sólo tendría sentido para un inglés, y en especial uno del siglo diecinueve. Aquí debemos subdividir la alusión en varias más, como si se tratara de un sistema de alusiones dentro de alusiones. En primer lugar, en un texto tan atravesado por referencias a De Quincey, el nombre de la novela de Taylor evoca el título *Confessions* de De Quincey, que es anterior a *Confessions of a Thug*. En segundo lugar, si se recorre el índice onomástico que incluye Masson en el tomo XIV de los *Writings*, se encuentra una única mención de esta novela, precisamente en el artículo “Modern Superstition”, donde se la cita para referir un tipo de superstición que también puede ligarse al Zahir. Se trata del “campo de los presagios que se ofrecen espontáneamente a quienes no los buscan o que incluso los evitarían voluntariamente” (W: 8, 428),¹⁵⁴⁰ como

¹⁵³⁹ “... he had seen the beings whom it is not lawful to see and live” (W: 8, 442).

¹⁵⁴⁰ “... the broader field of omens as they offer themselves spontaneously to those who do not seek, or would willingly evade, them” (W: 8, 428).

la superstición de que cruzarse una liebre en la mañana es “el anuncio de un mal en el curso de ese día”.¹⁵⁴¹ De Quincey recuerda que, en *Confessions of a Thug*, “el héroe de ese relato aterrador imputa un desastre que sufrió por no haber hecho caso de un presagio de ese tipo en la mañana”,¹⁵⁴² y en nota al pie hace una crítica de la novela. En tercer lugar, la cuestión de los “Thugs” fue un tema de interés de De Quincey, a partir de la publicación de W. H. Sleeman, *The Thugs or Phansigars of India* (Philadelphia, 1836), que se reeditó el mismo año que Taylor publicó su novela. Los “thugs”, recordemos, eran una secta india que adoraba a una diosa –Kali, la diosa de la destrucción en el hinduismo– cuyo culto consistía en asaltar a sus víctimas en los caminos y estrangularlas, ofreciéndolas en sacrificio. Como recuerda Rzepka, después de la publicación de los libros de Steelman y Taylor sobre el *thuggismo*, los *thugs* ganaron el interés de De Quincey y llegaron a aparecer en algunos de sus textos, como en el segundo ensayo de *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (Rzepka 2008, 224). Y Borges lo sabía perfectamente, como demostró el 27 de mayo de 1938 en una reseña de la reedición de la novela a cargo de Yates-Brown. Después de explicar en detalle el rito, anotó: “Este libro se basa en documentos judiciales auténticos y logró en su hora el elogio de Tomás De Quincey y de Bulwer Lyton” (OC: 4, 367). El juicio del libro, en su caso, no era un elogio y exhibía su faceta antisupersticiosa con claridad: “... esta obra despierta una curiosidad que no satisface, que sin duda no puede satisfacer. Por ejemplo, yo querría saber si los *thugs* eran bandoleros que santificaron su oficio con el culto de la diosa Bhawani o si el culto de la diosa Bhawani los hizo bandoleros” (OC: 4, 367).

El cuarto y último detalle significativo del resumen del libro de Barlach que reenvía a De Quincey es la figura del tigre. Esta imagen ha sido tan íntimamente asociada a la memoria personal de Borges, y podría ser relacionada con tantos otros escritores ingleses (Blake, Kipling), que parece extraño referirla a De Quincey. Y, sin embargo, todo el capítulo “Tigridiasis” del libro de J. Barrell, *The Infection of Thomas De Quincey*, está destinado a mostrar la pregnancia de esta figura como una ambigua metáfora obsesiva en los escritos de De Quincey. Barrell reconstruye la historia cultural del tigre en Inglaterra y subraya el hecho notable de que su ferocidad aumenta y su imagen se asocia fuertemente a Oriente, a partir de las guerras de Mysore (1790-2, 1799), por el amplio abanico de representaciones que produjo. El Sultán de Mysore, Tipu, que significa “tigre”, era un admirador de los tigres, los criaba en su palacio, al que decoraba con distintas piezas artísticas alusivas. Para mediados del siglo diecinueve, el tigre, escribe Barrell, “evocaba una ferocidad oriental oscura e imaginaria” (51). Lo importante es que De Quincey, montándose sobre este tópico del imperialismo de su época, incorporó a este tigre feroz en diferentes lugares y contextos, y con funciones ambivalentes. En general, el tigre vino a simbolizar la violencia y la muerte. En “El Zahir”, el tigre es la forma que adopta Zahir en el supuesto informe de Meadows Taylor. Para narrar esa forma del Zahir, se hace referencia a la superstición citada más arriba, la de “los presagios que se ofrecen espontáneamente a quienes no los buscan o que incluso los evitarían voluntariamente”. Esto se ve en la frase coloquial “haber visto al Tigre”, para indicar que alguien se convirtió en loco o en santo, y que refería, dice “Borges”, a un “tigre mágico, que fue la pérdida de cuantos lo vieron, aun de lejos, pues todos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días” (OC: 1, 593). Uno de los casos que

¹⁵⁴¹ “... a hare crossing a man’s path on starting in the morning has been held in all countries alike to prognosticate evil in the course of that day” (W: 8, 428).

¹⁵⁴² “... the hero the horrid narrative charges some disaster of his own upon having neglected such an omen in the morning” (W: 8, 428-9).

habría comentado Taylor es el de una persona que huyó a “Mysore, donde había pintado en un palacio la figura del tigre” (OC: 1, 593). Es decir, estamos ante una alusión a Tipu.

A riesgo de sospechar en este crítico un mal comparable al de “El Zahir”, debemos decir que el juego intertextual con De Quincey aun no ha concluido. Prosigamos. Al revelador libro del alemán Barlach, sigue la aplicación del saber obtenido de allí al caso mismo de “Borges”. Estamos ante lo que parece ser un nuevo caso de erudición mal empleada, como en “La muerte y la bújula”. Lo que “Borges” comprende es que no tiene “salvación”, lo cual parece un desplazamiento respecto del carácter irremediable de la muerte de Teodelina, cuya experiencia funeraria sigue latiendo de fondo. Luego, en un movimiento característico de De Quincey en *Confessions*, el movimiento de negar la culpa, “Borges” experimenta “el intrínseco alivio de saber que yo no era culpable de mi desdicha” (OC: 1, 594). Finalmente, reponiendo otra superstición más, que se encuentra largamente tratada por De Quincey, encuentra en el libro de Barlach un pasaje que le genera una inquietud singular y que, al fin del relato, se manifiesta como una esperanza de la salvación que no tenía. La superstición consiste en interpretar un pasaje descubierto al azar en un libro como un enunciado que habla directamente de la situación de su lector. Es la superstición, probablemente, en la que Borges, según propuso en una entrevista, descubrió la Cábala.¹⁵⁴³

Los párrafos que restan del texto constituyen su desenlace, el cual entra en diálogo con lo que Baudelaire llamó el “desenlace falso” de *Confessions*, que involucra la posibilidad de romper el lazo con la droga. En vez de escenificar el esfuerzo de la voluntad para vencer al poder oriental que lo ha invadido, como ocurre en distintos lugares de De Quincey, además de *Confessions*, el texto representa su futuro como una salida mística, por medio de la anulación de la voluntad, entregándose a la contemplación permanente de la moneda. Existe la posibilidad de leer este pasaje a la luz de lo que escribe De Quincey después de confesar su “tercera postración ante el ídolo oscuro” (W: 13, 337). Allí señala que empezaron a manifestarse en su conciencia “fenómenos nuevos y monstruosos” y que cuando admitió que “los terribles síntomas estaban avanzando siempre”, había creído que no tenía salvación.¹⁵⁴⁴ En el caso de “El Zahir”, el ejercicio de auto-aniquilarse, que es una forma perifrástica de suicidio, es representado como una vía de salida del dolor, por lo que sería “una falacia” decir que es un futuro terrible. La comparación que hace para ilustrar esta falacia merece ser subrayada: “tanto valdría mantener que es terrible el dolor de un anestesiado a quien le abren el cráneo” (OC: 1, 595).

No es infrecuente que este final sea interpretado como un final positivo y en consonancia con creencias metafísicas de Borges. Sin embargo, parece más adecuado percibir en esta autorrepresentación una calculada distancia crítica. Para adoptar el desenlace como un final positivo, deseado, místico, hay que olvidar que “Borges” es un narrador no confiable atravesado por la maldición del Zahir. Se recordará que en el libro *Névrosés* de Barine, la escritora sugiere precisamente que todo lo que el adicto al opio escribe es parte de su síntoma, y que su texto no es obra del autor sino de la droga, que lo domina. Por ello, los escritos sobre sí no son confiables, y deben ser leídos como documentos de una enfermedad mental. Ahora bien, tendemos a creer que si, a los narradores de Poe, se unió en este trabajo de Borges el recuerdo del libro de Barine, no fue

¹⁵⁴³ Cf. W: 420-426.

¹⁵⁴⁴ “... new and monstrous phenomena”; “these dreadful symptoms were now moving forward for ever” (W: 13, 337).

meramente para atacar al De Quincey adicto, o para fustigarse a sí mismo a través de un avatar. La maldición parece desplegada como una fábula del escritor representado que encubre otra historia, en una vuelta de tuerca característica. Esta posibilidad descansa sobre la conexión que cabe establecer entre la parte del relato ligada explícitamente a Teodelina, y la parte que tiene como eje la relación de "Borges" con "El Zahir".

La presencia de la figura de la superstición atraviesa todo el relato. Teodelina encarna, de hecho, el paradigma del supersticioso, tal como lo entendió S. Pastormerlo en su estudio sobre la crítica de Borges, pero desplazado de la "literatura" al cultivo de la apariencia personal. Eso está claramente indicado al comienzo del relato por este "Borges" reminiscente de Poe, que alude a Baudelaire, los rituales orientales y el efecto deletéreo de la caída de París como referente cultural argentino. Ese comienzo satírico asocia a Teodelina –no es preciso insistir una vez más en el carácter significativo del nombre, salvo para subrayar que también es una "superstición" tratada por De Quincey– a la práctica de la superstición desde un lugar marcadamente exterior, el del resentimiento dolorido y despechado del amante no correspondido por la amada, que recuerda, como estudió en detalle Núñez-Faraco, la tradición del enfermo de amor. Pero el desvío que introduce la moneda, símbolo del valor de cambio, de la sustitución semiótica¹⁵⁴⁵ y, también, de la literatura, representación incluso del principio de la utopía en el delirio maníaco de "Borges", es una reescritura del mal de Teodelina, pero aplicado a su propio caso, por desplazamiento, y viceversa. El paradigma de la intoxicación (la ebriedad) como adicción (la dependencia del poderoso Zahir, la recaída en sus garras de tigre, la postración y la entrega de su identidad a este otro "ídolo oscuro") se declina, visto el relato en su totalidad, como una dependencia sumisa de la creencia, que aniquila la voluntad. ¿Qué decir de la fuerte autoparodia que hay en el relato que no sea afirmar, una vez más, que es típica de Borges o parte habitual de una poética de la reescritura? La autoparodia, incluido el falso final feliz de la salida por la mística es un recurso para demostrar, como suele decir la crítica en estos casos, que las dos caras de la moneda -caras que no coincidieron en la vida sentimental, caras que se apartaron en la forma de concebir la cultura- son una misma cosa. No para Dios, como en "Los teólogos", sino para ese "Borges" que elige la lengua de la literatura de poder y de conocimiento, el efecto de lo sublime y la pasión de la biblioteca, la superstición de la creencia en el arte y en la cultura (sintetizada en la desdeñosa figura de la "fruslería" [OC: 1, 592]) para explicarse a sí mismo.

¿Hay imagen más poderosa de este mecanismo que el cráneo abierto del anestesiado? Y ese cráneo abierto es nuevamente una alusión a De Quincey, y quizás la más secreta y poderosa de todas las que mencionamos. Es la alusión que lleva, como señaló el propio De Quincey, a la involuta de todas las involutas. El cráneo abierto por los médicos, la cabeza hendida, remite a la muerte de Elizabeth y cumple la función de marcar la entrada en el mundo como una caída del paraíso.

Al comienzo de este análisis, no sumamos a la serie de las caras de difuntas que rejuvenecen, la de Elizabeth, con el objeto de recuperarla aquí. La hermana ha muerto, y el De Quincey niño elabora un plan para verla por última vez. Ingresa a la habitación, ve primero una gran ventana abierta de par en par, a través de la cual el sol de un mediodía de verano "arrojaba torrentes de esplendor" y luego se dirige su mirada al cadáver:

¹⁵⁴⁵ Sobre la relación entre la moneda y la semiosis, cf. Almeida (2002).

Ahí yacía la suave figura infantil; ahí el rostro del ángel; se dijo en la casa, como es costumbre, que las facciones no habían cambiado. ¿Era cierto? La frente, en verdad, serena y noble frente, podía ser la misma; pero los helados párpados, la oscuridad que parecía surgir de ellas, los labios marmóreos, las manos rígidas, juntas las palmas, como repitiendo las súplicas de una angustia final —¿podía confundirse todo eso con la vida?¹⁵⁴⁶

Pero en términos de la alusión final, lo que importa aquí es la escena que sigue, donde unos médicos abren el cráneo de Elizabeth:

Al día siguiente un grupo de médicos vino a examinar el cerebro y a estudiar la naturaleza de la afección; pues algunos de los síntomas indicaban anomalías desconcertantes. Una hora después que se retiraron, me deslicé de nuevo hasta el cuarto; pero la puerta estaba cerrada con llave, la llave no estaba — y quedé para siempre afuera.¹⁵⁴⁷

La obsesiva presencia de De Quincey en el relato, también desplazada, construida con un paciente y magistral arte combinatoria en el plano sintagmático, liga el mal de Borges con el mal de Teodelina, que queda "tamizado y como lejano" (OC: 1, 594). La relación puede pensarse en diversos planos, desde luego, pero uno bastante evidente es el de la superstición, considerada desde una perspectiva crítica, como tantos otros textos de Borges. Dicho de manera más directa, Teodelina y Borges pueden ser vistos como personajes sometidos a una crítica general de las supersticiones, que incluye tanto la pasión de la moda y la creencia en la literatura. Quedaría por ver, en el contexto del primer peronismo, si esta forma de autofiguración radical, que utiliza irónicamente el nombre propio, no se proyecta y enlaza con la crítica a la creencia en la mujer que en ese momento histórico emerge en el campo político y social. Hay una frase curiosa en "El Zahir" que reza: "le dijo que no había criatura en el orbe que no propendiera a *Zaheer*, pero que el Todomisericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo, ya que una sola puede fascinar muchedumbres" (OC: 1, 594). Frase de resonancias muy vivas esa de "fascinar muchedumbres". No debe olvidarse que unos meses después de que se publicara el cuento, en septiembre de 1947, las mujeres votaron por primera vez en Argentina.

Al comienzo de nuestro comentario, decíamos que el punto de comparación central está dado por el tipo de desplazamiento que supone la historia de "Borges" como consumidor del Zahir, esto es, el desplazamiento desde la experiencia de la pérdida emocional a la intoxicación, que lleva a una progresiva anulación de la voluntad, comparable a la postración ante el "ídolo oscuro". Creemos haber mostrado de qué forma, a través de las numerosas alusiones en el texto, el Zahir es representado como una especie de opio y "Borges" como un nuevo "De Quincey", pero no el que Borges eligió configurar en sus referencias explícitas, sino el que todos conocían como el "English Opium-Eater".

¹⁵⁴⁶ La cita de este pasaje corresponde a la "Aflición de la niñez", la traducción de Silvina Ocampo y Patricio Canto publicada en *Sur* 112 (2/1944): 68.

¹⁵⁴⁷ *Sur* 112 (2/1944): 70-71.

CONCLUSIONES

¡Ya ve: nos hemos acercado al abismo de la literatura!

OYM: 271

A modo de conclusiones, resumimos los principales resultados de esta tesis y ofrecemos algunas reflexiones finales sobre desarrollos posibles a partir de ellos. Como la tesis se escribió con la retórica del descubrimiento, siguiendo pasos vinculados con las preguntas surgidas en el curso de la investigación, es conveniente reordenar su recorrido en una cronología general, del tiempo de la historia, para facilitar su seguimiento, e integrar las conclusiones en el avance.

Thomas De Quincey (1785-1859), inglés de Manchester, hijo de padres burgueses, escribió cuarenta y dos años de su vida, de 1817 a 1859, para el mercado de bienes culturales británicos, que se encontraba en ese momento en franco proceso de expansión y transformación. El inicio de su carrera literaria ocurrió tardíamente, a los 32 años de edad, como un desvío involuntario respecto de sus expectativas tempranas. Sostenido por la herencia paterna, De Quincey se había educado en conocimientos clásicos, había desarrollado estudios autodidactas de alemán y se había formado en la disciplina romántica con los “Lakes Poets” Wordsworth y Coleridge. Inclinado desde niño a la cultura libresca, el curso de su formación, tanto formal como autodidáctica, se orientó a producir un filósofo, lo que implicó estar al tanto de las diversas discusiones intelectuales del momento. Desde 1817, con la necesidad de sostener económicamente a su familia, comenzó a vivir escribiendo artículos para diversos periódicos del Reino Unido, entre los que destacan *London Magazine*, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *Tait's Edinburgh Magazine* y *Hogg's Instructor*. La edición actual de sus escritos recoge más de 300 textos producidos en estas condiciones.

Múltiples rasgos de su obra, además del obvio fragmentarismo, deben atribuirse a esta característica general de su producción: desde las formas que asumió como figura intelectual hasta el modo de representar a los lectores (y las lectoras), incluyendo diversas prácticas discursivas, como la traducción, la erudición, la divulgación e, incluso, la autobiografía y la representación de sí. Sus nociones sobre importación cultural, que se desarrollaron en relación a su interés por la literatura y la filosofía alemanas de la época (Richter, Schiller, el gótico, Kant, Lessing, la erudición alemana), están fuertemente tramadas con una conciencia económica del funcionamiento de los medios en relación con los públicos nacionales en un contexto internacional. El concepto de “rifacimento”, que supone traducir mejorando y seleccionando, está ligado con esta idea.

La variedad de temas que trató en sus ensayos y los diversos registros que adoptó fueron producto, no de su excentricidad, sino del diálogo que estableció con diversas coyunturas. Como se percibe en la nueva edición de sus obras, que siguen el orden de la cronología, De Quincey fue un prolífico escritor político, con una identidad declaradamente “tory”, que emitió opinión sobre los principales temas de la agenda decimonónica británica. Fue un defensor del imperio británico, y escribió recurrentemente contra la barbarie oriental. Pero esto no implicó ni asumir una posición meramente reaccionaria ni desinteresarse por aquellas transformaciones de la época que representaban algún modo

de progreso. Fue también un militante del cristianismo, que se propuso vindicar la religión y promoverla en un tiempo que juzgaba de tendencia opuesta.

Confessions of an English Opium-Eater; Being and Extract from the Life of the Scholar (*London Magazine*, 1821) fue una de sus primeras publicaciones, y su éxito lo transformó de golpe en una suerte de celebridad. Durante muchos años, fue conocido por el sobrenombre que se impuso en esa obra, “English Opium-Eater”, que equivalía a decir “el autor de *Confessions*” y publicó sus artículos ya sea anónimamente o firmados con las letras “X. Y. Z.”, que simbolizaban, en el lenguaje matemático, las “cantidades desconocidas”. Esto fue producto no solamente de la lógica del mercado, sino también de que De Quincey sacó provecho de esa lógica para escribir su literatura.

Confessions, que puede ser leído como un acto de “remediación” del romanticismo de los “Lake Poets” y que se apoya sobre la experiencia de quince años de consumo de opio, estableció una plataforma discursiva para De Quincey en más de un sentido, y le permitió funcionalizar distintos aspectos del capital cultural acumulado hasta entonces para escribir en la prensa decimonónica. En primer lugar, fue su primera obra autobiográfica, que sería retomada por múltiples escritos posteriores, que irían componiendo la “Autobiography of an English Opium-Eater”, una larga cadena de textos que abarca más de treinta años. Ese proyecto le permitiría, en un momento avanzado de su carrera, producir una suerte de teoría asistemática sobre la mente como un texto tropológico, un sistema de escrituras superpuestas, que nombró con la metáfora del “palimpsesto”. Aunque estas ideas descansan sobre ciertas nociones metafísicas, pueden leerse como una forma de comprensión de su ser periodístico. En segundo lugar, el aspecto erudito del “English Opium-Eater”, nombrado con el término “scholar”, se transformó en un principio identitario general para escribir sobre los temas más diversos. Finalmente, *Confessions* introdujo una peculiar fórmula romántica, en el campo de la prosa: la invasión del opio, como un poder conquistador, representante de lo sombrío, lo irracional, lo misterioso, en una conciencia racional ilustrada, la cual, por su parte, mantenía su identidad intelectual no intoxicada en el lenguaje que comunicaba sus experiencias. Esta fórmula se reconoce en los otros textos del opio, con variantes, *Suspiria de profundis* y *The English Mail-Coach*, así como en el pastiche *The Last Days of Immanuel Kant*. Los sueños, y sobre todo, las pesadillas, vienen a ocupar el lugar, en esa prosa intoxicada, de los poemas de sus maestros románticos. En el espacio onírico, las categorías que organizan la percepción se trastornan, los conocimientos libresco se convierten en fuente de ficción fantástica, y los límites entre lo propio y lo ajeno, lo interno y lo externo, Oriente y Occidente, centrales para el discurso político, se desdibujan.

Los acontecimientos políticos, los temas tratados por otros periódicos, los nuevos libros para reseñar, lo habilitaron a desplegar su erudición en la escritura para la prensa. El resultado fue un amplio conjunto de ensayos sobre los temas más heterogéneos. En sus escritos, De Quincey identificó el tipo de erudición que practicaba con la figura barroca del “polyhistor”, una palabra griega que remitía a un modelo de integración de saberes, que desde el siglo dieciocho estaba en retroceso. La época de De Quincey fue la época de la especialización intelectual y de la formación de las disciplinas científicas modernas. Sin negar que estas eran las fuerzas dominantes de la época y que había razones positivas, históricas y políticas, que las justificaban, De Quincey construyó su propio caso, sin embargo, como el de un escritor que representa una fuerza antagonista, excepcional, de resistencia, que escribía a contrapelo de las tendencias dominantes, sin la esperanza de vencerlas. Y como parte de ese mismo proceso de especialización en que se encontró, él

mismo contribuyó a definir el sentido de la palabra “literatura” en términos de las condiciones de su autonomía, tanto a través de sus prácticas como de sus definiciones explícitas de la palabra. La conocida antítesis entre “literatura de saber” y “literatura de poder”, que retoma elementos de una ideología romántica de la literatura, es la fórmula más conocida en este sentido.

A pesar de que esa definición cumple con la costumbre romántico-victoriana de consagrar la poesía como el ideal de la literatura, toda su obra está escrita en prosa, en una variada gama de registros, y siempre marcada por una fuerte impronta retórica, autoconsciente y experimental. Entre los rasgos centrales de esta prosa, destacan: la preocupación por la “retórica” y el “estilo” -dos palabras clave de su teoría literaria-, en su entrelazamiento con las demandas de los medios periodísticos, lo cual produce un registro discursivo con dimensiones metaliterarias; la práctica de la ironía, que llama la atención sobre el carácter artificial de la escritura, y que da lugar al libre juego estético del lenguaje; la exploración de un espacio autobiográfico, que se concibe como un espacio inestable de realidad-ficción, en el que irrumpe la prosa experimental de los sueños y del recuerdo estilizado, que llamó “*impassioned prose*”; la práctica del cruce de saberes a través del principio de la analogía, conectando campos en principio heterogéneos y produciendo el efecto de una prosa interdisciplinaria; una experimentación constante con distintas formas normativas, que la escritura repone y a la vez evade, infringe o pone en tensión, según un peculiar concepto de casuística; estrategias diversas para incorporar la escritura fragmentaria como parte de la propia identidad autorial. De acuerdo con ciertas perspectivas críticas, el romanticismo de De Quincey, su definición de la literatura como comunicación de poder, debería ser incluido dentro de sus prácticas retóricas, como una de las ideologías que se propuso transmitir, pero no como aquello que define su discurso en general. Su producción, antes que por formas puras de la literatura de poder, aparece identificada con las formas mixtas del placer intelectual, de modo que lo que llama “poder” no se puede separar de lo que llama “saber”, y lo que llama “elocuencia” se une a lo que denomina “retórica”. En sentido, De Quincey presenta el espectáculo de un discurso que puede ser leído como romántico y antiromántico a la vez.¹⁵⁴⁸

Uno de los efectos de escribir durante cuarenta años en el medio periodístico fue la dispersión caótica de sus escritos en las páginas de los magazines. Desde sus últimos años de vida, primero en Estados Unidos, luego en Escocia, con supervisión de De Quincey, se inició la tarea de recolección de sus artículos. El punto culminante fue *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, una obra en catorce volúmenes, a cargo del universitario David Masson, que tomaba de base la propia edición de De Quincey, *Selections Grave and Gay*. Figura fundamental en la renovación curricular de la universidad británica en la segunda mitad del siglo diecinueve, Masson descubrió en De Quincey a un autor ya reconocido que debía ser ordenado y clasificado para que pudiera integrar legítimamente el canon de clásicos ingleses modernos. Mediante su tarea crítica y de edición montó, combinando motivos enciclopédicos y románticos, una obra clasificada, en este orden, como autobiografía, biografía, ensayos e investigaciones históricas, ensayos teológicos y especulativos, economía política y política, teoría y crítica literaria, cuentos, romances, fantasías y miscelánea. Para Masson, De Quincey fue un “polyhistor” singular, un escritor intelectual, que podía escribir de múltiples formas sobre los más diversos temas en un estilo único.

¹⁵⁴⁸ El desarrollo de estas cuestiones se encuentra en el capítulo 1.

El trabajo editorial de Masson competía con las ediciones norteamericanas previas, y con otras aproximaciones editoriales en Inglaterra, pero sobre todo se contrapuso a la fama que había ido imponiéndose sobre De Quincey como “English Opium-Eater”, especialmente después de la traducción al francés de Baudelaire en *Les paradis artificiels* (1860). Esta traducción fue una de las mediaciones más importantes en la difusión de De Quincey fuera del Reino Unido, y la vía por la cual De Quincey fue incorporado a la galería de raros y genios degenerados del fin del siglo europeo y latinoamericano. A través de Baudelaire, De Quincey se hizo popular como el “mangeur d’opium” entre escritores decadentistas y psicopatólogos de tradición lombrosiana, en un contexto de creciente criminalización de la droga.¹⁵⁴⁹

Si bien De Quincey puede haber integrado la biblioteca de “ilimitados libros ingleses” del padre de Jorge Luis Borges (1899-1986), lo cierto es que este lo leyó, por primera vez, en Europa, muy probablemente en Ginebra, durante la Primera Guerra Mundial, en 1916 o 1917, cuando era estudiante del Collège Calvin. Es probable que realizara esa lectura en el contexto de su aproximación a la poesía del simbolismo (Laforgue, Verlaine), y como parte de un conjunto de lecturas de transgresión, cuando sabía “de memoria” *Les Fleurs du Mal* e incursionaba en sus primeras experiencias sentimentales. Casi sin dudas, conoció a De Quincey en ese momento por *Confessions of an English Opium-Eater; being an Extract from the Life of a Scholar* (1821, 1822; 1856), aunque no han quedado registros de época que lo confirmen. No es improbable que, si así fuera, la edición por la que accedió a esa obra haya sido *Les paradis artificiels*. Un texto de vejez, el “Prólogo” a *Los últimos días de Immanuel Kant y otros escritos* de Biblioteca Personal, parece confirmarlo: Borges se recuerda allí como un joven romántico, desbordado por emociones intensas, que recitaba, como un verso, “the central darkness of a London brothel”, una oración de *Confessions* referida a Ann, la redentora prostituta de Oxford Street.

Algunos indicios sugieren que, luego del primer encuentro con la obra de De Quincey, Borges comenzó a explorar otros textos del mismo autor. Debe haber tenido acceso entonces a sus obras recolectadas, en alguna de sus diversas ediciones, probablemente *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, de David Masson, que es la que referirá sistemáticamente después. Es probable, asimismo, que estas lecturas iniciales sirvieran como material de orientación o estímulo para el joven intelectual en su aproximación a la cultura alemana, la elección de ciertas lecturas (como Sir Thomas Browne) y ciertas prácticas literarias (la traducción, la función crítica del “idoloclasta”). En Madrid, en contacto con Rafael Cansinos Assens, Borges debió ver refrendado su curso de lecturas en el contexto de las vanguardias históricas, al que plegó sus acciones. Cansinos era autor de *Estética y erotismo de la pena de muerte* (1916), una incisiva parodia de *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, ajustada a los problemas de la época.

La primera poesía de Borges fue de cuño autobiográfico, y se produjo bajo el paradigma de Whitman y los expresionistas alemanes. También De Quincey sirvió como referencia legitimadora de esas experiencias iniciales de escritura que se produjeron en medios periodístico. En 1926, habiendo publicado *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de Enfrente*, Borges sostuvo que “toda literatura es autobiográfica”, y puso a De Quincey, junto con Whitman, como ejemplo de “lírico verdadero”. Asimismo, el carácter urbano de la poesía, y la utilización de la ciudad como insumo para la metaforización del yo, encuentran ecos claros en *Confessions* y otros textos de De Quincey que utilizan la ciudad en sentido

¹⁵⁴⁹ Estas cuestiones son las que se desarrollan en el capítulo 2.

comparable. Un punto de llegada de esta línea de relación lo ofrece “Sentirse en muerte”, de 1928, una prosa poética y autobiográfica de Borges que se puede leer en diálogo con la visión de Liverpool en *Confessions* y otros “momentos suspendidos” de su “prosa visionaria”. En ese mismo período de la década de 1920, De Quincey no parece ser la referencia central de la ensayística, pero se pueden percibir ecos en ciertas formas de crítica, en la presentación de semblanzas de otros escritores, en la atención dispensada al examen de la eficacia, en las prácticas de importación cultural. En suma, para el joven Borges De Quincey funcionó como un marco de legitimación doble, a nivel de la poesía autobiográfica y la prosa ensayística, y como una incitación a escribir en medios periodísticos.

Las escasas referencias explícitas a De Quincey durante la primera década de producción de Borges, entre 1919 y 1929, sugieren una intensa práctica de lectura pero una pareja reticencia a explicitar el modo en que esa lectura se realiza. Algunas de esas referencias indican que Borges lo seguía viendo, al igual que la mayor parte de sus contemporáneos, como “el autor de *Confessions*”. Es notable, no obstante, que no hubiera alusiones en ellas a sus relaciones con la droga. A partir de 1930, con el epígrafe a *Evaristo Carriego*, el modo en que Borges refiere a De Quincey, cambia, si bien perdurará la reticencia a presentar de forma más explícita el modo de su lectura. Desde entonces, las referencias se multiplican, dejan de enviar a *Confessions* y, en general, al De Quincey autobiográfico, y empiezan a incluir frecuentes y variadas citas. Todas ellas, salvo en una ocasión, están traducidas e incorporadas al texto borgeano, generalmente con su localización en *Writings*, que es la forma en que Borges abrevia la edición de Masson.

Si en 1919-1929 sólo hay cuatro textos de Borges que incluyen referencias explícitas a De Quincey, entre 1930 y 1939, hay más de veinte, y entre 1940 y 1949 se suman otras tantas. Si la única cita a De Quincey de la década del veinte envía a *Confessions*, ninguna de las citas realizadas entre 1930 y 1949 evoca esa obra (con excepción de la Posdata de “Los inmortales”). De modo que, cuando en 1953 se ponga en marcha el proyecto de edición de *Obras completas*, el texto borgeano aparecerá intermitentemente salpicado por estos enunciados estratégicos, que producen un disperso retrato de De Quincey y una imagen de sus *Writings* como rara fuente enciclopédica de la erudición de Borges. En la tesis llamamos a esta figura “De Quincey – *Writings*”. La frase inicial en contratapa de *Obras Completas* (1974), “Como De Quincey y tantos otros, antes de haber escrito una sola línea, sabía que mi destino sería literario”, reforzaría la identificación con ese nombre que aparecía referido en el interior del volumen veintitrés veces más.

Este cambio en la forma de referir a De Quincey a partir de 1930 tendría efectos duraderos. El primero es que, en el texto borgeano, la figura “De Quincey – *Writings*” implicará una desnarcotización de la imagen explícita de “De Quincey”, incluso una marginalización del texto *Confessions* como referencia. Este disperso retrato de De Quincey dejará al lector ante la figura de un escritor intelectual, sin datos autobiográficos, sin relación con el opio. Una especie de sujeto vacío. Un segundo efecto, será la de proyectar sobre el texto de quinceano la impronta fragmentaria de la modalidad de la cita. “De Quincey” quedará convertido en el autor de reducidos textos felices, lúcidos epigramas sin cuerpo, una especie de eficaz máquina textual. Un tercer efecto, será el de la literarización de la heterogenidad de quinceana: a pesar de privilegiar la imagen del “scholar” y el “polyhistor”, en la breve antología borgeana, la obra de De Quincey tiende a reducirse a saberes crítico-literarios o filosófico-especulativos, expresados en enunciados aforísticos.

El cambio en las referencias se vincula, parcialmente, con la decisión de separar a “De Quincey” de la imagen del “English Opium-Eater” o, más puntualmente, del “Mangeur d’Opium”. Si Borges conoció a De Quincey a través de Baudelaire, o en consonancia con lecturas del campo simbolista, y si luego lo citó en el contexto de la vanguardia como autor de *Confessions* y autobiógrafo o “lírico verdadero”, a partir de 1930 decidió desvincular, en sus textos, el nombre “De Quincey” de ese universo de referencias previas. Las referencias textuales a De Quincey, con fines específicos en cada texto, pero ajustadas todas ellas a una estrategia general, producen ese efecto de lectura. Un texto de 1936, uno de los pocos dedicados exclusivamente a De Quincey, confirma este punto. Es una reseña en la revista popular *El Hogar* del libro psicopatológico de Barine, *Névrosés*, publicado inicialmente en 1898 y reeditado el año de la reseña. Allí Borges aleja a De Quincey de la imagen del drogadicto de voluntad vencida y el degenerado superior que se traza en Barine y reivindica su extensa obra “literaria, crítica, histórica, autobiográfica, humorística, estética y económica” y su “espléndida prosa”. Este tono vindicativo no es el que predomina en las referencias, pero parece ser el subtexto del elogio hiperbólico y la forma de referirlo como escritor intelectual.

El cambio en la imagen de De Quincey no ocurrió meramente porque Borges deseara higienizar a De Quincey. Entre las posibles razones que lo explican, está el hecho de que encontrara en su obra posibilidades estéticas que se relacionaban con sus propias búsquedas de escritura. En función de ello, este cambio de 1930 en el tratamiento del nombre “De Quincey” exige separar la historia de la relación en dos dimensiones con peso propio, complejamente interrelacionadas. Por un lado, accedemos a la extraña historia de unas explícitas “deudas documentadas”, que se va configurando en el texto borgeano, sin relación con textos particulares de De Quincey, como un repertorio de escritos fragmentarios. Por el otro, advertimos la dimensión implícita, alusiva, de los diálogos que pueden ir rastreándose entre distintos momentos de la obra de De Quincey y la producción de Borges, que sigue un carril diferente, pero no independiente, de la historia de “De Quincey-Writings”. Esta segunda historia es, sin dudas, incierta y conjetural, pero es la que da verdadero espesor al objeto “De Quincey – Borges” y la que creemos constituye el principal aporte de esta tesis.¹⁵⁵⁰

La construcción de una imagen de De Quincey en contra del “Mangeur d’Opium” está relacionada con un cambio más amplio en la propia trayectoria de Borges, al que la crítica ha llamado el “giro” de 1930. Este “giro” implicó una serie de cuestiones diversas, que responden a temporalidades y motivaciones también diversas. *Writings* funcionó, en este marco, como caja de resonancia para estas reorientaciones estéticas de Borges, que acabarían dando pie la forma clásica de su literatura en los años cuarenta. Los planos principales en los que se produjeron estos diálogos son la figura del escritor como “scholar” y “polyhistor”, la configuración de la obra como una obra “enciclopédica”, la retórica del ensayo como un modo de presentación de problemas literarios, la experimentación con la prosa en una búsqueda orientada a banalizar la diferenciación entre prosa y verso, la concepción retórica de la teoría. A su vez, en el contexto del paso al relato en la *Revista Multicolor de los Sábados*, De Quincey puede haber provisto materiales para sus reflexiones y prácticas respecto de las tensiones entre la historia y la literatura, entre lo universal y lo circunstancial, para su concepción de la traducción como un trabajo creativo y para la experimentación con la hibridación genérica. Dicho de otro modo, en el giro de 1930

¹⁵⁵⁰ Esto se desarrolla en el capítulo 3.

Writings funcionó como una de las obras que Borges rompió para construir la suya. Al explorar los diálogos entre los textos, las estrategias, las formas de concebir los problemas, se advierte que Borges no trata al texto de quinceano como un modelo de veneración, sino como un material de reescritura, de asimilación estratégica o de contrapunto para autoafirmarse.

En una serie de artículos teológico-filosóficos de fines de la década del treinta, “La penúltima versión de la realidad” (8/1928), “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga” (1/1929), “La duración del infierno” (6/1929) es posible reconocer la impronta de un diálogo con De Quincey, así como los primeros ensayos de pasaje de la prosa ensayística a la prosa de ficción. También es posible leer *Evaristo Carriego* (1930), el texto con epígrafe de De Quincey, en la línea de la prosa metaliteraria de *Confessions*, que remite al Coleridge de *Biographia literaria*. En este sentido, el epígrafe del libro, en contraste con el de *Cuaderno San Martín*, marca la apuesta por la prosa. Pero es *Discusión* (1932) el libro que muestra con toda claridad la voluntad de Borges de producir una reorientación fuerte en su proyecto creador en el “giro de 1930”, y el que cabe leer más pronunciadamente marcado por el diálogo con De Quincey en un contexto postyrigoyenista.

Los artículos de *Discusión* muestran un deliberado movimiento hacia un tipo de literatura no localista, que llamamos, en alusión a De Quincey, una “literatura sin bueyes” y que Borges reforzó por la organización del volumen. El ensayo inicial, “Nuestras imposibilidades”, borrador de “El escritor argentino y la tradición”, que tomaría su lugar en la reedición del libro en la década del cincuenta, define el programa de escritura postulando un modelo alternativo de escritor argentino, como reconocieron sus detractores. Ese modelo estaría definido, precisamente, por un sujeto que es capaz de interesarse por problemas que no se limitan a su inmediata realidad y que puede admitir la disidencia y la heterodoxia. En el centro material del libro, hay dos textos de historia y especulación teológica, que Borges llama “ejercicios de anacronismo” y que se proyectan oblicuamente en el campo de la literatura, promoviendo este modelo de discurso. Y uno de ellos, “Una vindicación de la cábala”, tiene en su centro a Paul Valéry y Thomas De Quincey como modelos de escritores en prosa. Si se hace el ejercicio de pensar en qué tomos de *Writings* irían los catorce artículos de *Discusión*, se advierte que nueve de ellos podrían ingresar a los tomos de teoría y crítica literaria, y cinco al de ensayos teológicos y especulativos. Y como en *Writings*, los textos teológicos están en el centro material de la colección. Borges ensaya la especificación de su idea de “literatura”, la construcción de los saberes específicos que la definen, a partir de un descentramiento de su significado que se refleja en el tipo de obra que reconoce en De Quincey y en el modo de incorporarla a sus escritos.

Es posible poner en serie varios textos de *Discusión* con artículos o pasajes de De Quincey. Uno de los resultados de ese ejercicio es comprobar que De Quincey, junto con Chesterton, Bloy, Groussac y otros, funcionaron como fuentes de un vocabulario teológico secularizado, que Borges hizo operar en la retórica del análisis crítico. Otro es que los textos filosóficos y teológicos de Borges operaron secularizadamente sobre el corpus cristiano de De Quincey. Los cuatro casos fundamentales en este sentido son “Supersticiosa ética del lector”, “Vindicación de la cábala”, “Vindicación de los gnósticos” y “El arte narrativo y la magia”. Los dos primeros dialogan con “Protestantism” de De Quincey, que también era una “vindication”, el tercero abre un espacio de diferencia con el mundo cristiano primitivo que se opone a la militancia de quinceana en “The Essenes”, y el cuarto incluye perspectivas sobre la magia que parecen proceder de “Modern Superstition”, pero sin recoger el propósito de reencantamiento religioso del mundo que abrigaba De Quincey. Lo que ha sido

llamado la construcción de una estética del procedimiento puede ser vinculado con la lectura sesgada y funcional de estos textos especulativos. A su vez, la descristianización es parte importante del modo en que Borges leyó a De Quincey. Si bien la literatura de Borges entabló relaciones ambiguas con el cristianismo, también es indudable que el tipo de metafísica que cultivó Borges fue marcadamente heterodoxa y fundamentalmente literaria, en cuanto se orientó a utilizar esos saberes en función de esclarecer la especificidad del discurso llamado “literatura”.

Este juego de usos, conexiones y diferencias que se verifica en esta zona del objeto “De Quincey – Borges”, se puede imaginar situado entre dos términos que son relevantes para definir la retórica del ensayo en De Quincey y en Borges. Son los términos “misterio” y “problema”, que en el citado “Prólogo” de 1986, formarán una suerte de involuta borgeana en la frase: “Confesó que no podía vivir sin misterio, descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación” (*Kant*: 9). Si en De Quincey, como en Browne, “misterio” refería al punto en que la razón humana se humilla por su insuficiencia ante la divinidad, en la ensayística de Borges del giro de 1930 recubre una zona más inestable, vinculada con sus exploraciones de los fenómenos y problemas que caracterizan la experiencia estética. La palabra “problema” remite en De Quincey a la definición misma de ensayo en el “Prefacio” a sus obras recolectadas, donde subraya, citando a Bacon, que la configuración correcta de un problema es la mitad del camino para su solución. En la concepción de ensayo de Borges en el giro de 1930, el “problema”, su configuración y despliegue, es lo que constituye el principal foco de la escritura crítica, y lo que eventualmente se transforma en espacio constitutivo de la ficción narrativa.

En esta misma época emerge otra zona de diálogo entre De Quincey y Borges, a través de una mención reiterada de *On murder considered as one of the fine arts*: es la zona de la relación de la literatura con la ley. Desde un punto de vista, esto remite al tema del estatuto de los géneros literarios, las normas de producción y la autoridad en la literatura moderna, que son preocupaciones claras de ese Borges. El primer artículo de *On murder*, además de establecer una relación crítica entre el arte y el crimen, está trabajado, justamente, como parodia del género de los géneros, que es el arte poética. Como De Quincey, quien creía en un principio de infinitud de géneros, en cuanto que cada texto debía ser juzgado según su propia ley, Borges exploró, en la ensayística de este período, las tensiones entre las leyes del género y los textos, entre la preceptiva y sus desvíos: así en “Inscripciones de carro”, “El arte de Injuriar”, “Las Kenningar” y, en otro sentido, “Leyes de la narración policial”. El género funciona como una entidad que organiza el discurso y las representaciones en una serie de reglas con implicancias ideológicas. Desde otro punto de vista, más concreto y temático, la cuestión de la ley se liga con el problema de la relación entre literatura de la ilegalidad y el procedimiento, o entre moral y literatura, que se despliega en *Historia universal de la infamia*.

Durante 1933 y 1934, Borges inició, en *Revista Multicolor de los Sábados*, una nueva práctica en relación con el periodismo, que supuso articular sus experimentos en prosa con la demanda de la prensa masiva y la circulación de los géneros populares. En ese contexto es posible reconocer el diálogo con De Quincey respecto de los saberes de la literatura en varios planos. Por una parte, y en conexión con otras fuentes procedimentales de *Historia Universal de la Infamia*, De Quincey parece haber servido de insumo para conceptualizar ciertas formas de escritura de la historia en tensión con los modelos de Historia Universal. Por una parte, en la misma línea que lo haría Schwob, De Quincey reflexionó sobre la invención del detalle circunstancial, a partir del ejemplo de Defoe, en un texto que Christ

relacionó con Borges, “Homer and the Homeridae”. Es posible, de hecho, que la noción de “invención circunstancial” proceda de ese texto. Por otro lado, frente a la historia monumental de los Césares romanos, De Quincey propuso explorar la zona menor de la anécdota biográfica, como una parte complementaria de la historia mayor, en una fórmula que también aplicaría en sus vidas de los “Lake Poets” y el texto sobre la muerte de Kant. Estas ideas y prácticas, que se encontraban en él intimamente unidas a las condiciones de producción periodística, resuenan en la RMS, no sólo en los textos de Borges sino en los de otros colaboradores, como José Tuntar y Ulises Petit de Murat. Una serie de indicios de esa época y “deudas documentadas” posteriores confirman que Borges atendió a los modos de pensar la historia que se encuentran en *Writings*.

Asimismo, De Quincey parece haberse integrado a los juegos borgeanos con las fuentes (tensiones entre fuente e historia, original y traducción, con sus correlatos de apócrifo y plagio) que pusieron en jaque el concepto de originalidad, y lo sustituyeron por el concepto de versiones. El diálogo en este punto puede verse entre los problemas involucrados en *Historia Universal de la Infamia* y la presentación de estos problemas en 1) los tomos XII y XIII de *Writings*, 2) lo que Borges llama el “elogio” de De Quincey de *Las mil y una noches*, y 3) la reseña de *Walladmor*, la novela apócrifa de Walter Scott. Este diálogo alcanza su punto más alto en “El acercamiento a Almotásim”, un texto con fuerte impronta de quinceana que tematiza estos problemas como saber de la ficción.

Finalmente, a contrapelo de estas cuestiones vinculadas con *Historia Universal de la Infamia*, en la misma *Revista Multicolor de los Sábados*, Borges incluyó tres fragmentos experimentales en prosa con el título “Confesiones”, que evoca la obra más conocida de De Quincey. Esta pequeña serie abre una zona de trabajo que en la década siguiente será privilegiada por sus ficciones. “Confesiones” es el primer texto en que Borges apela de forma directa al paradigma estructural de *Confessions* y es el primero, en su corpus, que trabaja directamente con la imaginación pesadillesca. El tema recién será retomado a partir de “Las pesadillas y Franz Kafka” (1935), donde no sólo se cita a De Quincey, sino que se lo imita como comentarista de Wordsworth, y se unirá a la historia-análisis del procedimiento del laberinto en el mismo período.¹⁵⁵¹

En cierto sentido, esto que llamamos el onirismo de Borges, se va configurando a partir de esos tanteos iniciales como el paradigma discursivo que se pondrá en acción como tropo central de las ficciones de los años cuarenta, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. El onirismo funcionará, en relación con De Quincey, como una variante desnarcotizada del paradigma de la intoxicación y sus procedimientos de alteración de la “economía física”. Si la imagen que surge del corpus de referencias explícitas y “deudas documentadas”, lo que llamamos “De Quincey – Writings”, se relaciona centralmente con el curioso scholar/polyhistor de Masson, pero desvinculado del opio e, incluso, de su autobiografía, las ficciones de la década de 1940 recuperarán, silenciosamente, el corpus de textos del opio, el paradigma de la intoxicación y el onirismo en el tipo de literatura que Borges llamó “fantástica”. Todo el capítulo final de esta tesis ha buscado demostrar que para forjar la “pesadilla racional” de la que habló B. Sarlo, el “nítido orbe de sombras” que analizó A. M. Barrenechea, Borges utilizó, como uno de sus materiales fundamentales, la literatura intoxicada de De Quincey, y que lo hizo en el contexto de lo que A. Louis llamó su “militancia” literaria ante el fascismo.

¹⁵⁵¹ Estos temas se desarrollan en el capítulo 5, y parcialmente en el 4.

El texto que lo declara efectiva y tardíamente es “El inmortal”, cuando inventa en posdata a un crítico del futuro que denuncia la interpolación de un pasaje de *Confessions*, nada menos que el pasaje fundador del “efecto Piranesi” en De Quincey. Pero son los relatos de *Ficciones*, en los años de la Segunda Guerra, los que incorporaron el procedimiento de quinceano por el cual se da “forma palpable” a la “idea abstracta” del infinito en más de un punto. En esta época se produce una silenciosa asociación entre Kafka y De Quincey, a partir del traslado de la noción de infinito al campo de las representaciones ficcionales. Cuando Borges escribió: “De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka” (OC: 4, 26), estaba iluminando justamente su propio trabajo de amonedamiento sobre esa zona de la prosa de quinceana.

Los cuentos de *Ficciones* (1944) pueden ser leídos como cuentos de guerra o *contra* la guerra, en la medida en que atacan las bases epistemológicas sobre las que se apoyan los discursos bélicos del período, así como los mecanismos del poder totalitario para imponer diversas ficciones y metarrelatos acerca del mundo. Lo que llamamos en nuestro trabajo el “paradigma del onirismo”, pero también el “paradigma de la intoxicación”, guarda en Borges estrecha relación con la lógica de la invasión destructiva de la conciencia ilustrada que De Quincey inventó en *Confessions* y cifró en *Los últimos días de Immanuel Kant*. En este marco, es posible leer una cantidad importante de estos relatos, en vinculación con el paradigma literario que montó De Quincey en *Confessions*, y reconocer un número importante de diálogos con otros tópicos de *Writings* que se incorporan al trabajo de la ficción, como la cuestión de la erudición, la imaginación religiosa, el apócrifo, las sociedades secretas, la superproducción de libros, entre otros. Esta posibilidad de lectura comparativa se ve reforzada cuando se repara en el proyecto de Borges con Bioy Casares de producir una antología de De Quincey que comenzaba con una serie de fragmentos que remitían al paradigma del onirismo, aunque sin referencia a la droga.

Al cabo de la guerra, durante el primer peronismo, la literatura de Borges entró en una etapa más decididamente autorreferencial. Con el antecedente de *Ficciones*, Borges escribió, en ese nuevo contexto, dos cuentos que son hoy parte central de su canon y en los que cabe leer una fuerte impronta de De Quincey, si no un directo homenaje. “El Aleph” y “El Zahir”, con su sesgo autoficcional, sus “Borges” eruditos, sus estructuras que combinan escenas de pérdida de mujeres deseadas con encuentros con objetos fantásticos, que producen visiones y literatura, remiten más claramente que ningún otro texto hasta ese momento, con excepción de “Confesiones”, al corpus del opio de De Quincey. Leídos a la luz de esta relación, las visiones de “El Aleph” y “El Zahir” recogen el poder ambiguo que De Quincey cifró en el tropo del opio. En particular, se destaca “El Zahir”, que ensambla una cantidad notable de alusiones al “English Opium-Eater”, y que trama la idea de superstición y causalidad mágica con la intoxicación como adicción.

Si bien nuestro trabajo se detiene en *El Aleph* (1949), hicimos consideraciones sobre textos posteriores en relación con los diferentes problemas que fuimos tratando. En especial, leímos, en relación con “On the Knocking at the gates in *Macbeth*”, que es el más famoso ensayo de De Quincey, “La muralla y los libros” (1950), el texto que encabeza *Otras inquisiciones* y que ha sido considerado “una suerte de poética o leitmotiv del tomo” (Balderston 2000, 120). La figura del ensayista, la forma de construir el problema, son algunos de los puntos de contacto entre estos ensayos. Pero lo fundamental está en la posibilidad de reconocer una línea de asociación entre los planteos sobre la experiencia estética en uno y en otro. Si el texto de De Quincey puede leerse como parte de la búsqueda

por entender la emoción estética a partir de un efecto singular –el momento de la suspensión del lector en el aislamiento moral del asesino, un espacio suspendido dentro del flujo de la vida–, la solución de Borges al planteo de su problema, parece construirse con mayor grado de abstracción pero de modo análogo: lo estético se presenta como el punto en que la razón, humillada por el misterio del efecto estético, queda suspendida en la revelación inminente.

Ya desde “El Biathanatos” (1948) Borges comienza a reconocer la vastedad de su deuda para con De Quincey. Pero a partir de la década de 1960, en entrevistas y otros textos, se hará más habitual que, como una de las estrategias para dar inteligibilidad a su obra, Borges refiera la importancia que De Quincey tuvo en su escritura y comience a diseñar una explicación propia de la relación. El opio no deja de tener un lugar lateral, pero ya no será desterrado de forma sistemática. En 1969 se publica *The Narrow Act*, el libro de R. Christ, en que el crítico propone a De Quincey como el modelo de figura literaria de Borges. En ese mismo año, tal vez en respuesta a ese libro, Borges publica, en *El elogio de la sombra*, un poema llamado “A cierta sombra. 1940”, que está protagonizado por De Quincey. Borges se imagina en ese año del pasado invocando a De Quincey para que vuelva a soñar sus pesadillas y pierda en ella a los fascistas alemanes e italianos. Si nuestra lectura no está equivocada, este poema es un envío a la función que el “English Opium-Eater” cumplió en la ficción de Borges en la década de 1940.

El último texto de Borges sobre De Quincey es la antología, que ya mencionamos, *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, el n° 50 de la Biblioteca Personal. El “Prólogo” se puede leer como una “confesión” del último Borges, por diversos motivos. Notablemente, *Confessions* es el texto más aludido en ese prólogo pero no está nombrado. Tampoco se menciona el opio. La antología no incluye, por su parte, ningún fragmento de *Confessions*, ni de *Suspiria de Profundis*. Encabezada por el texto en que se narra la muerte de Kant y la destrucción de la conciencia del filósofo ilustrado, el resto de los textos presenta al De Quincey “polyhistor” de Masson, con una selección de crítica idoloclasta, investigación histórica, especulación teológica, que vuelve a proyectar a De Quincey en el plano del saber, dejando en silencio la pregunta por la ficción y la literatura.

Hasta aquí el resumen de resultados de la investigación, ordenados en una cronología que lleva de De Quincey a Borges. Queda a la vista que, aun siguiendo planos múltiples en que se despliega el objeto “De Quincey - Borges”, han quedado numerosos aspectos sin considerar, relaciones sin establecer, pistas sin seguir. No indagamos la integración de De Quincey en otras redes de autores, no seguimos el papel, sin dudas importantísimo, que jugó Bioy Casares en esta historia de usos y lecturas, no continuamos el examen comparativo en períodos posteriores a la década de 1940, cuando sabemos que se generan nuevos diálogos, ni agotamos en los períodos que sí consideramos los diálogos posibles entre las obras, no profundizamos en la articulación con los contextos históricos y las redes de publicaciones periódicas, no examinamos las implicancias políticas de esta asociación con el tory inglés De Quincey, no tratamos en particular y comparativamente la relación con la prensa, si bien vimos emerger diversas posibilidades para avanzar en esas y otras direcciones. En un sentido muy general, estas privaciones obedecen al tipo de objeto que construimos, un objeto delimitado pero no lleno, y que en su misma exploración produce nuevas configuraciones y habilita nuevos planteos, acaso interminablemente. Conscientes de esta característica del objeto y de los riesgos que implica, intentamos elaborarlo como un dispositivo de lectura en movimiento, con diversas retóricas críticas, sobre un horizonte

de posibilidad histórica y en atención a lo que implica estudiar dos poéticas particulares de la literatura sin reducir una a la otra. Buscamos que la limitación implicada en el método, esto es, reducir el juego intertextual al diálogo entre las obras de dos autores, pudiera servir también como una herramienta de descubrimiento y de lectura crítica. El desafío consistió tomar una serie de hilos textuales e históricos para tejer, mediante la actividad del análisis textual, este objeto como una forma a la vez definida, abierta e incompleta, con enlaces, desemejanzas y zonas de historización de la “literatura”, sus concepciones y poéticas.

Sobre esta base sería posible avanzar puntualmente en algunas de las direcciones que se insinuaron en este trabajo, pero sin desarrollarse. Me permito anotar dos de ellas, que en cierto modo se entrelazan. La primera concierne a las relaciones que parecen perfilarse entre intoxicación y autonomía de la literatura. En el caso de De Quincey, la figura del opio, que emerge en reemplazo paródico de la imaginación romántica, cumple el efecto de materializar el idealismo, pero a la vez el de sublimar la droga. Los estados alterados que se escriben como registro de la intoxicación, los sueños del opio, al igual que la experiencia del “momento suspendido” en “On the Knocking”, se decodifican, en su diferencia con la literatura en sentido lato de suma de textos, como la literatura en cuanto una experiencia estética del lenguaje, un efecto que no responde a la interpelación moral o racional, aunque tampoco está libre de vinculación con esas esferas. Esta forma inestable, parentética, de autonomía, reaparece en Borges, en sus tensiones con el saber, con la historia, con los discursos de representación de lo social, como un momento de suspensión de la subjetividad racional, que no elimina su legislación. El hecho de que el paradigma de la intoxicación se presente en Borges desnarcotizado no hace más que aumentar el interés de ese enlace.

La segunda cuestión se vincula con otro paradigma discursivo, que vimos aparecer en relación con *Confessions* y “El Biathanatos”. Nos referimos al paradigma casuístico. De Quincey, como sugerimos, adopta ese paradigma, emancipándolo de su procedencia teológica, como única forma posible de pensar la ley. Toda ley, de acuerdo con su teoría, se expresa a través de casos, y estos, por sus variedades, suelen exigir a la ley un trabajo permanente de rectificación. Las circunstancias X, Y, Z –que son aquellas circunstancias singulares que convierten a un determinado acontecimiento en un caso de excepción, una forma que escapa a las normas tal como estas existen– son funcionalizadas por De Quincey como materia misma de la escritura literaria y forma de su identidad autorial. En este sentido, la autonomía se decodifica como un conjunto de normas postuladas pero inexistentes, otra vez como una suspensión, esta vez del mundo de las leyes. Varios rasgos de la literatura de Borges que hemos estudiado en esta tesis sugieren que, aun cuando no se pensara como un casuista, adaptaba su práctica a esta forma simple del caso como activa producción de excepcionalidad. En esta línea, podemos pensar que la idea de literatura que es dable leer entre De Quincey y Borges, con todas sus conexiones, afinidades y diferencias, es tributaria de un imaginario histórico secularizante para el cual la figura de la ley sigue siendo dominante, aunque los escritores definan posiciones menores, asuman perspectivas irónicas o formas de excepción en sus textos. Este imaginario habría cedido en la actualidad, cuando el lugar de la ley parece ocupado por una forma de legislación babélica.

En 1964, Paul de Man subrayó que Borges era un “escritor complejo, particularmente difícil de situar” (21) y refirió la desesperación de los críticos que miraban a su alrededor en busca de otro escritor con el cual vincularlo. Poco después, R. Christ (1969) giró su mirada en dirección a De Quincey, otro escritor “difícil de situar”, guiado por las señales que había hecho el propio Borges hacia allí. Pero luego de él –con brevísimas excepciones,

todas a la saga de Christ, incluso la de Harold Bloom-, nadie volvió a mirar para el lado de De Quincey. En este trabajo hemos intentado retomar esa senda interrumpida, no con el propósito de convertir a De Quincey en una clave de Borges, sino en la convicción de que el objeto “De Quincey – Borges” es una pieza importante para reflexionar sobre las prácticas y concepciones de literatura que involucró el surgimiento la poética de Borges en la Argentina.

FIN DEL VOLUMEN II

Tesis de Doctorado
Área "Literatura"
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

X. Y. Z.

**LA LITERATURA ENTRE
DE QUINCEY Y BORGES**

Volumen III: Anexos y Bibliografía

Tesista:

Jerónimo Ledesma

Directores:

Américo Cristófalo y Annick Louis

2019

ANEXO I: CORPUS DE REFERENCIAS (1919-1986) [CR]

El presente Anexo recoge referencias a De Quincey en textos de Borges siguiendo el orden de su primera publicación.

ORGANIZACIÓN GENERAL DEL CR

Para facilitar la visualización y la exploración digital, el corpus ha sido segmentado anualmente, desde 1925 a 1986, aplicando formato de título a cada año. Asimismo, se ha identificado cada referencia con un número de orden y un título abreviado del siguiente nivel. Hemos considerado la primera repetición de las referencias reunidas en un libro como una referencia nueva, por el efecto de condensación que produce (en ese caso se aclara [LIBRO] y el número de referencias repetidas que contiene). Cuando en un año o grupo de años no hay referencias a De Quincey, se aclara.

Ejemplo de la vista de los títulos de las referencias entre 1925-1928 en el índice del archivo:

- 1919-1924
 - Entre 1919-1924, referencias a De Quincey, no hay.
- 1925
 - 1. "El 'Ulises' de Joyce"
- 1926
 - 2. "Profesión de fe literaria"
- 1927
 - 3. "Alfonso Reyes. Reloj de sol"
 - 4. "La fruición literaria"
- 1928
 - 5. [LIBRO] El idioma de los argentinos (2 refs)

ESTRUCTURA DE CADA ITEM DEL CR

Cada ítem del corpus está compuesto por una tabla que incluye la referencia de Borges a De Quincey. Cuando la referencia es una cita, paráfrasis o mención de texto de De Quincey, la tabla tiene dos columnas. La columna de la izquierda corresponde al texto de Borges; la columna de la derecha al texto referido de De Quincey. Cuando la referencia es una mención del autor, la tabla tiene una sola columna, con la información referida a Borges. Cuando la referencia repite el texto referido, se reproduce la información bibliográfica y se reenvía al ítem anterior. En el caso del "Prólogo" a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos* (1986, 94), no se indican las múltiples referencias a De Quincey, por haber sido trabajadas en la tesis largamente.

Ejemplo con dos columnas

<i>Evaristo Carriego</i> . Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1930.	"The Poetry of Pope". W: 11, 51-97. Antes, como "The Works of Alexander Pope, Esquire", en <i>North British Review</i> 8/1848 (Wk: 16, 332-364).
"... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered. De Quincey, <i>Writings</i> , XI, 68" (OC: 1, 97).	"The <i>Essay on Man</i> sins chiefly by want of central principle, and by want therefore of all coherency amongst separate thoughts. But taken as separate thoughts, viewed in the light of fragments and brilliant aphorisms,

	the majority of the passages have a mode of truth; not of truth central and coherent, but of a truth angular and splintered " (W: 11, 68).
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ejemplo con una columna

<p>"A manera de profesión de fe literaria". <i>La Prensa</i> 27/6/1926. Luego como "Profesión de fe literaria" en <i>El tamaño de mi esperanza</i> (1926).</p>
<p>"He declarado ya que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico (novelaciones del <i>Quijote</i>, de <i>Martín Fierro</i>, de los soliloquistas de Browning, de los diversos Faustos), o personal: autonovelaciones de Montaigne, de Tomás De Quincey, de Walt Whitman, de cualquier lírico verdadero. Yo solicito lo último" (TES: 148).</p>

La primera fila de cada columna consigna la información bibliográfica de los textos. En el caso de Borges, se consigna título, referencia de la primera edición en publicación periódica y libro en el que se incorporó el artículo.

Para los textos referidos de De Quincey, se indica título y lugar en *The Collected Writings of Thomas De Quincey* (la edición de Masson que Borges refiere como *Writings* y que en la tesis se abrevia W) y luego título y lugar de la primera edición periódica, con su correspondiente localización en *The Works of Thomas De Quincey* (la edición de G. Lindop y colaboradores, que en la tesis se abrevia Wk).

La indicación de Masson permite reparar rápidamente en el tomo temático al que pertenece la cita. En el Anexo II hemos incluido la lista de todos los contenidos de los volúmenes de Masson, para facilitar la búsqueda de información adicional y complementaria.

La segunda fila de cada columna contiene los textos referidos. Al final del texto transcrito se indica la fuente utilizada para la transcripción. Cuando transcribimos un texto de De Quincey más amplio que la estricta referencia, como en el citado ejemplo de *Evaristo Carriego*, se resalta el texto referido aplicando negritas.

Si hay más de un texto referido, se incluye la información bibliográfica en la primera fila y se agregan los textos en la segunda fila.

A continuación, antes del corpus de referencias, se consignan las abreviaturas y las referencias bibliográficas de los libros.

ABREVIATURAS DE LAS FUENTES CITADAS EN EL CR

- BEH Borges, Jorge Luis. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- BES Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931-1980*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Borges* Bioy Casares, Adolfo. 2006. *Borges*. Edición de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino, 2006.
- IDA Borges, Jorge Luis. 1994. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- INQ Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Kant* De Quincey, Thomas. 1986. *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Traducción de Luis Loayza. N° 50 de *Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges*. Dirección Jorge Luis Borges. Con la colaboración de María Kodama. Buenos Aires, Hyspamerica.
- Museo Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. 2002. *Museo. Textos inéditos*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires, Emecé.
- OC Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1986-1996. 4 vols.
- OCC Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
- SGG De Quincey, Thomas. 1853-60. *Selections Grave and Gay, from Writings Published and Unpublished, by Thomas De Quincey*. 14 vols. Edinburgh, James Hogg.
- TES Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. 2ª. reimpresión. Madrid, Alianza, 2000.
- TR Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Buenos Aires, Emecé, 1997-2003, 3 vols.
- W De Quincey, Thomas. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Edición de David Masson. London, A. & C. Black, 1896. 14 vols.
- Wk De Quincey, Thomas. *The Works of Thomas De Quincey*. Edición de Grevel Lindop. London, Pickering & Chatto, 2000-2003. 21 vols.

DATOS BIBLIOGRÁFICOS DE LIBROS DE BORGES REFERIDOS EN EL CR

- Inquisiciones* (1925). Buenos Aires: Editorial Proa.
- El tamaño de mi esperanza* (1926). Buenos Aires: Editorial Proa.
- El idioma de los argentinos* (1928). Buenos Aires: Manuel Gleizer, Colección Índice.
- Evaristo Carriego* (1930). Buenos Aires: Gleizer Editor.
- Discusión* (1932). Buenos Aires: Gleizer Editor. Colección Nuevos Escritores Argentinos.
- Historia Universal de la Infamia* (1935). Buenos Aires: Editorial Tor, Colección Megáfono.
- Historia de la eternidad* (1936). Buenos Aires: Editorial Viau y Zona.
- El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). Buenos Aires: Editorial Sur.
- Ficciones (1935-1944)* (1944). Buenos Aires: Editorial Sur.
- El Aleph* (1949). Buenos Aires: Editorial Losada. Colección Prosistas de España y América.
- Otras inquisiciones (1937-1952)* (1952). Buenos Aires: Editorial Sur.
- Ficciones* (1956). Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Discusión* (1957). Buenos Aires: Emecé Editores. 2da edición aumentada. Obras completas.
- Introducción a la Literatura Inglesa* (1965). Con María Esther Vázquez. Buenos Aires: Columba, Col. Esquemas, núm. 64.
- Manual de zoología fantástica* (1957). Con Margarita Guerrero. México: Fondo de Cultura Económica. Colección Breviarios.
- Elogio de la sombra* (1969). Buenos Aires: Emecé Editores. Colección Obra Poética.
- Fervor de Buenos Aires* (1969). Emecé Editores. Colección Obra Poética.
- Obras Completas* (1974). Buenos Aires: Emecé.
- Prólogos* (1975). Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Rosa y Azul* (1977). Madrid: Ediciones Sedmay.
- Siete Noches* (1980). Buenos Aires, México: Fondo de Cultura Económica.
- Nueve ensayos dantescos* (1982). Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral.

CORPUS DE REFERENCIAS (CR)

1919-1924

Entre 1919-1924, referencias a De Quincey, no hay.

1925

1. "El 'Ulises' de Joyce" (Reseña)

<p>"El 'Ulises' de Joyce". <i>Proa</i> 6 (1/1925). Luego en <i>Inquisiciones</i> (1925).</p>	<p>"Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar". W: 3, 207-456. Antes en <i>London Magazine</i> 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.</p>
<p>"De Quincey narra que bastaba en sus sueños el breve nombramiento <i>consul romanus</i>, para encender multisonoras visiones de vuelo de banderas y esplendor militar" (INQ: 27).</p>	<p>"I had been in youth, and ever since, for occasional amusement, a great reader of Livy, whom I confess that I prefer, both for style and matter, to any other of the Roman historians; and I had often felt as most solemn and appalling sounds, and most emphatically representative of the majesty of the Roman people, the two words so often occurring in Livy -- <i>Consul Romanus</i>; especially when the consul is introduced in his military character. I mean to say, that the words king, sultan, regent, etc., or any other titles of those who embody in their own persons the collective majesty of a great people, had less power over my reverential feelings. I had, also, though no great reader of history, made my self minutely and critically familiar with one period of English history, namely, the period of the Parliamentary War, having been attracted by the moral grandeur of some who figured in that day, and by the many interesting memoirs which survive those unquiet times. Both these parts of my lighter reading, having furnished me often with matter of reflection, now furnish me with matter for my dreams. Often I used to see, after painting upon the blank darkness a sort of rehearsal whilst waking, a crowd of ladies, and perhaps a festival and dances. And I heard it said, or I said to myself, "These are English ladies from the unhappy times of Charles I. These are the wives and daughters of those who met in peace, and sat at the same tables, and were allied by marriage or by blood; and yet, after a certain day in August, 1642, never smiled upon each other again, nor met but in the field of battle; and at Marston Moor, at Newbury, or at Naseby, cut asunder all ties</p>

	<p>of love by the cruel sabre, and washed away in blood the memory of ancient friendship." The ladies danced, and looked as lovely as the court of George IV. Yet I knew, even in my dream that they had been in the grave for nearly two centuries. This pageant would suddenly dissolve; and, at a clapping of hands, would be heard the heart-quaking sound of <i>Consul Romanus</i>; and immediately came "sweeping by," in gorgeous paludaments, Paulus or Marius, girt around by a company of centurions, with the crimson tunic hoisted on a spear, and followed by the alalagmos of the Roman legions" (W: 3, 437-438).</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1926

2. "Profesión de fe literaria"

"A manera de profesión de fe literaria". *La Prensa* 27/6/1926.

Luego, como "Profesión de fe literaria", en *El tamaño de mi esperanza* (1926).

"He declarado ya que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico (novelaciones del *Quijote*, de *Martín Fierro*, de los soliloquistas de Browning, de los diversos Faustos), o personal: autonovelaciones de Montaigne, de Tomás De Quincey, de Walt Whitman, de cualquier lírico verdadero. Yo solicito lo último" (TES: 148).

1927

3. "Alfonso Reyes. Reloj de sol" (Reseña)

"Alfonso Reyes. Reloj de sol". *Síntesis* 1 (6/1927).

Luego en *El idioma de los argentinos* (1928).

"Releo este afabilísimo *Reloj de sol* y una curiosidad clandestina –la misma que ha desordenado más de una vez mis lecturas de Unamuno, de Tomás De Quincey, de Hazlitt– me hace preguntar: Este hombre tan sagaz, tan inteligente de los delicados errores y de los delicados aciertos de todo escrito, ¿creerá de veras en la venerabilidad de las letras, en la perfección durante dos horas?" (IDA: 111)

4. "La fruición literaria"

"La fruición literaria". *La Prensa*, 23/01/1927.

Luego en *El idioma de los argentinos* (1928).

"Después fui mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo" (IDA: 88)

1928

5. [LIBRO] El idioma de los argentinos (2 refs.)

<i>El idioma de los argentinos</i> (1928).
"Alfonso Reyes. Reloj de sol". Cf. 1927 (3).
"La fruición literaria". Cf. 1927 (4).

1929

En 1929, referencias a De Quincey, no hay.

1930

6. Evaristo Carriego

<i>Evaristo Carriego</i> (1930)	"The Poetry of Pope". W: 11, 51-97. Antes, como "The Works of Alexander Pope, Esquire", en <i>North British Review</i> 8/1848 (Wk: 16, 332-364).
"... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered. De Quincey, <i>Writings</i> , XI, 68" (OC: 1, 97).	"The <i>Essay on Man</i> sins chiefly by want of central principle, and by want therefore of all coherency amongst separate thoughts. But taken as separate thoughts, viewed in the light of fragments and brilliant aphorisms, the majority of the passages have a mode of truth; not of truth central and coherent, but of a truth angular and splintered " (W: 11, 68).

1931

En 1931, referencias a De Quincey, no hay.

1932

7. "Una vindicación de la cábala"

"Una vindicación de la cábala". <i>Discusión</i> (1932).
"Consideremos un tercer escritor [distinto del periodista y el poeta], el intelectual. Éste, ya en su manejo de la prosa (Valéry, De Quincey), ya en el del verso, no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado, en lo posible, su alianza incalculable" (OC: 1, 211).

8. *Edgar Wallace* (Prólogo)

"Edgar Wallace". <i>Edgar Wallace</i> . Buenos Aires: Rovira Editor, Colección Misterio, Número 75, 1932.	"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------

	Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
"Matar, para el criollo, era "desgraciarse": nada más opuesto a la idea del "asesinato considerado como una de las bellas artes" del mórbidamente virtuoso de Quincey, o de la "Teoría del asesinato moderado" del sedentario Chesterton" (TR: 2, 20).	La presentación del conferencista en la edición Masson, que recoge la de SGG, tiene el título "Advertisement of a Man morbidly virtuous" (W: 13, 9). Este título no existía en el artículo de <i>Blackwood's</i> , donde se encuentra, en su lugar, "To the Editor of Blackwood's Magazine" (Wk: 6, 111).

1933

9. "Arte de injuriar"

"Arte de injuriar". <i>Sur</i> 8 (9/1933). Luego en <i>Historia de la Eternidad</i> (1936).	"Goethe as reflected in his Novel of Wilhelm Meister". W: 222-258. Antes, como "Goethe" [segunda parte de la reseña de <i>Wilhelm Meister's Apprenticeship. A Novel</i> . From the German of Goethe. In Three Volumes. Edinburgh: 1824. La traducción era de Thomas Carlyle]. <i>London Magazine</i> 9/1924 (Wk: 4, 204-216).
"Aquí de cierta réplica varonil que refiere De Quincey (<i>Writings</i> , oncenavo tomo, página 226). A un caballero, en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: <i>Esto, señor, es una digresión, espero su argumento</i> . (El protagonista de esa réplica, un doctor Henderson, falleció en Oxford hacia 1787, sin dejarnos otras memorias que esas justas palabras: suficiente y hermosa inmortalidad) (OC: 1, 419).	"Sectarians are allowably ferocious. However we shall reply only by recalling a little anecdote of John Henderson, in the spirit of which we mean to act. Upon one occasion, when he was disputing at a dinner party, his opponent being press by some argument too strong for his logic or his temper, replied by throwing a glass of wine in his face; upon which Henderson, with the dignity of a scholar who felt too justly how much this boyish petulance had disgraced his antagonist to be in any danger of imitating it, coolly wiped his faced, and said, - "This, sir, is a digression: now, if you please, for the argument" (W: 11, 226).

10. "Leyes de la narración policial"

"Leyes de la narración policial". <i>Hoy Argentina</i> 2 (4/1933).	"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51. Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
"Matar, para el criollo, era <i>desgracia</i> . Era un percance de hombres, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato Considerado Como Una De Las Bellas Artes del "mórbidamente virtuoso" De Quincey, o de la	La presentación del conferencista en la edición Masson, que recoge la de SGG, tiene el título "Advertisement of a Man morbidly virtuous" (W: 13, 9). Este título no existía en el artículo de <i>Blackwood's</i> , donde se encuentra, en su lugar, "To the

Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton" (TR: 2, 36)	Editor of Blackwood's Magazine" (Wk: 6, 111). Cf. 1932 (8).
----------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------

11. "Radiografía de la pampa, por Ezequiel Martínez Estrada" (Reseña)

"Radiografía de la pampa, por Ezequiel Martínez Estrada". *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados* 6 (16/9/1933).

"Algunos alemanes intensos (entre los que se hubiera destacado el inglés De Quincey, a ser contemporáneo nuestro) han inventado un nuevo género literario: la interpretación patética de la historia y aun de la geografía" (TR: 2, 53).

1934

En 1934, referencias a De Quincey, no hay.

1935

12. "Los laberintos policiales y Chesterton"

"Los laberintos policiales y Chesterton". <i>Sur</i> 10 (5/1935)	"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51. Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
"Matar, para el criollo, era desgraciarse. Era un percance de hombres, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato considerado como una de las Bellas Artes del "mórbidamente virtuoso" De Quincey, o de la Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton" (BES: 126).	La presentación del conferencista en la edición Masson, que recoge la de SGG, tiene el título "Advertisement of a Man morbidly virtuous" (W: 13, 9). Este título no existía en el artículo de <i>Blackwood's</i> , donde se encuentra, en su lugar, "To the Editor of Blackwood's Magazine" (Wk: 6, 111). Cf. 1932 (8), 1933 (10).

13. "Las pesadillas y Franz Kafka"

"Las pesadillas y Franz Kafka", <i>La Prensa</i> 02/06/1935.	"William Wordsworth" [Capítulo III de "The Lake Poets"]. W: 2, 229-302. Antes, como "Lake Reminiscences, from 1807 to 1830. By the English Opium-Eater. William Wordsworth – continued [II]", en <i>Tait's</i> 2/1839 (Wk: 11, 66-91).
"Sea lo que fuere -y descontando determinadas visiones de Swedenborg y Blake, que deben ser auténticas-, el primer sueño literario con ambiente de sueño es quizá el famoso de Wordsworth, en su	"I scarcely know whether I am entitled to quote — as my memory (though not refreshed by a sight of the poem for more than twenty years) would well enable me to do — any long extract; but thus much I may

poema discursivo "The Prelude", ejecutado en el verano de 1805. Resumo aquí el resumen que da De Quincey. El soñador, el presoñador, está leyendo el 'Don Quijote' en la playa, y bajo la opresión del sol cenital, se queda dormido, fija la vista en las arenas. Esos pormenores no son inútiles: preparan y justifican el sueño. Éste, por deformación natural, hace de la playa un Sahara, y del ecuestre y benévolo Don Quijote un árabe de lanza, que viene desde lejos en dromedario. Se acerca el árabe y Wordsworth nota en sus facciones la agitación del miedo. En la mano tiene dos libros: uno, los 'Elementos de Geometría', de Euclides; otro, que es un libro y no lo es, porque también semeja un caracol, y es ambas y ninguna de las dos cosas. El árabe le advierte que se lo ponga al oído; Wordsworth obedece, oye una voz en un lenguaje extraño pero indudable que profetiza la aniquilación inmediata del mundo por obra de un diluvio. Gravemente, el árabe corrobora que así es y que su divina misión es la de enterrar esos libros: el primero, "que mantiene amistad con las estrellas, no molestado por el espacio y el tiempo", y el otro, "que es un dios, muchos dioses". Se trata, en suma, de rescatar de la ruina general de la humanidad la poesía y las matemáticas. El horror cunde por el rostro del árabe; Wordsworth mira a su espalda y divisa una gran luz en el horizonte. El árabe pronuncia que son las aguas que ya están ahogando el planeta. Dicho esto, huye, y el poeta se despierta aterrorizado, a la serena vista del mar" (TR: 2, 110-11).

allowably say, as it cannot in any way affect Mr. Wordsworth's interests, that the form of the dream is as follows; and, by the way, even this form is not arbitrary; but, with exquisite skill in the art of composition, is made to arise out of the situation in which the poet had previously found himself, and is faintly prefigured in the elements of that situation. **He had been reading "Don Quixote" by the sea-side; and, oppressed by the heat of the sun, he had fallen asleep, whilst gazing on the barren sands before him. Even in these circumstances of the case** — as, first, the adventurous and half-lunatic knight riding about the world, on missions of universal philanthropy; and, secondly, the barren sands of the sea-shore — **one may read the germinal principles of the dream. He dreams that, walking in some sandy wilderness of Africa, some endless Zahara, he sees at a distance:**

*An Arab of the desert, lance in rest,
Mounted upon a dromedary'*

The Arab rides forward to meet him; and the dreamer perceives, in the countenance of the rider, the agitation of fear, and that he often looks behind him in a troubled way, whilst in his hand he holds two books — one of which is Euclid's "Elements;" the other (which is a book and yet not a book) seeming, in fact, a shell as well as a book — seeming neither, and yet both at once. The Arab directs him to apply the shell to his ear; upon which,

In an unknown tongue, which yet I understood,

the dreamer says that he heard:

A wild prophetic blast of harmony,

An ode, as if in passion utter'd, that foretold

Destruction to the people of this earth

By deluge near at hand.

The Arab, with grave countenance, assures him that it is even so; that all was true which had been said ; and that he himself was riding upon a divine mission, having it in charge:

To bury those two books;

The one that held acquaintance with the stars,

undisturb'd by Space or Time;

	<p>The other, that was a god, yea, many gods, <i>Had voices more than all the winds, and was A joy, a consolation, and a hope!</i></p> <p>That is, in effect, his mission, to secure the two great interests of poetry and mathematics from sharing in the watery ruin. As he talks, suddenly the dreamer perceives that the Arab's</p> <p>Countenance grew more disturb'd, and that his eye was often reverted; upon which the dreaming poet also looks along the desert in the same direction; and in the far horizon he descries</p> <p>A glistering light.</p> <p>What is it? he asks of the Arab rider. "It is," said the Arab, "the waters of the earth," that even then were travelling on their awful errand. Upon which, the poet sees this apostle of the desert riding...</p> <p><i>Hurrying o'er the illimitable waste,</i></p> <p>With the fleet waters of a drowning world In chase of him : whereat I [meaning the poet] waked in terror, And saw the sea before me, and the book In which I had been reading at my side." (W: 2, 268-269).</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1936

14. "Las kenningar"

<p>"Las kenningar", <i>Historia de la eternidad</i> (1936). (La nota no aparecía en la primera edición del ensayo, en <i>Las kenningar</i>, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1933).</p>	<p>"John Paul Frederick Richter". W: 11, 259-272. Antes en <i>London Magazine</i> 12/1821 (Wk: 3, 17-38).</p> <p>"Style. Part III". W: 11, 189-216. Antes en <i>Blackwood's</i> 10/1840 (Wk: 12, 45-63).</p>
<p>"Si las noticias de De Quincey no me equivocan (<i>Writings</i>, oncenno tomo, página 269) el modo incidental de esa última [una metáfora que representa "una mujer con un dije de oro cualquiera" como "el sostén del fuego del mar"] es el de la perversa Casandra en el negro poema de Licofrón" (OC: 1, 375n.)</p>	<p>"But just the same mistake is commonly made about of Lycophron: he is represented as on of the most difficult of all Greek authors. Meantime, as far as language is concerned, he is one of the easiest. Some peculiar words he has, I acknowledge; but it is not single words that constitute verbal obscurity, -it is the construction, synthesis, composition,</p>

	<p>arrangement, and involution of words, which only can obstruct the reader. Now, in this parts of style Lycophron is remarkably lucid. Where, then, lies his reputed darkness? Purely in this, –that, by way of colouring the style with the sullen view of prophetic vision, Cassandra is made to describe all those whom the fates of Troy hinges by enigmatic periphrases, oftentimes drawn from the most obscure incidents in their lives:¹ [¹ About Lycophron see <i>ante</i>, Vol. X, p. 214, footnote.]” (“John Paul Frederick Richter”, W: 11, 269)</p>
	<p>“Excepting fragmentary writers, –Sappho and Simonides, and the contributors to the Greek Anthologies (which, however, next after the scenic literature, offer the most interesting expressions of Greek house-hold feeling), –we are not aware of having omitted in this rapid review any one name that could be fancied to be a weighty name, excepting that of Lycophron. Of him we will say a word or two: –The work by which he is known is a monologue or dramatic scene from the mouth of one single speaker; this speaker is Cassandra the prophetic daughter of Priam. In about 1500 iambic lines (the average length of a Greek tragedy) she pours forth a dark prophecy with respect to all the heroes engaged in the Trojan War, typifying their various unhappy catastrophes by symbolic images which should naturally be intelligible enough to us who know their several histories, but which (from the particular selection of accidents or circumstances used for the designation of the persons) read like riddles without the aid of a commentator. This prophetic gloom, and the impassioned character of the many woes arising notoriously to the conquerors as well as the conquered in the sequel of the memorable war, give a colouring of dark power to the Cassandra of Lycophron. Else we confess to the fact of not having been too much impressed by the poem. We read it in the year 1809, having been told that it was the most difficult book in the greek language. This is the popular impression, but a very false one. It is not difficult at all as respects the language (allowing for a few peculiar Lycophrontic words); the difficulty lies in the allusions, which are <i>intentionally</i> obscure. Lycophron did as we now do in eclipses—he <i>smoked</i> the glass through which he gazed.” (“Style”, W: 10, 214).</p>

15. “Los traductores de las 1001 noches”

<p>“Los traductores de las <i>1001 noches</i>”, en <i>Historia de la Eternidad</i> (1936).</p> <p>[No aparece en “Las 1001 Noches”, <i>RMS</i> 31 (10/3/1934)]</p>	<p>“Infant Literature”. W: 1, 121-133 [Cap. IV de “Autobiography”]</p> <p>Antes, como “A Sketch from Childhood – n° VI. Literature of Infancy”, en <i>Instructor</i> 1852. (Wk: 125-137).</p>
<p>“Los más famosos y felices elogios de las <i>1001 Noches</i> –el de Coleridge, el de Tomás De Quincey, el de Stendhal, el de Tennyson, el de Edgar Allan Poe, el de Newman-- son de lectores de la traducción de Galland” (OC: 1, 397).</p>	<p>“Two other experiences of mine of the same class had been earlier, and these I had shared with my sister Elizabeth. The first was derived from the “Arabian Nights.” Mrs. Barbauld, a lady now very nearly forgotten, 4 then filled a large space in the public eye; in fact, as a writer for children, she occupied the place from about 1780 to 1805 which, from 1805 to 1835, was occupied by Miss Edgeworth. Only, as unhappily Miss Edgeworth is also now very nearly forgotten, this is to explain <i>ignotum per ignotius</i>, or at least one <i>ignotum</i> by another <i>ignotum</i>. However, since it cannot be helped, this unknown and also most well-known woman, having occasion, in the days of her glory, to speak of the “Arabian Nights,” insisted on Aladdin, and secondly, on Sinbad, as the two jewels of the collection. Now, on the contrary, my sister and myself pronounced Sinbad to be very bad, and Aladdin to be pretty nearly the worst, and upon grounds that still strike me as just. For, as to Sinbad, it is not a story at all, but a mere succession of adventures, having no unity of interest whatsoever; and in Aladdin, after the possession of the lamp has been once secured by a pure accident, the story ceases to move. All the rest is a mere record of upholstery: how this saloon was finished today, and that window on the next day, with no fresh incident whatever, except the single and transient misfortune arising out of the advantage given to the magician by the unpardonable stupidity of Aladdin in regard to the lamp. But, whilst my sister and I agreed in despising Aladdin so much as almost to be on the verge of despising the queen of all the bluestockings for so ill-directed a preference, one solitary section there was of that tale which was fixed and fascinated my gaze, in a degree that I never afterwards forgot, and did not at that time comprehend. The sublimity which it involved was mysterious and unfathomable as regarded any key which I possessed for deciphering its law or origin. Made restless by the blind sense which I had of its grandeur, I could not for a moment succeed in finding out why it should be grand. Unable to explain my own impressions in “Aladdin,”</p>

I did not the less obstinately persist in believing a sublimity which I could not understand. It was, in fact, one of those many important cases which elsewhere I have called involutes of human sensibility; combinations in which the materials of future thought or feeling are carried as imperceptibly into the mind as vegetable seeds are carried variously combined through the atmosphere, or by means of rivers, by birds, by winds, by waters, into remote countries. But the reader shall judge for himself. At the opening of the tale, a magician living in the central depths of Africa is introduced to us as one made aware by his secret art of an enchanted lamp endowed with supernatural powers available for the service of any man whatever who should get it into his keeping. But there lies the difficulty. The lamp is imprisoned in subterranean chambers, and from these it can be released only by the hands of an innocent child. But this is not enough: the child must have a special horoscope written in the stars, or else a peculiar destiny written in his constitution, entitling him to take possession of the lamp. Where shall such a child be found? Where shall he be sought? The magician knows: he applies his ear to the earth; he listens to the innumerable sounds of footsteps that at the moment of his experiment are tormenting the surface of the globe; and amongst them all, at a distance of six thousand miles, playing in the streets of Bagdad, he distinguishes the peculiar steps of the child Aladdin. Through this mighty labyrinth of sounds, which Archimedes, aided by his arenarius, could not sum or disentangle, one solitary infant's feet are distinctly recognized on the banks of the Tigris, distant by four hundred and forty days' march of an army or a caravan. These feet, these steps, the sorcerer knows, and challenges in his heart as the feet, as the steps of that innocent boy, through whose hands only he could have a chance for reaching the lamp.

It follows, therefore, that the wicked magician exercises two demoniac gifts. First, he has the power to disarm Babel itself of its confusion. Secondly, after having laid aside as useless many billions of earthly sounds, and after having fastened his murderous attention upon one insulated tread, he has the power, still more unsearchable, of reading in that hasty movement an alphabet of new and infinite symbols; for, in order that the sound of the child's feet should be significant and intelligible, that sound must

	<p>open into a gamut of infinite compass. The pulses of the heart, the motions of the will, the phantoms of the brain must repeat themselves in secret hieroglyphics uttered by the flying footsteps. Even the inarticulate or brutal sounds of the globe must be all so many languages and ciphers that somewhere have their corresponding keys—have their own grammar and syntax; and thus the least things in the universe must be secret mirrors to the greatest. Palmistry has something of the same dark sublimity. All this, by rude efforts at explanation that mocked my feeble command of words, I communicated to my sister; and she, whose sympathy with my meaning was always so quick and true, often outrunning electrically my imperfect expressions, felt the passage in the same way as myself, 6 but not, perhaps, in the same degree. She was much beyond me in velocity of apprehension and many other qualities of intellect. Here only, viz., on cases of the dark sublime, where it rested upon dim abstractions, and when no particular trait of moral grandeur came forward, we differed—differed, that is to say, as by more or by less” (W: 1, 127).</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

16. [LIBRO] Historia de la eternidad (3 refs.)

<p><i>Historia de la Eternidad</i> (1936)</p>
<p>"Noticia de los kenningar". Cf. 1936 (14).</p>
<p>"Los traductores de las <i>1001 noches</i>". Cf. 1936 (15).</p>
<p>"Arte de injuriar". Cf. 1933 (9).</p>

17. "Névroses, de Arvède Barine" (Reseña)

<p>"'Névroses', de Arvède Barine". <i>El Hogar</i> 30/10/1936.</p>	<p>Barine, Arvède. <i>Névrosés</i>. La Vivante Historie. Paris: Librairie Hachette, 1936.</p>
<p>"Los editores de la serie "La vivante histoire" acaban de reeditar este libro. Su nombre, un tanto general, no deja adivinar que se trata de dos estudios de carácter biográfico y literario: uno sobre Gérard de Nerval, otro sobre Tomás De Quincey. La autora los considera, casi exclusivamente, con un criterio patológico sentimental. Afirma, por ejemplo, que De Quincey hubiera sido un gran escritor "si no hubiese caído en las</p>	<p>Cf. tesis, cap. 2, "Piscopatología de quinceana (A. Barine)" y cap. 3, "(La falta de) ensayos sobre De Quincey" y "Una polémica sigilosa: la desnarcotización de De Quincey".</p>

<p>garras del opio", y deplora sus melancolías y pesadillas. Olvida que De Quincey fue de hecho un gran escritor, que sus pesadillas deben su fama a la espléndida prosa en que las evocó o inventó, y que la obra literaria, crítica, histórica, autobiográfica, humorística, estética y económica de ese "aniquilado" abarca unos catorce volúmenes y no ha sido leída del todo en vano por Baudelaire, por Chesterton y por Joyce. Si los futuristas quieren un precursor, también lo pueden invocar a De Quincey: autor –hacia 1841-- de aquel apasionado artículo sobre la nueva "gloria del movimiento" que las diligencias acababan de revelar" (OC: 4, 217).</p>	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

18. "Santa Juana de Arco" (Reseña)

<p>"Santa Juana de Arco". <i>El Hogar</i> 27/11/1936</p>	<p>"Joan of Arc". W: 5, 384-416. Antes, como "Joan of Arc. In reference to M. Michelet's History of France", en <i>Tait's</i> 3/1847 y 8/1847 (Wk: 16, 61-89).</p>
<p>"Una de las buenas costumbres de la literatura inglesa es la composición de biografías de Juana de Arco. De Quincey, que inició tantas costumbres, inició también ésta, con fervor, a principios de 1847. Mark Twain, hacia 1896, publicó sus <i>Recuerdos personales de Juana de Arco</i>; Andrew Lang, en 1908, su <i>Doncella de Francia</i>; Hilaire Belloc, unos catorce años más tarde, su <i>Juana de Arco</i> ; Bernard Shaw en 1923, <i>Santa Juana</i>. Como se ve, los evangelistas de Jeanneton Darc (tal fue su nombre verdadero) son de todo orden, desde el ilustre opiómano inicial hasta el autor de <i>Vuelta a Matusalén</i>, pasando por un ex piloto del Mississippi, por un helenista escocés y por un aliado de Chesterton. Un nuevo libro acaba de agregarse a la serie. Su nombre, <i>Santa Juana de Arco</i>; su autor, Victoria Sackville-West.</p> <p>[...] Péguy, Andrew Lang, Mark Twain y De Quincey 'rindieron tributo' a la Doncella; nada menos parecido a un tributo, en el sentido cortesano de la palabra, que el libro de Miss Sackville-West." (OC: 4, 226).</p>	<p>No hay texto referido.</p>

19. "Modos de G. K. Chesterton" (Necrológica)

<p>"Modos de G. K. Chesterton". <i>Sur</i> 22 (7/1936).</p>	<p>"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51.</p>
-------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------

	Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
"La certidumbre de que ninguna de las atracciones del cristianismo puede realmente competir con su desaforada inverosimilitud es tan notoria en Chesterton, que sus más edificantes apologías me recuerdan siempre el <i>Elogio de la locura</i> o <i>El asesinato considerado como una de las bellas artes</i> . Ahora bien, esas defensas paradójicas de causas que no son defendibles, requieren auditores convencidos de la absurdidad de esas causas. A un asesino consecuente y trabajador, <i>El asesinato considerado como una de las bellas artes</i> no le haría gracia" (BES: 19).	Cf. 1932 (8), 1933 (10), 1935 (12).

20. "Elogio de la locura, de Erasmo" (Reseña)

" <i>Elogio de la locura</i> , de Erasmo", <i>El Hogar</i> , 16/10/1936	"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51. Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
"Cabe suponer que buena parte de su gloria se debe al asombroso título, precursor de "El asesinato considerado como una de las bellas artes" y de tantos otros que juntan un defecto y una alabanza" (BEH: 15).	Cf. 1932 (8), 1933 (10), 1935 (12), 1936 (19).

1937

21. "H. G. Wells y las parábolas"

"H. G. Wells y las parábolas". <i>Sur</i> 34 (7/1937). Luego, en <i>Discusión</i> (1957). También: en "H.G. Wells et les paraboles", <i>La revue argentine</i> 22 (9/1937).	"Laocoon. An Essay on the Fine Arts, and their Limits. From the German of Lessing. With Notes by the Translator". W: 164-214. Antes, en <i>Blackwood's</i> 11/1826 y 1/1827 (Wk: 6, 32-72).
"'Los caracteres alegóricos' advierte acertadamente De Quincey (<i>Writings</i> , oncenno tomo, página 199), 'ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico'" (OC: 1, 275).	"The subject of allegory, and its proper treatment in the arts, is too extensive and too profound to be touched upon in a note. Yet one difficulty, which perplexes many readers (and in proportion as they are thoughtful readers) of allegoric fables, &c., may here be noticed, because it is met by this distinction of Lessing. In such fables, the course of

	<p>action carries the different persons into the necessity of doing and suffering many things extra-essential to their allegorical character. Thus, for example, is brought by the conduct of the story into the various accidents and situations of a traveler; Hope is represented as the object of sexual love, &c. And, in all such cases, the allegoric character is for the moment suspended in obedience to the necessities of the story. But in this there is no error. For allegoric characters, treated according to the rigour of this objection, would be volatilized into mere impersonated abstractions, which is not designed. They are meant to occupy a midway station between the absolute realities of human life, and the pure abstractions of the logical understanding. Accordingly they are represented not as mere impersonated principles, but as incarnate principles. The office and acts of a concrete being are therefor rightly attributed to them, with this restriction however, that no function of the concrete nature must ever be allowed to obscure or to contradict the abstraction impersonated, but simply to help forward the action by which the abstraction is to reveal itself. There is no farther departure, therefore, in this mode of treating allegory from the naked form of mere fleshless personification than is essential to its poetic effect" (W: 11, 199n).</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

22. "Ce vice impuni, la lecture, de Valery Larbaud" (Reseña)

"Ce vice impuni, la lecture, de Valery Larbaud". *El Hogar* 19/2/1937.

"A principios del siglo XIX los ingleses descubrieron que eran germánicos –y resolvieron seguir siéndolo, pero de un modo más enfático y aplicado. Precedido por Coleridge y De Quincey, Carlyle dedicó toda su elocuente vida a jurar que no era francés y que sus hermanos de sangre estaban en Leipzig, no en Roma ni en París. A esa malhumorada observación podemos oponer dos respuestas: una, que la capital de la germanidad (ya que de ser germánicos se trataba) no es sin duda Alemania, que es una encrucijada de Europa y que han atravesado y fatigado tantas hordas y ejércitos; otra, la secular amistad de las letras de Inglaterra con las de Francia. Chaucer traduce del francés; Shakespeare es lector de Montaigne –todavía anda por ahí su ejemplar firmado--; Swift proyecta su sombra gigantesca sobre Voltaire; Baudelaire deriva de Tomás De Quincey y de Edgar Allan Poe" (OC: 4, 258).

23. "Traumdichtungen, de Jean Paul" (Reseña)

"Traumdichtungen, de Jean Paul". *El Hogar* 15/10/1937.

"De esa enorme obra [la de Juan Pablo Federico Richter] que admiraron (y tradujeron) Thomas De Quincey y Thomas Carlyle, sólo sobreviven los sueños" (BEH: 72).

24. "It Walks by Night, de John Dickson Carr" (Reseña)

"It Walks by Night', de John Dickson Carr". <i>El Hogar</i> 4/3/1938.	"De Quincey's General Preface in 1853". W: 1, 5-15. Antes, como "General Preface", en SGG 1.
"En alguna página de alguno de sus catorce volúmenes piensa De Quincey que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución" (OC: 4, 347)	" <i>Prudens interrogatio est dimidium scientiae</i> . Skilfully to frame your question, is half way towards insuring the true answer" (W: 1, 10).

25. "Victoire à Waterloo, de Robert Aron" (Reseña)

"Victoire à Waterloo, de Robert Aron". <i>El Hogar</i> , 1/4/1938.	"Greece under the Romans". W: 7, 250-278. Antes, <i>Blackwood's</i> 10/1844 (Wk: 15, 82-101).
"De Quincey, hacia 1844, escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y de combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un número infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las nubes, pero la variedad de esas figuras lo satisface" (OC: 4, 354).	"What is called <i>Philosophical History</i> we believe to be yet in its infancy. It is the profound remark of Mr. Finlay--profound as we ourselves understand it, i. e., in relation to this philosophical treatment, 'That history will ever remain inexhaustible.' How inexhaustible? Are the facts of history inexhaustible? In regard to the ancient division of history with which he is there dealing, this would be in no sense true; and in any case it would be a lifeless truth. So entirely have the mere facts of Pagan history been disinterred, ransacked, sifted, that except by means of some chance medal that may be unearthed in the illiterate East (as of late towards Bokhara), or by means of some mysterious inscription, such as those which still mock the learned traveller in Persia, northwards near Hamadan (Ecbatana), and southwards at Persepolis, or those which distract him amongst the shadowy ruins of Yucatan (Uxmal, suppose, and Palenque),--once for all, barring these pure godsend, it is hardly 'in the dice' that any downright novelty of fact should remain in reversion for this nineteenth century. The merest possibility exists, that in Armenia, or in a Graeco-Russian monastery on Mount Athos, or in Pompeii, &c., some authors hitherto ἀνεκὸ Τῆ may yet be concealed; and by a channel in that degree improbable, it is possible that certain new facts of history may still reach us. But else, and failing these cryptical or subterraneous currents of communication, for us the record is closed. History in that sense has come to an end.

and sealed up as by the angel in the Apocalypse. What then? The facts so understood are but the dry bones of the mighty past. And the question arises here also, not less than in that sublimest of prophetic visions, 'Can these dry bones live?'. Not only can they live, but by an infinite variety of life. The same historic facts, viewed in different lights, or brought into connection with other facts, according to endless diversities of permutation and combination, furnish grounds for such eternal successions of new speculations as make the facts themselves virtually new. The same Hebrew words are read by different sets of vowel points, and the same hieroglyphics are deciphered by keys everlastingly varied.

To us we repeat that oftentimes it seems as though the science of history were yet scarcely founded. There will be such a science, if at present there is not; and in one feature of its capacities it will resemble chemistry. What is so familiar to the perceptions of man as the common chemical agents of water, air, and the soil on which we tread? Yet each one of these elements is a mystery to this day; handled, used, tried, searched experimentally, in ten thousand ways--it is still unknown; fathomed by recent science down to a certain depth, it is still probably by its destiny unfathomable. Even to the end of days, it is pretty certain that the minutest particle of earth--that a dew-drop scarcely distinguishable as a separate object--that the slenderest filament of a plant will include within itself secrets inaccessible to man. And yet, compared with the mystery of man himself, these physical worlds of mystery are but as a radix of infinity. Chemistry is in this view mysterious and spinosistically sublime--that it is the science of the latent in all things, of all things as lurking in all. Within the lifeless flint, within the silent pyrites, slumbers an agony of potential combustion. Iron is imprisoned in blood. With cold water (as every child is now-a-days aware) you may lash a fluid into angry ebullitions of heat; with hot water, as with the rod of Amram's son, you may freeze a fluid down to the temperature of the Sarsar wind, provided only that you regulate the pressure of the air. The sultry and dissolving fluid shall bake into a solid, the petrific fluid shall melt into a liquid. Heat shall freeze, frost shall thaw; and wherefore? Simply because old things are brought together in new modes of combination. And in endless

	<p>instances beside we see the same Panlike latency of forms and powers, which gives to the external world a capacity of self-transformation, and of polymorphosis absolutely inexhaustible.</p> <p>But the same capacity belongs to the facts of history. And we do not mean merely that, from subjective differences in the minds reviewing them, such facts assume endless varieties of interpretation and estimate, but that objectively, from lights still increasing in the science of government and of social philosophy, all the primary facts of history become liable continually to new theories, to new combinations, and to new valuations of their moral relations. We have seen some kinds of marble, where the veinings happened to be unusually multiplied, in which human faces, figures, processions, or fragments of natural scenery seemed absolutely illimitable, under the endless variations or inversions of the order, according to which they might be combined and grouped. Something analogous takes effect in reviewing the remote parts of history. Rome, for instance, has been the object of historic pens for twenty centuries (dating from Polybius); and yet hardly so much as twenty years have elapsed since Niebuhr opened upon us almost a new revelation, by re-combining the same eternal facts, according to a different set of principles. The same thing may be said, though not with the same degree of emphasis, upon the Grecian researches of the late Ottfried Mueller. Egyptian history again, even at this moment, is seen stealing upon us through the dusky twilight in its first distinct lineaments. Before Young, Champollion, and the others who have followed on their traces in this field of history, all was outer darkness; and whatsoever we do know or shall know of Egyptian Thebes will now be recovered as if from the unswathing of a mummy. Not until a flight of three thousand years has left Thebes the Hekatompylos a dusky speck in the far distance, have we even begun to read her annals, or to understand her revolutions." (W: 7, 250-51).</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

26. "Arthur Machen" (Biografía Sintética)

"Arthur Machen". *El Hogar* 5/8/1938.

"A los diecinueve años fue a Londres. En el 'opaco laberinto' de los suburbios del noroeste de esa ciudad relejó las espléndidas confesiones de otro solitario, De Quincey, y laboriosamente redactó su primer volumen: *Anatomía del tabaco*" (OC 4: 379).

27. "Lanza del Vasto, Judas Iscariote" (Reseña)

"Noticia sobre la vida literaria. Lanza del Vasto, <i>Judas Iscariote</i> ". <i>El Hogar</i> 2/9/1938.	"Judas Iscariot". W: 8, 177-206. Antes, en <i>Instructor</i> 1853 (Wk, 18: 14-29).
"Judas Iscariote —estudiado ya por De Quincey, por Claudel, por François Mauriac, por Hauptmann y por tantos otros—ha encontrado un apologista novísimo en el escritor Lanza del Vasto" (BEH: 125).	No hay texto referido.

28. "Portrait of a Scoundrel, de Eden Philipots" (Reseña)

"Portrait of a Scoundrel, de Eden Philipots". <i>El Hogar</i> 30/9/1938.	"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51. Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
"El asesinato es una especialidad de las letras británicas, ya que no de la vida británica. Macbeth y Jonas Chuzzlewit, Dorian Grey y el sabueso de los Baskerville son ilustres ejemplos de esa afición. Hasta su nombre —murder— posee una vibración que no tiene la palabra española y horriblemente zumba en muchas carátulas: <i>On Murder Considered as one of the Fine Arts, The Murders in the Rue Morgue, Murder for Profit, Murder in the Cathedral...</i> (El último no es de Agatha Christie, es de T. S. Eliot" (BEH: 125).	Cf. 1932 (8), 1933 (10), 1935 (12), 1936 (19).

1939

29. "Dos semblanzas de Coleridge" (Reseña)

"Dos semblanzas de Coleridge". <i>El Hogar</i> 24/2/1939.
"Coleridge (como su interlocutor y amigo De Quincey) era adicto al opio" (OC: 4, 415).

30. "Cuando la ficción vive en la ficción"

"Cuando la ficción vive en la ficción". <i>El Hogar</i> 2/6/1939.	"Theory of Greek Tragedy". W: 10, 342-359 Antes, en <i>Blackwood's</i> 2/1840 (Wk: 11, 489-501).
-------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------

“En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto: hacer que la realidad nos parezca irreal” (OC: 4, 434).

“There are cases, occasionally occurring in the English drama and the Spanish, where a play is exhibited within a play. To go no further, every person remembers the remarkable instance of this in Hamlet. Sometimes the same thing takes place in painting. We see a chamber, suppose, exhibited by the artist, on the walls of which (as a customary piece of furniture) hangs a picture. And as this picture again might represent a room furnished with pictures, in the mere logical possibility of the case we might imagine this descent into a life below a life going on *ad infinitum*. Practically, however, the process is soon stopped. A retrocession of this nature is difficult to manage. The original picture is a mimic — an unreal life. But this unreal life is itself a real life with respect to the secondary picture; which again must be supposed realized with relation to the tertiary picture, if such a thing were attempted. Consequently, at every step of the introvolution (to neologise a little in a case justifying a neologism.) something must be done to differentiate the gradations, and to express the subordinations of life; because each term in the descending series, being first of all a mode of non-reality to the spectator, is next to assume the functions of a real life in its relations to the next lower or interior term of the series.

What the painter does in order to produce this peculiar modification of appearances, so that an object shall affect us first of all as an idealized or unreal thing, and next as itself a sort of relation to some secondary object still more intensely unreal, we shall not attempt to describe; for in some technical points we should perhaps fail to satisfy the reader: and without technical explanations we could not satisfy the question. But, as to the poet— all the depths of philosophy, at least of any known and recognised philosophy, would less avail to explain speculatively the principles which, in such a case, should guide him than Shakspeare has explained by his practice. **The problem before him was one of his own suggesting: the difficulty was of his own making. It was — so to differentiate a drama that it might stand within a drama, precisely as a painter places a picture within a picture; and therefore that the secondary or inner drama should be non-realized upon a scale that would throw, by comparison, a reflex colouring of reality upon the**

	<p>principal drama. This was the problem: this was the thing to be accomplished: and the secret, the law, of the process by which he accomplishes this is — to swell, tumefy, stiffen, not the diction only but the tenor of the thought; in fact, to stilt it, and to give it a prominence and an ambition beyond the scale which he adopted for his ordinary life. It is, of course, therefore in rhyme — an artifice which Shakspeare employs with great effect on other similar occasions, (that is, occasions when he wished to solemnize or in any way diflerentiate the life;) it is condensed and massed as respects the flowing of the thoughts; it is rough and horrent with figures in strong relief, like the embossed gold of an ancient vase: and the movement of the scene is contracted into short gyrations — so unlike the free sweep and expansion of his general developments. Now, the Grecian tragedy stands in the very same circumstances, and rises from the same original basis” (W: 10, 344-345).</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

31. “Vel Valentin. Weltgeschichte, Albert de Lange”

<p>“<i>Vel Valentin. Weltgeschichte</i>, Albert de Lange”. <i>Sur</i> 60 (9/1939).</p>	<p>“Greece under the Romans”. W: 7, 250-278. Antes, <i>Blackwood’s</i> 10/1844 (Wk: 15, 82-101).</p>
<p>“Hacia 1844 escribe Schopenhauer: ‘Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo apariencial, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales. Buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales y de personas. Lo referido por la historia no es otra cosa que un largo, pesado y enrevesado sueño de la humanidad. No hay un sistema de la historia, como lo hay de las ciencias que son auténticas: hay una interminable enumeración de hechos particulares’. Ese mismo año, De Quincey escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un número infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las vetas de un marmol, pero la variedad de esas figuras lo satisface...” (BES: 209).</p>	<p>Cf. 1938 (25).</p>

32. "El espejo de los enigmas"

<p>"El espejo de los enigmas". <i>Sur</i> 66 (3/1940). Luego, en <i>Otras inquisiciones</i> (1952).</p>	<p>"Infant Literature". W: 1, 121-133 [Cap. IV de "Autobiography"]. Antes, como "A Sketch from Childhood – n° VI. Literature of Infancy", en <i>Instructor</i> 1852. (Wk: 125-137).</p>
<p>"De ahí [= "el pensamiento de que la Sagrada Escritura tiene (además de su valor literal) un valor simbólico"] a pensar que la historia del universo –y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas- tiene un valor inconjeturable, simbólico, no hay un trecho infinito. Muchos deben haberlo recorrido; nadie, tan asombrosamente como Léon Bloy. (En los fragmentos psicológicos de Novalis y en aquel tomo de la autobiografía de Machen que se llama <i>The London Adventure</i>, hay una hipótesis afín: la de que el mundo externo .las formas, las temperaturas, la luna- es un lenguaje que hemos olvidado los hombres, o que deletreamos apenas... También la declara De Quincey (nota al pie: <i>Writings</i>, 1896, volumen primero, página 129): 'Hasta los sonidos brutales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, tienen su gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores')" (OC: 2, 98).</p>	<p>"Even the inarticulate or brutal sounds of the globe must be all so many languages and ciphers that somewhere have their corresponding keys--have their own grammar and syntax; and thus the least things in the universe must be secret mirrors to the greatest" (W: 1, 129). Cf. 1936 (15).</p>

33. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

<p>"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". <i>Sur</i>, año 10, núm. 68, mayo 1940. Luego, en <i>Antología de la literatura fantástica</i>. Buenos Aires: Sudamericana, Col. Laberinto, núm. 1, 1940. Luego, en <i>El jardín de los senderos que se bifurcan</i> (1941). Luego, en <i>Ficciones</i> (1944).</p>	<p>"Historico-Critical Inquiry into the Origins of Rosicrucians and Freemassons". W: 13, 384-448. Antes, <i>London Magazine</i> 1/1824, 2/1824, 3/1824 y 6/1824 (Wk: 4, 1-49).</p>
<p>"La sección <i>idioma y literatura</i> era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y Tlön... La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora,</p>	<p>No hay texto referido.</p>

<p>aunque el tercero –Silas Haslam: <i>History of the Land Called Uqbar</i>, 1874– figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch.¹ El primero, <i>Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien</i>, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andreaë. El hecho es significativo; un par de años después di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (<i>Writings</i>, decimotercero volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa Cruz –que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él” (OC: 1, 432-33).</p>	
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

34. La invención de Morel (Prólogo)

<p>Adolfo Bioy Casares. <i>La invención de Morel</i>. Buenos Aires: Losada, Col. Novelistas de España y América, 1940. [Fechado "2 de noviembre de 1940"]. Luego, en <i>Prólogos con un prólogo de prólogos</i> (1975).</p>	<p>“Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar”. W: 3, 207-456. Antes en <i>London Magazine</i> 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.</p>
<p>"De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de <i>unutterable and self-repeating infinities</i> en fábulas comparables a las de Kafka" (OC: 4, 26).</p>	<p>"The sense of space, and in the end the sense of time, were both powerfully affected. Buildings, landscapes, &c., were exhibited in proportions so vast as the bodily eye is not fitted to receive. Space swelled, and was amplified to an extent of unutterable and self-repeating infinity" (W: 3, 435).</p>

1941

35. “La creación y P. H. Gosse”

<p>“La creación y P. H. Gosse”. <i>Sur</i> 81 (6/1941). Luego, en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952)</p>	<p>“Protestantism”. W: 8, 244-309. Antes, en <i>Tait's</i> 11/1847, 12/1847 y 2/1848 (Wk: 16, 223-263.)</p>
	<p>“On the True Relations of the Bible to Merely Human Science” [“Postscript” a “System of the heavens as revealed by Lord Rosse’s Telescopes”]. W: 8, 35-41. Antes, en SGG 3.</p>
<p>"En vano repetía De Quincey que la Escritura tiene la obligación de no instruir a los hombres en ciencia alguna, ya que las ciencias constituyen un vasto mecanismo</p>	<p>"But the idea, but the principle, but the great revolutionary fountain of benediction, was all that Christianity furnished, or needed to furnish. The executive arrangements, the endless machinery, for difussing, regulating,</p>

<p>para desarrollar y ejercitar el intelecto humano..." (OC: 2, 28)</p>	<p>multiplying, exalting his fountain – all this belong no longer to the Bible, but to man" (W: 8, 306).</p>
	<p>"With disdain, therefore, must every thoughtful person regard the notion that God could willfully interfere with his own plans by accrediting ambassadors to reveal astronomy, or any other science which he has commanded men, by qualifying men, to reveal for themselves" (W: 8, 39).</p>

1942

36. "Sobre la descripción literaria"

<p>"Sobre la descripción literaria". Sur 97 (10/1942)</p>	<p>"Postscript on Didactic Poetry". W: 11, 214-221. Antes, en SGG 13.</p>
<p>"Lessing, De Quincey, Ruskin, Remy de Gourmont, Unamuno, han preocupado y dilucidado el problema que voy a comentar" (BES: 170)</p>	

37. "Sobre una alegoría china"

<p>"Sobre una alegoría china". <i>La Nación</i>, 25 oct. 1942.</p>	<p>"Laocoon. An Essay on the Fine Arts, and their Limits. From the German of Lessing. With Notes by the Translator". W: 164-214 Antes, en <i>Blackwood's</i> 11/1826 y 1/1827. (Wk: 6, 32-729).</p>
<p>"De Quincey (<i>Writings</i>, oncenno tomo, página 199) dictamina que a un personaje alegórico podemos atribuirle cualquier discurso o cualquier acto, siempre que éstos no contradigan o no confundan la idea personificada por él. 'Los caracteres alegóricos', dice, 'ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico.'" (TR: 2, 200)</p>	<p>Cf. 1937 (21).</p>

1943

38. "Gilbert Waterhouse: *A Short History of German Literature* (Methuen, London, 1943)" (Reseña)

<p>"Gilbert Waterhouse: <i>A Short History of German Literature</i> (Methuen, London, 1943)". Sur 104 (5-6/1943).</p>	<p>"Homer and the Homeridae". W: 7-93 Antes, en <i>Blackwood's</i> 10/1841, 11/1841 y 12/1841 (Wk: 13, 3-63).</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Luego, en <i>Discusión</i> (1957), sección "Notas".	
"El examen de este manual no incita ni al agravio ni al ditirambo; su defecto más evidente, y acaso inevitable, es el que De Quincey reprocha a los juicios críticos alemanes: la omisión de ejemplos ilustrativos" (OC: 279)	"On the other hand, they [Nitzsch's essays] labour in excess with the prevailing vices of German speculation: viz., first, vague and indeterminate conception; secondly, total want of power to methodize or combine the parts, and, indeed, generally, a barbarian inaptitude for composition" (W: 6, 16)

39. "Sobre el *Vathek* de William Beckford" (Reseña)

"Sobre el <i>Vathek</i> de William Beckford". <i>La Nación</i> 4/4/1943. Luego, en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952).	
"El <i>Vathek</i> pronostica, si quiera de un modo rudimentario, los satánicos esplendores de Thomas De Quincey y de Poe, de Charles Baudelaire y de Huysmans" (OC: 2, 107).	

40. *Bartleby*, de Herman Melville (Prólogo)

Herman Melville. <i>Bartleby</i> . Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos aires: Emecé Editores, col. Cuadernos de la Quimera, num. 1, 1943. Luego, en <i>Prólogos con un prólogo de prólogos</i> (1975).	
" <i>Moby Dick</i> está redactado en un dialecto romántico del inglés, un dialecto vehemente que alterna o conjuga procedimientos de Shakespeare y de Thomas de Quincey, de Browne y de Carlyle..." (OC: 4, 109).	

41. "La última invención de Hugh Walpole" (Reseña)

"La última invención de Hugh Walpole". <i>La Nación</i> , 10 de enero 1943.	"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51. Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
"Hasta su nombre <i>murder</i> —posee una vibración que no tiene la palabra española y terriblemente figura en muchas carátulas: <i>On murder considered as one of the fine arts; Murder for profit; The murder in the rue Morgue; Murder in the Cathedral...</i> " (TR: 2, 207).	

1944

42. "Tres versiones de Judas"

<p>"Tres versiones de Judas". Sur 118 (8/1944).</p>	<p>"Judas Iscariot". W: 8, 177-206. Antes, en <i>Instructor</i> 1853 (Wk, 18: 14-29)</p>
<p>"La primera edición de Kristus och Judas lleva este categórico epígrafe, cuyo sentido, años después, monstruosamente dilataría el propio Nils Runeberg: No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas (De Quincey, 1857). Precedido por algún alemán, De Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma; Runeberg sugiere una vindicación de índole metafísica" (OC: 1, 514).</p>	<p>"Everything connected with our ordinary conceptions of this man, of his real purposes, and of his scriptural doom, apparently is erroneous. Not one thing, but all things, must rank as false which traditionally we accept about him" (W: 8, 178).</p>

43. [LIBRO] Ficciones (2 refs.)

<p>"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Cf. 1940 (33).</p>
<p>"Tres versiones de Judas". Cf. 1944 (42).</p>

1945

44. "La flor de Coleridge"

<p>"La flor de Coleridge". <i>La Nación</i> 23/9/1945 Luego, en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952)</p>
<p>"Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey" (OC: 1,17-19).</p>

45. "La velocidad es una conquista de nuestra época. ¿Cree usted que es útil?" (Encuesta)

<p>"La velocidad es una conquista de nuestra época. ¿Cree usted que es útil?". <i>El Hogar</i> 7/9/1945.</p>	<p>"The Glory of Motion" [Primera Parte de "The English Mail-Coach"]. W: 13, 270-99. Antes, como "The English Mail-Coach, or The Glory of Motion". <i>Blackwood's</i> 10/1849 (Wk: 401-428).</p>
<p>"Hace más o menos un siglo, De Quincey publicó un artículo titulado: "The glory of motion" (La gloria del movimiento), que declaraba que un insospechado placer, la velocidad, había sido revelado a los hombres mediante la invención de las diligencias" (BEH: 166)</p>	

1946

46. Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares* (Prólogo)

<p>Prólogo. Miguel de Cervantes. <i>Novelas ejemplares</i>. Buenos Aires: Emecé, Biblioteca de Obras Universales, núm. 64, 1946.</p> <p>Luego, en <i>Prólogos</i> (1975).</p>
<p>"Hay escritores –Chesterton, Quevedo, Virgilio—integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros –De Quincey, Shakespeare—abarcan zonas refractarias a todo examen" (OC: 4, 47)</p>

47. "Nota sobre el *Ulises* en español"

<p>"Nota sobre el <i>Ulises</i> en español". <i>Los Anales de Buenos Aires</i> 1/1946.</p>	<p>"Laocoon. An Essay on the Fine Arts, and their Limits. From the German of Lessing. With Notes by the Translator". W: 164-214.</p> <p>Antes, en <i>Blackwood's</i> 11/1826 y 1/1827 (Wk: 6, 32-72).</p>
<p>"Hacia 1827, De Quincey tradujo al inglés el '<i>Laocoonte</i>' de Lessing; he confrontado ambos trabajos; el texto inglés es más urbano y más elocuente" (TR: 2, 233).</p>	<p>Cf. 1937 (21), 1942 (37).</p>

48. "Museo" en *Los Anales*

<p>"Lo indispensable". En sección "Museo", <i>Los Anales de Buenos Aires</i> 11 (12/1946). Con la firma "B. Lynch Davis".</p>	<p>David Masson. <i>De Quincey</i>. London, MacMillan and Co. 1881.</p>
	<p>"Samuel Taylor Coleridge". W: 2, 138-228.</p> <p>Antes, en <i>Tait's</i> 9/1834, 10/1834/ 11/1834 y 1/1835 (Wk: 10, 287-350).</p>
<p>"LO INDISPENSABLE Decía De Quincey que no podía vivir sin misterio. David Masson: <i>De Quincey</i>, XI (1881)" (<i>Museo</i>: 104)</p>	<p>"It was a saying of his own that he could not live without mystery" (Masson 1881, 147).</p>
	<p>"I confess that, being myself, from my earliest years, a reverential believer in the doctrine of the Trinity, simply because I never attempted to bring all things within the mechanic understanding, and because, like Sir Thomas Browne, my mind almost demanded mysteries in so mysterious a system of relations as those which connect us with another world, and also because the further my understanding opened, the more I perceived of dim analogies to strengthen my creed, and because nature herself, mere physical nature, has mysteries no less profound; for these, and for many other "because," I could not reconcile with my general reverence for Mr. Coleridge the fact, so often reported to me, that he was a Unitarian" (W: 2, 154).</p>

49. "Museo" en Los Anales II

<p>"Un juramento". En sección "Museo", Los Anales de Buenos Aires 11 (12/1946). Con la firma "B. Lynch Davis" (Museo: 99).</p> <p>Luego, como parte del texto, en "Flaubert y su destino ejemplar", <i>La Nación</i> 12/12/1954. Luego, como parte del texto, en "Flaubert y su destino ejemplar", en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952).</p>	<p>"Rhetoric". W: 10, 81-133.</p> <p>Antes, como "Elements of Rhetoric", en <i>Blackwood's</i> 12/1828 (Wk: 6, 155-189).</p>
<p>"Un pastor disidente, predicando en Cambridge, improvisó este espléndido juramento: 'Lo juro por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la Ilíada y la Odisea!'" (Museo: 99).</p>	<p>"Nor do we remember one memorable burst of rhetoric in the pulpit eloquence of the last one hundred years and fifty years, with the exception of a fine oath ejcultaed by a dissenting minister of Cambridge, who when appealing for the confirmation of his words to the grandeur of man's nature, swore, -by this and by the other, and at length, "By the Illiad, by the Odyssey", as the climax in a long bead-roll of <i>speciosa miracula</i> which he apostrophized as monuments of human power" (W: 10, 110).</p>

50. Estanislao del Campo. Fausto (Prólogo).

<p>Estanislao del Campo. <i>Fausto</i>. Buenos Aires: Nova, Col. Mar Dulce, 1946.</p> <p>Luego, se incorpora verbatim a "Prólogo" a Estanislao del Campo. <i>Fausto</i>. Buenos Aires: Edicom S.A., 1969.</p>	<p>"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51.</p> <p>Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).</p>
<p>"Obras que fingen defender cosas indefendibles —el <i>Elogio de la locura</i>, de Erasmo; <i>Sobre el asesinato considerado como una de las bellas artes</i>, de Thomas De Quincey; <i>La decadencia de la mentira</i>, de Wilde—presuponen épocas razonables; épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les asombra el hecho de que alguien pueda vindicar esos males" (TR: 2, 241).</p>	<p>Cf. 1932 (8), 1933 (10), 1935 (12), 1936 (19), 1938 (28).</p>

1947

51. Nueva refutación del tiempo

<p><i>Nueva refutación del tiempo</i>. Buenos Aires: Oportet y Haereses, 1947.</p> <p>Luego, en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952).</p>	<p>"Goethe as reflected in his Novel of Wilhelm Meister". W: 222-258.</p> <p>Antes: "Goethe" [segunda parte de la reseña de Wilhelm Meister's Apprenticeship. A Novel. From the German of Goethe. In Three Volumes. Edinburgh: 1824. La traducción</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	era de Thomas Carlyle]". <i>London Magazine</i> 9/1924. (Wk: 4, 204-216).
"A principios de agosto de 1824, el capitán Isidoro Suárez, a la cabeza de un escuadrón de Húsares del Perú, decidió la victoria de Junín; a principios de agosto de 1824, De Quincey publicó una diatriba contra <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> ; tales hechos no fueron contemporáneos (ahora lo son), ya que los dos hombres murieron, aquél en la ciudad de Montevideo, éste en Edimburgo, sin saber nada el uno del otro..." (OC: 2, 140).	Cf. 1933 (9).

1948

52. "John Donne: *Biathanatos*" (Reseña)

"John Donne: <i>Biathanatos</i> ". <i>Sur</i> 159 (1/1/1948). Luego, como "El Biathanatos", en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952)	"Casuistry". W: 8, 310-368. Antes, <i>Blackwood's Magazine</i> , 10/1839 y 2/1840 (Wk: 11, 347-382).
"A De Quincey (con quien es tan vasta mi deuda que especificar una parte parece repudiar o callar las otras) debo mi primer noticia del <i>Biathanatos</i> . Este tratado fue compuesto a principios del siglo XVII por el gran poeta John Donne, que dejó el manuscrito a Sir Robert Carr, sin otra prohibición que la de darlo "a la prensa o al fuego". Donne murió en 1631; en 1642 estalló la guerra civil; en 1644, el hijo primogénito del poeta dió el viejo manuscrito a la prensa, "para defenderlo del fuego". El <i>Biathanatos</i> abarca unas doscientas páginas; De Quincey (<i>Writings</i> , VIII, 336) las compendia así: El suicidio es una de las formas del homicidio; los canonistas distinguen el homicidio voluntario del homicidio justificable; en buena lógica, también cabe aplicar al suicidio esa distinción. De igual manera que no todo homicida es un asesino, no todo suicida es culpable de pecado mortal. En efecto, tal es la tesis aparente del <i>Biathanatos</i> ; la declara el subtítulo ("That Self-homicide is not so naturally Sin, that it may never be otherwise) y la ilustra, o la agobia, un docto catálogo de ejemplos fabulosos o auténticos, desde Homero, "que había escrito mil cosas que no pudo entender otro alguno y de quien dicen que se ahorcó por no haber entendido la adivinanza de los pescadores", hasta el pelícano, símbolo de amor paternal, y las abejas, que, según consta en el <i>Hexamerón</i>	"Donne's notion was (a notion, however, adopted in his earlier years) that, as we do not instantly pronounce a man a murderer upon hearing that he has killed a fellow-creature, but, according to the circumstances of the case, pronounce his act either murder, or manslaughter, or justifiable homicide, so, by parity of reason, suicide is open to distinctions of the same or corresponding kinds: that there may be such a thing as self-homicide not less than self-murder, culpable self-homicide and justifiable self-homicide. Donne called his Essay by the Greek name <i>Biathanatos</i> , meaning <i>violent death</i> " (W: 8, 336).

de Ambrosio, "se dan muerte cuando han contravenido a las leyes de su rey" (OC: 2, 78).	
-----------------------------------------------------------------------------------------	--

53. "John Donne: *Biathanatos*" (Reseña)

<p>"John Donne: <i>Biathanatos</i>". <i>Sur</i> 159 (1/1/1948).</p> <p>Luego, como "El Biathanatos", en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952)</p>	<p>"On Suicide". W: 8, 393-403.</p> <p>Antes, como parte de "Notes from the Pocket Book of a Late Opium-Eater", en <i>London Magazine</i>, 11/1823 (Wk: 11, 164-167).</p>
<p>"El declarado fin del <i>Biathanatos</i> es paliar el suicidio; el fundamental, indicar que Cristo se suicidó.¹"</p> <p>¹ Cf. De Quincey: <i>Writings</i>, VIII, 398; Kant: <i>Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft</i>, II, 2" (OC: 80n).</p>	<p>"It is a remarkable proof of the innaccuracy with which most men read that Donne's <i>Biathanatos</i>² has been supposed to countenance suicide; and those who reverence his name have thought themselves obliged to apologise for it by urging that it was written before he entered the Church. But Donne's purpose in this treatise was a pious one. Many authors had charged the martyrs of the Christian Church with suicide, on the principle that, if I put myself in the way of a mad bull, knowing that he will kill me, I am as much chargeable with an act of self-destruction as if I fling myself into a river. Several casuists had extended this principle even to the case of Jesus Christ; one instance of which, in a modern author, the reader may see noticed and condemned by Kant, in his <i>Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft</i>..."</p> <p>² See <i>ante</i>, pp. 335-338.-M" (W: 8, 398).</p>

1949

54. "De las alegorías a las novelas"

<p>"De las alegorías a las novelas". <i>La Nación</i> 7/8/1949.</p> <p>Luego, en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952)</p>	<p>"Laocoon. An Essay on the Fine Arts, and their Limits. From the German of Lessing. With Notes by the Translator" (W: 164-214).</p> <p>Antes, en <i>Blackwood's</i> 11/1826 y 1/1827 (Wk: 6, 32-72).</p>
<p>"Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. (Mi primer propósito fue escribir "no es otra cosa que un error de la estética", pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría.) Que yo sepa, el género alegórico ha sido analizado por Schopenhauer (<i>Welt als Wille und Vorstellung</i>, I, 50), por De Quincey (<i>Writings</i>, XI, 198), por Francesco De Sanctis (<i>Storia della letteratura italiana</i>, XI, 198), por Croce (<i>Estetica</i>, 39) y por</p>	<p>Cf. 1937 (21), 1942 (37), 1947 (47).</p>

Chesterton (<i>G. F. Watts</i> , 83); en este ensayo me limitaré a los dos últimos" (OC: 2, 122).	
----------------------------------------------------------------------------------------------------	--

55. "El inmortal"

<p>"El inmortal". <i>El Aleph</i>. Buenos Aires: Losada, Col. Prosistas de España y América, 1949.</p> <p>La "Posdata de 1950" no figura en "Los inmortales" (<i>Anales</i> 12 [2/1947])</p>	<p>"Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar". W: 3, 207-456.</p> <p>Antes en London Magazine 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.</p>
<p>"<i>Posdata de 1950</i>. Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula <i>A coat of many colours</i> (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. [...] Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (<i>Historia naturalis</i>, V, 8); en el segundo, de Thomas De Quincey (<i>Writings</i>, III, 439): en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (<i>Back to Methuselah</i>, V). Infiere de estas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo" (OC: 1, 533)</p>	<p>"Many years ago, when I was looking over Piranesi's <i>Ántiquities of Rome</i>, Coleridge, then standing by, described to me a set of plates from that artist, called his 'Dreams,' and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever. Some of these (I describe only from memory of Coleridge's account) represented vast Gothic halls; on the floor of which stood mighty engines and machinery, wheels, cables, catapults, &c., expressive of enormous power put forth, or resistance overcome. Creeping along the sides of the walls, you perceived a staircase; and upon this, groping his way upwards, was Piranesi himself. Follow the stairs a little further, and you perceived them reaching an abrupt termination without any balustrade, and allowing no step onwards to him who should reach the extremity, except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, at least you suppose that his labours must now in some way terminate. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher, on which again Piranesi is perceived, by this time standing on the very brink of the abyss. Once again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs and the hopeless Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall. With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams. In the early stage of the malady, the splendours of my dreams were indeed chiefly architectural; and I beheld such pomp of cities and palaces as never yet was beheld by the waking eye, unless in the clouds" (W: 3, 439).</p>

56. Hawthorne (Conferencia)

<p>"Hawthorne". <i>Cursos y conferencias</i> 208-209-210 (7-8-9/1949).</p> <p>Luego, como "Nathaniel Hawthorne", en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952)</p>

"Johnson observa que a ningún escritor le gusta deber algo a sus contemporáneos; Hawthorne los ignoró en lo posible. Quizá obró bien; quizá nuestros contemporáneos – siempre- se parecen demasiado a nosotros, y quien busca novedades las hallará con más facilidad en los antiguos. Hawthorne, según sus biógrafos, no leyó a De Quincey, no leyó a Keats, no leyó a Victor Hugo –que tampoco se leyeron entre ellos-." (OC: 2, 60)

1950-1951

En 1950-1951, referencias a De Quincey, no hay.

1952

57. Otras inquisiciones (1937-1952)

Otras inquisiciones (1937-1952). Buenos Aires: Sur, 1952.
"La flor de Coleridge". Cf. 1945 (44).
"La creación y P. H. Gosse". Cf. 1941 (35)
"Nathaniel Hawthorne". Cf. 1949, (56).
"El 'Biathanatos'". Cf. 1948 (52, 53).
"El espejo de los enigmas". Cf. 1940 (32).
"Sobre el Vathek de William Beckford". Cf. 1943 (39).
"De las alegorías a las novelas". Cf. 1949 (54).
"Nueva refutación del tiempo". Cf. 1947 (51).

1953

58. "Destino escandinavo"

"Destino escandinavo"	"Confessions of an English Opium-Eater; being an Extract from the Life of a Scholar". W: 3, 207-456. Antes en London Magazine 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.
	"Introduction to the world of strife". W: 1, 54-120. [Capítulo 3 de <i>Autobiography</i>]. Antes, "A Sketch From Childhood" [N° I], en <i>Instructor</i> VI 1851 (Wk: 17, 69-86)
"Jordanes, a mediados del siglo VI, dijo de Escandinavia que esta isla (por isla la tuvieron los cartógrafos y los historiadores	"It contributes much to these feelings that South-eastern Asia is, and has been for a thousand years, the part of the earth most

latinos) era como el taller o vaina de las naciones; las bruscas tropelías escandinavas en los más heterogéneos puntos del orbe confirmarían este parecer, que legó a De Quincey la frase <i>officina gentium</i> " (BES: 50).	swarming with human life, the great <i>officina gentium</i> ." (W: 3, 442).
	"This factory became to us the great <i>officina gentium</i> , from which swarmed forth those Goths and Vandals that continually threatened our steps" (W: 1, 69)

59. "La literatura alemana en la época de Bach" (Conferencia)

"La literatura alemana en la época de Bach", <i>Cursos y conferencias</i> , Buenos Aires, XXII (259-260-261), vol. XLIV, 12/1953.	"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51. Antes, como "On Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 2/1827 (Wk: 6: 110-133).
	"Rhetoric". W: 10, 81-133. Antes, como "Elements of Rhetoric", en <i>Blackwood's</i> 12/1828 (Wk: 6, 155-189).
	"The Poetry of Pope". W: 11, 51-97. Antes, como "The Works of Alexander Pope, Esquire", en <i>North British Review</i> 8/1848 (Wk: 16, 332-364).
	"Introduction to the world of strife". W: 1, 54-120. [Capítulo 3 de <i>Autobiography</i>]. Antes, "A Sketch From Childhood" [N° I], en <i>Instructor</i> VI 1851 (Wk: 17, 69-86)
"En el ilustre ensayo de De Quincey sobre el asesinato considerado como una de las bellas artes, hay una referencia a un libro sobre Islandia. Ese libro, escrito por un viajero holandés, tiene un capítulo que se ha hecho famoso en la literatura inglesa, y al que alude Chesterton alguna vez. Es un capítulo titulado "Sobre las serpientes en Islandia"; es muy breve, suficiente y lacónico: consta de esta única frase: 'Serpientes en Islandia no hay'" (TR: II, 312).	"... a bed-room in a quiet house, seems a safe enough retreat; yet it is liable to its own notorious nuisances, to robbers by night, to rats, to fire. But the mail laughs at these terrors. To robbers, the answer is packed up and ready for delivery in the barrel of the guard's blunderbuss. Rats again! there <i>are</i> none about mail-coaches, any more than snakes in Van Troil's Iceland..." (W: 13, 278).
	"A chapter upon German Rhetoric would be in the same ludicrous predicament as Van Troils chapter on the snakes of iceland, which delivers its business in one summary sentence, announcing that—snakes in iceland there are none" (W: 10, 121-122).
	"In Van Troil's work, or in Horrebow's, upon Iceland, there is a well-known chapter regularly booked in the index – <i>Concerning the Snakes of Iceland</i> . This is the title, the running rubric; and the body of the chapter consists of these words – 'There <i>are</i> no

	snakes in Iceland'. The chapter I soon studied, and furnishes very little opening for footnotes or supplements. Some people have thought that Mr. Van T. might with advantage have amputated this unsnaky chapter on snakes; but at least nobody can accuse him of forgetting his own extermination of snakes from iceland, and proceeding immediately to describe such horrible snakes as eye had never beheld amongst the afflictions of the island. Snakes there are none, he had protested; and, true to his word, the faithful man never wanders into any description of Icelandic snakes" (Wk: 16, 348).
	"to which my prosaic answer had been, that of trees there <i>were</i> none in Oxford Street—(which, in imitation of Von Troil's famous chapter on the snakes of Lapland, the reader may accept, if he pleases, as a complete course of lectures on the 'dendrology' of Oxford Street" (W: 1, 78).

1954

60. "Flaubert y su destino ejemplar"

"Flaubert y su destino ejemplar". <i>La Nación</i> , 12/12/1954. Luego, en <i>Discusión</i> (1957)	"Rhetoric". W: 10, 81-133. Antes, como "Elements of Rhetoric", en <i>Blackwood's</i> 12/1828. (Wk: 6, 155-189).	
"...Thomas De Quincey refiere que un pastor inglés juró desde el púlpito 'por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la Ilíada, por la Odisea!'" (OC: 1, 263).	Cf. 1946 (49).	

1955

61. "Historia de los ecos de un nombre"

"Historia de los ecos de un nombre". <i>Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura</i> 15 (11-12/1955). Luego, en <i>Otras Inquisiciones</i> (1952)	"Introduction to the world of strife". W: 1, 54-120. [Capítulo 3 de <i>Autobiography</i>]. Antes, "A Sketch From Childhood" [N° II], en <i>Instructor</i> VI 1851 (Wk: 17, 100-107).
	"The Caesars". W: 6, 227-420. Antes, en <i>Blackwood's</i> 10/1832 (Wk: 9, 3-32).

<p>"Parejamente, De Quincey nos recuerda que era secreto el verdadero nombre de Roma; en los últimos días de la República, Quinto Valerio Sorano cometió el sacrilegio de revelarlo, y murió ejecutado..." (OC: 2, 128)</p>	<p>"My own Kingdom was an island called Gombroon. But in what parallel of north or south latitude it lay, I concealed for a time as rigorously as ancient Rome through every centry concealed its name"¹.</p> <p>¹ One reason, I believe, why it was held a point of wisdom, in ancient days, that the metropolis of a warlike state should have a secret name hidden from the world, lay in the Pagan practice of evocation, applied to the tutelary deities of such a state. These deities might be lured by certain rites and briberies into a transfer of their favours to the besieging army. But, in order to make such evocation efectual, it was necessary to know the original and secret name of the beleaguered city; and this, therefore, was religiously concealed" (W: 1, 88).</p> <p>"... the everlasting and nameless¹ city..."</p> <p>¹ 'Nameless city': The true name of Rome it was a point of religion to conceal; and, in fact, it was never revealed" (W: 6, 229).</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1956

62. "El mapa secreto"

<p>"El mapa secreto". <i>Crítica, Suplemento Literario Letras Hispano-Americanas</i> 20/10/1956 [Palabras pronunciadas en la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires].</p>	<p>"On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper". W: 13, 9-51.</p> <p>Antes, como "Second Paper on Murder Considered as One of the Fine Arts", en <i>Blackwood's</i> 9/1839 (Wk: 11: 397-408).</p>
<p>"En un famoso ensayo sobre <i>El asesinato considerado como una de las bellas artes</i>, De Quincey refiere la muerte violenta de sumo sacerdote en Jerusalén, que fue apuñalado, no en la oscuridad o en la soledad, sino a la luz del mediodía durante una ceremonia religiosa, entre la muchedumbre. De Quincey explica que la luz y las muchedumbres pueden obrar a modo de velos, y recuerda el epíteto <i>secreto</i> que Milton, en el Paraíso Perdido, aplicó a la cumbre de una montaña y que Bentley, su irreverente editor, quiso reemplazar por <i>sagrado</i>. De Quincey defendió la versión original y explicó que la cumbre de una montaña, en pleno mediodía, puede ser invisible y secreta" (TR: 3, 26).</p>	<p>"The next toast was—<i>The Jewish Sicarii</i>.</p> <p>Upon which I made the following explanation to the company:—"Gentlemen, I am sure it will interest you all to hear that the assassins, ancient as they were, had a race of predecessors in the very same country. All over Syria, but particularly in Palestine, during the early years of the Emperor Nero, there was a band of murderers, who prosecuted their studies in a very novel manner. They did not practise in the night-time, or in lonely places; but justly considering that great crowds are in themselves a sort of darkness by means of the dense pressure and the impossibility of finding out who it was that gave the blow, they mingled with mobs everywhere; particularly at the great paschal feast in Jerusalem; where they actually had the audacity, as Josephus assures us, to press</p>

	<p>into the temple,—and whom should they choose for operating upon but Jonathan himself, the Pontifex Maximus? They murdered him, gentlemen, as beautifully as if they had had him alone on a moonless night in a dark lane. And when it was asked, who was the murderer, and where he was” (W: 13, 63).</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1957

64. “La esfinge”

<p>“La esfinge”. <i>Manual de zoología fantástica</i>, (1957). Luego en <i>El libro de los seres imaginarios</i> (Buenos Aires, Kier, 1967)</p>	<p>“The Theban Sphinx” (W: 6, 139-151) Antes, como “The Sphinx’s Riddle”, en <i>Instructor</i> 1849 (Wk: 17, 14-22).</p>
<p>"De Quincey, hacia 1849, sugirió una segunda interpretación, que puede complementar la tradicional. El sujeto del enigma, según De Quincey, es menos el hombre genérico que el individuo Edipo desvalido y huérfano en su mañana, solo en la edad viril y apoyado en Antígona en la desesperada y ciega vejez" (OCC: 627).</p>	<p>“He it was, in the most pathetic sense, that went upon four feet when an infant; for the general condition of helplessness attached to all mankind in the period of infancy, and which is expressed symbolically by this image of creeping, applied to Œdipus in a far more significant manner, as one abandoned by all his natural protectors, thrown upon the chances of a wilderness, and upon the mercies of a slave. The allusion to this general helplessness had, besides, a special propriety in the case of Œdipus, who drew his very name (<i>Swollen-foot</i>) from the injury done to his infant feet. He, again, it was that, in a more emphatic sense than usual, asserted that majestic self-sufficiency and independence of all alien aid, which is typified by the act of walking upright at noonday upon his own natural basis. Throwing off all the power and splendor borrowed from his royal protectors at Corinth, trusting exclusively to his native powers as a man, he had fought his way through insult to the presence of the dreadful Sphinx; her he had confounded and vanquished; he had leaped into a throne,—the throne of him who had insulted him,—without other resources than such as he drew from himself, and he had, in the same way, obtained a royal bride. With good right, therefore, he was foreshadowed in the riddle as one who walked upright by his own masculine vigor, and relied upon no gifts but those of nature. Lastly, by a sad but a pitying image, Œdipus is described as supporting himself at nightfall on three feet; for Œdipus it was that by his cruel sons would have been rejected from Thebes, with no auxiliary means of motion or</p>

	<p>support beyond his own languishing powers: blind and broken-hearted, he must have wandered into snares and ruin; his own feet must have been supplanted immediately: but then came to his aid another foot, the holy Antigone. She it was that guided and cheered him, when all the world had forsaken him; she it was that already, in the vision of the cruel Sphinx, had been prefigured dimly as the staff upon which Ædipus should lean, as the <i>third</i> foot that should support his steps when the deep shadows of his sunset were gathering and settling about his grave” (W: 6, 147-148)</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

65. “El pensamiento en las conferencias. La biblioteca”

<p>“El pensamiento en las conferencias. La biblioteca”. <i>El Hogar</i> 3/5/1957.</p>	<p>“The Palimpsest of the Human Brain”, en “Suspiria De Profundis: Being a Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater” (W: 13, 340-349).</p> <p>Antes, como “The Palimpsest”, en “Suspiria De Profundis: Being a Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater. Part I”, <i>Blackwood’s</i> 6/1845 (Wk: 15, 171-187).</p>
<p>“Se conjetura que nuestra memoria es total y que cada hombre está en posesión de todo su pasado y que, dado el estímulo necesario, puede recuperar cada imagen, cada línea leída, cada matiz de la angustia o de la esperanza. Del cerebro humano se ha escrito que es como un palimpsesto en el que superponen infinitas escrituras. Parejamente, todo está en la vasta Biblioteca...” (BEH: 184).</p>	<p>“What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished. And if, in the vellum palimpsest, lying amongst the other diplomata of human archives or libraries, there is anything fantastic or which moves to laughter, as oftentimes there is in the grotesque collisions of those successive themes, having no natural connection, which by pure accident have consecutively occupied the roll, yet, in our own heaven-created palimpsest, the deep memorial palimpsest of the brain, there are not and cannot be such incoherencies. The fleeting accidents of a man’s life, and its external shows, may indeed be irrelate and incongruous; but the organizing principles which fuse into harmony, and gather about fixed predetermined centres, whatever heterogeneous elements life may have accumulated from without, will not permit the grandeur of human unity greatly to be violated, or its ultimate repose to be troubled, in the retrospect from dying moments, or from other great convulsions” (Wk: 15, 175).</p>

66. [LIBRO] Discusión (1957) (4 refs.)

<i>Discusión</i> (1957)
"Una vindicación de la cábala". Cf. 1932 (7).
"Flaubert y su destino ejemplar". Cf. 1954 (60).
"H. G. Wells y las parábolas". Cf. 1937 (21).
"Gilbert Waterhouse". Cf. 1943 (38).

1958-1959

En 1958-1959, referencias a De Quincey, no hay.

1960

67. Pedro Henríquez Ureña. *Obra crítica* (Prólogo)

<p>Prólogo a Pedro Henríquez Ureña. <i>Obra crítica</i>. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca Americana, núm. 37, 1960 [fechado "Buenos Aires, 4 de marzo de 1959].</p> <p>Luego, en <i>Prólogo</i> (1975).</p>	<p>"A Vision of Sudden Death", como "Section II" en "The English Mail-Coach".W: 13, 300-318.</p> <p>Antes, como "The Vision of Sudden Death", en <i>Blackwood's</i> 12/1849 (Wk: 16, 429-449).</p>
<p>"Otro diálogo quiero rememorar, de una noche cualquiera, en una esquina de la calle Santa Fe o de la calle Córdoba. Yo había citado una página de De Quincey en la que se escribe que el temor de una muerte súbita fue una invención o innovación de la fe cristiana, temerosa de que el alma del hombre tuviera que comparecer bruscamente ante el Divino Tribunal, cargada de culpas" (OC: 4, 82).</p>	<p>"What is to be thought of sudden death? It is remarkable that, in different conditions of society it has been variously regarded as the consummation of an earthly career most fervently to be desired, and, on the other hand, as that consummation which is most of all to be deprecated. Cæsar the Dictator, at his last dinner party, (<i>coena</i>,) and the very evening before his assassination, being questioned as to the mode of death which, in <i>his</i> opinion, might seem the most eligible, replied —"That which should be most sudden." On the other hand, the divine Litany of our English Church, when breathing forth supplications, as if in some representative character for the whole human race prostrate before God, places such a death in the very van of horrors. "From lightning and tempest; from plague, pestilence, and famine; from battle and</p>

murder, and from sudden death — *Good Lord, deliver us.*” Sudden death is here made to crown the climax in a grand ascent of calamities; it is the last of curses; and yet, by the noblest of Romans, it was treated as the first of blessings. In that difference, most readers will see little more than the difference between Christianity and Paganism. But there I hesitate. The Christian church may be right in its estimate of sudden death; and it is a natural feeling, though after all it may also be an infirm one, to wish for a quiet dismissal from life — as that which *seems* most reconcilable with meditation, with penitential retrospects, and with the humilities of farewell prayer. There does not, however, occur to me any direct scriptural warrant for this earnest petition of the English Litany. It seems rather a petition indulged to human infirmity, than exacted from human piety. And, however *that* may be, two remarks suggest themselves as prudent restraints upon a doctrine, which else *may* wander, and *has* wandered, into an uncharitable superstition. The first is this: that many people are likely to exaggerate the horror of a sudden death, (I mean the *objective* horror to him who contemplates such a death, not the *subjective* horror to him who suffers it,) from the false disposition to lay a stress upon words or acts, simply because by an accident they have become words or acts. If a man dies, for instance, by some sudden death when he happens to be intoxicated, such a death is falsely regarded with peculiar horror; as though the intoxication were suddenly exalted into a blasphemy. But *that* is unphilosophic. The man was, or he was not, *habitually* a drunkard. If not, if his intoxication were a solitary accident, there can be no reason at all for allowing special emphasis to this act, simply because through misfortune it became his final act. Nor, on the other hand, if it were no accident, but one of his *habitual* transgressions, will it be the more habitual or the more a transgression, because some sudden calamity, surprising him, has caused this habitual transgression to be also a final one? Could the man have had any reason even dimly to foresee his own sudden death, there would have been a new feature in his act of intemperance — a feature of presumption and irreverence, as in one that by possibility felt himself drawing near to the presence of God. But this is no part of the case supposed. And the only new element in the man’s act is not any element

	<p>of extra immorality, but simply of extra misfortune.</p> <p>The other remark has reference to the meaning of the word <i>sudden</i>. And it is a strong illustration of the duty which for ever calls us to the stern valuation of words — that very possibly Cæsar and the Christian church do not differ in the way supposed; that is, do not differ by any difference of doctrine as between Pagan and Christian views of the moral temper appropriate to death, but that they are contemplating different cases. Both contemplate a violent death; a [Greek: biathanatos]— death that is [Greek: biaios]: but the difference is — that the Roman by the word “sudden” means an <i>unlingering</i> death: whereas the Christian Litany by “sudden” means a death <i>without warning</i>, consequently without any available summons to religious preparation. The poor mutineer, who kneels down to gather into his heart the bullets from twelve firelocks of his pitying comrades, dies by a most sudden death in Cæsar’s sense: one shock, one mighty spasm, one (possibly <i>not</i> one) groan, and all is over. But, in the sense of the Litany, his death is far from sudden; his offence, originally, his imprisonment, his trial, the interval between his sentence and its execution, having all furnished him with separate warnings of his fate — having all summoned him to meet it with solemn preparation.</p> <p>Meantime, whatever may be thought of a sudden death as a mere variety in the modes of dying, where death in some shape is inevitable — a question which, equally in the Roman and the Christian sense, will be variously answered according to each man’s variety of temperament — certainly, upon one aspect of sudden death there can be no opening for doubt, that of all agonies incident to man it is the most frightful, that of all martyrdoms it is the most freezing to human sensibilities — namely, where it surprises a man under circumstances which offer (or which seem to offer) some hurried and inappreciable chance of evading it. Any effort, by which such an evasion can be accomplished, must be as sudden as the danger which it affronts. Even <i>that</i>, even the sickening necessity for hurrying in extremity where all hurry seems destined to be vain, self-baffled, and where the dreadful knell of <i>too late</i> is already sounding in the ears by anticipation — even that anguish is liable to a hideous exasperation in one particular</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>case, namely, where the agonising appeal is made not exclusively to the instinct of self-preservation, but to the conscience, on behalf of another life besides your own, accidentally cast upon <i>your</i> protection. To fail, to collapse in a service merely your own, might seem comparatively venial; though, in fact, it is far from venial. But to fail in a case where Providence has suddenly thrown into your hands the final interests of another — of a fellow-creature shuddering between the gates of life and death; this, to a man of apprehensive conscience, would mingle the misery of an atrocious criminality with the misery of a bloody calamity. The man is called upon, too probably, to die; but to die at the very moment when, by any momentary collapse, he is self-denounced as a murderer. He had but the twinkling of an eye for his effort, and that effort might, at the best, have been unavailing; but from this shadow of a chance, small or great, how if he has recoiled by a treasonable <i>lâcheté</i>? The effort <i>migh</i>t have been without hope; but to have risen to the level of that effort, would have rescued him, though not from dying, yet from dying as a traitor to his duties" (W: 13, 300-304).</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1961

68. Santiago Davobe. *La muerte y su traje* (Prólogo)

Santiago Davobe. *La muerte y su traje*. Buenos Aires: Editorial Alcándara, 1961.
Luego, en *Prólogos* (1975)

"Recuerdo haber discutido con él pasajes de De Quincey o Schopenhauer, pero sospecho que leía lo que el azar le ponía en las manos"

69. Edward Gibbon. *Páginas de historia y de autobiografía* (Prólogo)

Prólogo a Edward Gibbon. *Páginas de historia y de autobiografía*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, 1961.

"Greece under the Romans". W: 7, 250-278.
Antes, *Blackwood's* 10/1844 (Wk: 15, 82-101).

"De Quincey escribe que la historia es una disciplina infinita o, a lo menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos" (OC: 4, 70).

Cf. 1938 (25) y 1939 (31).

1962-1963

En 1962-1963, referencias a De Quincey, no hay.

1964

70. "Poema del cuarto elemento"

<p>"Poema del cuarto elemento". <i>El otro, el mismo. Obra poética</i>. 4ª ed.. Buenos Aires: Emecé, 1964.</p>	<p>"Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar". W: 3, 207-456. Antes en London Magazine 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.</p>
<p>"De Quincey, en el tumulto de los sueños, he visto / Empedrase tu océano de rostros, de naciones" (OC: 2, 247).</p>	<p>"now it was that upon the rocking waters of the ocean the human face began to reveal itself; the sea appeared paved with innumerable faces, upturned to the heavens; faces imploring, wrathful, despairing; faces that surged upwards by thousands, by myriads, by generations; infinite was my agitation; my mind tossed, as it seemed, upon the billowy ocean, and weltered upon the weltering waves" (W: 3, 441).</p>

1965

72. Introducción a la Literatura Inglesa

<p>Borges, Jorge Luis; Vázquez, María Esther. <i>Introducción a la Literatura Inglesa</i>. Buenos Aires: Columba, Col. Esquemas, núm. 64, 1965.</p>	
<p>"Thomas De Quincey (1785-1859) fue discípulo de Coleridge y de Wordsworth. Fuera de la novela <i>Klosterheim</i> y de una traducción o paráfrasis del <i>Laocoonte</i> de Lessing, su obra entera, que abarca catorce volúmenes, está hecha de artículos, que en aquel tiempo equivalían, en extensión y profundidad, a lo que hoy llamaríamos libros. Intentó, y muchas veces logró, como Sir Thomas Browne, una prosa tan poética como el verso. <i>Las confesiones de un opiófago inglés</i> (traducidas parcialmente al francés por Charles Baudelaire) son su obra capital; refieren las vicisitudes de sus andanzas, de sus visiones y de sus pesadillas. Buscó un placer intelectual en el opio; éste aumentaba su sensibilidad para la música y le permitía entender, o creer que entendía, las páginas más abstrusas de Kant. Llegó a tomar de ocho a doce mil gotas diarias. Con los años lo abrumaron las pesadillas; el espacio se dilatava de un modo que no puede abarcar el ojo humano; una sola noche duraba siglos y se despertaba extenuado. Visiones del Oriente lo perseguían; en el sueño se creía el ídolo y la pirámide. Sus delicados e intrincados párrafos se abren como catedrales de música. Pequeño, frágil y singularmente cortés, su imagen perdura en la memoria de los hombres como la de un personaje de ficción, no de la realidad." (cuerpo)</p>	

73. "Poetas de Buenos Aires"

<p>"Poetas de Buenos Aires". <i>Testigo 1</i> (1-2-3/1966)</p>	<p>"Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar". W: 3, 207-456.</p>
----------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Antes en London Magazine 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.</p>
	<p>“The Nation of London”. W: 1, 178-210. [Capítulo 8 de “Autobiography”]</p> <p>Antes, “Sketches of Life and Manners: From the Autobiography of an English Opium-Eater”, en <i>Tait’s</i> 3/1834 (Wk: 10, 27-50) y en SGG 1.</p>
<p>“Podríamos pensar también en De Quincey, quien, con su sensibilidad exacerbada, vio la belleza laberíntica de Londres” (TR: 3, 112).</p>	<p>“If she lived, doubtless we must have been some time in search of each other, at the very same moment, through the mighty labyrinths of London; perhaps even within a few feet of each other — a barrier no wider than a London street often amounting in the end to a separation for eternity! During some years I hoped that she <i>did</i> live; and I suppose that, in the literal and unrheterical use of the word <i>myriad</i>, I must, on my different visits to London, have looked into many myriads of female faces, in the hope of meeting Ann” (W: 3, 375).</p>

“No man ever was left to himself for the first time in the streets, as yet unknown, of London, but he must have been saddened and mortified, perhaps terrified, by the sense of desertion and utter loneliness which belong to his situation. No loneliness can be like that which weighs upon the heart in the centre of faces never ending, without voice or utterance for him; eyes innumerable, that have “no speculation” in their orbs which *he* can understand; and hurrying figures of men and women weaving to and fro, with no apparent purposes intelligible to a stranger, seeming like a mask of maniacs, or, oftentimes, like a pageant of phantoms. The great length of the streets in many quarters of London; the continual opening of transient glimpses into other vistas equally far stretching, going off at right angles to the one which you are traversing; and the murky atmosphere which, settling upon the remoter end of every long avenue, wraps its termination in gloom and uncertainty,—all these are circumstances aiding that sense of vastness and illimitable proportions which forever brood over the aspect of London in its interior. Much of the feeling which belongs to the outside of London, in its approaches for the last few miles, I had lost, in consequence of the stealthy route of by-roads, lying near Uxbridge and Watford, through which we crept into the suburbs. But for that reason, the more abrupt and startling had been the effect of emerging somewhere into the Edgware Road, and soon afterwards into the very streets of London itself; through *what* streets, or even what quarter of London, is now totally obliterated from my mind, having perhaps never been comprehended. All that I remember is one monotonous awe and blind sense of mysterious grandeur and Babylonian confusion, which seemed to pursue and to invest the whole equipage of human life, as we moved for nearly two ² hours through streets; sometimes brought to anchor for ten minutes or more by what is technically called a “lock,” that is, a line of carriages of every description inextricably massed, and obstructing each other, far as the eye could stretch; and then, as if under an enchanter’s rod, the “lock” seemed to thaw; motion spread with the fluent race of light or sound through the whole ice-bound mass, until the subtle influence reached *us* also, who were again absorbed into the great rush of flying carriages; or, at times, we turned off into some less tumultuous street, but of the

	<p>same mile-long character; and, finally, drawing up about noon, we alighted at some place, which is as little within my distinct remembrance as the route by which we reached it" (W: 1, 182-3).</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1967

En 1967, referencias a De Quincey, no hay.

1968

75. "Vindicación de la poesía"

<p>"Vindicación de la poesía". <i>La Nación</i> 17/11/1968.</p>	<p>"The Poetry of Pope". W: 11, 51-97. Antes, como "The Works of Alexander Pope, Esquire", en <i>North British Review</i> 8/1848 (Wk: 16, 332-364).</p>
<p>"De Quincey dividió la literatura en dos categorías: la del conocimiento, cuyo tema es intelectual, ya que aporta noticias y razones; la del poder, cuyo fin es ennoblecer y exaltar la capacidad de las almas. El arquetipo de esta última es la poesía; desoíría es empobrecernos"(TR: 3, 151).</p>	<p>"What is it that we mean by <i>literature</i>? Popularly, and amongst the thoughtless, it is held to include everything that is printed in a book. Little logic is required to disturb <i>that</i> definition. The most thoughtless person is easily made aware that in the idea of <i>literature</i> one essential element is, some relation to a general and common interest of man, so that what applies only to a local or professional or merely personal interest even though presenting itself in the shape of a book, will not belong to literature.</p> <p>So far the definition is easily narrowed; and it is as easily expanded. For not only is much that takes a station in books not literature, but, inversely, much that really <i>is</i> literature never reaches a station in books. The weekly sermons of Christendom, that vast pulpit literature which acts so extensively upon the popular mind--to warn, to uphold, to renew, to comfort, to alarm--does not attain the sanctuary of libraries in the ten-thousandth part of its extent.</p> <p>The drama, again, as for instance the finest of Shakspeare's plays in England and all leading Athenian plays in the noontide of the Attic stage, operated as a literature on the public mind, and were (according to the strictest letter of that term) <i>published</i> through the audiences that witnessed their representation, some time before they were published as things to be read; and they were published in this scenical mode of publication with much more effect than they could have had as books during ages of costly copying or of costly printing.</p> <p>Books, therefore, do not suggest an idea co-extensive and interchangeable with the idea of literature, since much literature, scenical,</p>

forensic, or didactic (as from lectures and public orators), may never come into books, and much that *does* come into books may connect itself with no literary interest. But a far more important correction, applicable to the common vague idea of literature, is to be sought, not so much in a better definition of literature, as in a sharper distinction of the two functions which it fulfils. In that great social organ which, collectively, we call literature, there may be distinguished two separate offices, that may blend and often *do* so, but capable, severally, of a severe insulation, and naturally fitted for reciprocal repulsion. There is, first, the literature of *knowledge*, and, secondly, the literature of *power*. The function of the first is to *teach*; the function of the second is to *move*: the first is a rudder; the second an oar or a sail. The first speaks to the *mere* discursive understanding; the second speaks ultimately, it may happen, to the higher understanding, or reason, but always *through* affections of pleasure and sympathy. Remotely it may travel towards an object seated in what Lord Bacon calls *dry* light; but proximately it does and must operate--else it ceases to be literature of *power*--on and through that *humid* light which clothes itself in the mists and glittering *iris* of human passions, desires, and genial emotions. Men have so little reflected on the higher functions of literature as to find it a paradox if one should describe it as a mean or subordinate purpose of books to give information. But this is a paradox only in the sense which makes it honorable to be paradoxical. Whenever we talk in ordinary language of seeking knowledge, we understand the words as connected with something of absolute novelty. But it is the grandeur of all truth which *can* occupy a very high place in human interests that it is never absolutely novel to the meanest of minds: it exists eternally, by way of germ or latent principle, in the lowest as in the highest, needing to be developed but never to be planted. To be capable of transplantation is the immediate criterion of a truth that ranges on a lower scale. Besides which, there is a rarer thing than truth, namely, *power*, or deep sympathy with truth. What is the effect, for instance, upon society, of children? By the pity, by the tenderness, and by the peculiar modes of admiration, which connect themselves with the helplessness, with the innocence, and with the simplicity of children, not only are the primal affections

	<p>strengthened and continually renewed, but the qualities which are dearest in the sight of heaven - the frailty, for instance, which appeals to forbearance, the innocence which symbolizes the heavenly, and the simplicity which is most alien from the worldly--are kept up in perpetual remembrance, and their ideals are continually refreshed. A purpose of the same nature is answered by the higher literature, viz., the literature of power. What do you learn from <i>Paradise Lost</i>? Nothing at all. What do you learn from a cookery book? Something new, something that you did not know before, in every paragraph. But would you therefore put the wretched cookery-book on a higher level of estimation than the divine poem? What you owe to Milton is not any knowledge, of which a million separate items are still but a million of advancing steps on the same earthly level; what you owe is <i>power</i>, that is, exercise and expansion to your own latent capacity of sympathy with the infinite, where every pulse and each separate influx is a step upwards, a step ascending as upon a Jacob's ladder from earth to mysterious altitudes above the earth. <i>All</i> the steps of knowledge, from first to last, carry you further on the same plane, but could never raise you one foot above your ancient level of earth; whereas the very <i>first</i> step in power is a flight, is an ascending movement into another element where earth is forgotten" (W: 11, 53-56).</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1969

76. Nota al pie en "Calle desconocida"

<p>"Calle desconocida". <i>Fervor de Buenos Aires</i>. Buenos Aires: Emecé, 1969.</p>	<p>"Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar". W: 3, 207-456. Antes en London Magazine 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.</p>
<p>"Es inexacta la noticia de los primeros versos. De Quincey (<i>Writings</i>, tercer volumen, página 293) anota que, según la nomenclatura judía, la penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, la del cuervo" (OC: 1, 52n)</p>	<p>"Prayers had finished. The school had dissolved itself. Six o'clock came, seven, eight. By three hours nearer stood the dying day to its departure. By three hours nearer, therefore, stood we to that darkness which our English liturgy calls into such symbolic grandeur, as hiding beneath its shadowy mantle all perils that besiege our human infirmity. But in summer, in the immediate suburbs of midsummer, the vast scale of the heavenly movements is read in their slowness. Time becomes the expounder of Space. And now though eight o'clock had</p>

	<p>struck, the sun was still lingering above the horizon: the light, broad and gaudy, having still two hours of travel to face before it would assume that tender fading hue prelusive to the twilight*.”</p> <p>* “<i>To the twilight</i>: —i.e. to the second twilight: for I remember to have read in some German work upon Hebrew antiquities, and also in a great English divine of 1630 (namely, Isaac Ambrose), that the Jews in elder times made two twilights, first and second: the first they called the dove's twilight, or crepusculum of the day; the second they called the raven's twilight, or crepusculum of the night” (W: 3, 293).</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

78. "A cierta sombra. 1940"

<p>"A cierta sombra. 1940". En <i>Elogio de la sombra</i>. Buenos Aires: Emecé, 1969.</p>	
<p>“Vuelve a soñar, De Quincey. Teje para baluarte de tu isla Redes de pesadillas. Que por sus laberintos de tiempo Erren sin fin los que odian. Que su noche se mida por centurias, por eras, por pirámides, Que las armas sean polvo, polvo las caras, Que nos salven ahora las indescifrables arquitecturas Que dieron horror a tu sueño. Hermano de la noche, bebedor de opio, Padre de sinuosos períodos que ya son laberintos y torres, Padre de las palabras que no se olvidan, ¿Me oyes, amigo no mirado, me oyes A través de esas cosas insondables Que son los mares y la muerte?” (OC: 2, 991).</p>	

79. Estanislao del Campo, *Fausto* (Prólogo)

<p>Estanislao del Campo. <i>Fausto</i>. Buenos Aires: Edicom S.A., 1969. Luego, en <i>Prólogos</i> (1975)</p>	<p>“On Murder Considered as One of the Fine Arts. First Paper”. W: 13, 9-51. Antes, como “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, en <i>Blackwood's</i> 2/1927 (Wk: 6: 110-133).</p>
<p>“Obras que fingen defender cosas indefendibles —<i>Elogio de la locura</i>, de Erasmo; <i>Sobre el asesinato considerado como una de las bellas artes</i>, de Thomas De Quincey; <i>La decadencia de la mentira</i>, de</p>	<p>Cf. 1932 (8), 1933 (10), 1935 (12), 1936 (19), 1938 (28), 1946 (50).</p>

<p>Wilde- presuponen épocas razonables, épocas tan ajenas a la locura, el asesinato y a la mentira, que les divierte el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. ¿Qué pensaríamos, en cambio, de épocas en las que fuera necesario probar, con dialéctica rigurosa, que el agua es superior a la sed y que la luna merece que todos los hombres la miren, siquiera una sola vez antes de morir? En esa época vivimos; en Buenos Aires, a mediados del siglo xx, un prólogo del <i>Fausto</i> debe, ante todo, ser una defensa del <i>Fausto</i>" (OC: 4, 32)</p>	
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

1970

80. William Shakespeare, *Macbeth* (Prólogo)

<p>William Shakespeare. <i>Macbeth</i>. Buenos Aires: Sudamericana, Col. Obras Maestras, Fondo Nacional de las Artes, 1970. [Fechado "Buenos Aires, 23 de septiembre de 1969"] Luego, en <i>Prólogos</i> (1975)</p>	<p>"Style". W: 10, 134-245. Antes, como "Style N° IV", en <i>Blackwood's</i> 2/1841 (Wk: 12, 64-84).</p>
<p>"De Quincey observa que las representaciones teatrales no suministran menos publicidad que las letras de molde"</p>	<p>"This double publication, scenic and forensic, was virtually, and for all the loftier purposes of publication, the press of Athens. And, however imperfect a representative this may seem of a typographical publication, certain it is that in some important features the Athenian publication had separate advantages of its own" (W: 10, 237).</p>

81. "An autobiographical essay"

<p>"An autobiographical essay", en <i>The Aleph and other stories 1933-1969</i>. Nueva York: Dutton, 1970. Originalmente como "Autobiographical notes" en <i>The New Yorker</i>, Nueva York, 19 sep. 1970. Reeditado en por E. P. Dutton, New York, 1978.</p>
<p>"I tried to be interested in Jean-Paul Richter, for Carlyle's and De Quincey's sake —this was around 1917—but soon I discovered that I was very bored by the reading" (216).</p>
<p>"cansinos was a wide reader. He had translated De Quincey's <i>Opium-Eater...</i>" (222).</p>

1971

En 1971, referencias a De Quincey, no hay.

1972

82. "Los amigos"

"Los amigos". <i>Tiempo de sosiego</i> , 5 (18), 15/01/1972. [Fechado "20 de diciembre de 1970"]
"Rafael Cansinos-Assens tradujo de los textos originales a muchos y muy diversos autores: Barbuse, Nordau, De Quincey, Dostoievsky, Goethe y Juliano el Apóstata" (TR: 3, 166).

1973

83. "Variación"

"Variación". <i>Sur</i> 325 (8/1970).
"Doy gracias a De Quincey por haber sido, a despecho del opio o por virtud del opio, De Quincey" (BES: 73).

1974

84. Contratapa a *Obras Completas*

<i>Obras Completas</i> (1974)	"Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar". W: 3, 207-456. Antes en <i>London Magazine</i> 9/1821 y 10/1821 (Wk: 2, 1-87; 88-278) y en SGG 5.
"Como De Quincey y tantos otros, supe, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario".	"For my own part, without breach of truth or modesty, I may affirm that my life has been, on the whole, the life of a philosopher : from my birth I was made an intellectual creature ; and intellectual in the highest sense my pursuits and pleasures have been, even from my school-boy days" (W: 3, 211).

85. [LIBRO] *Obras Completas* (24 refs.)

<i>Obras Completas</i> (1974)
"Calle desconocida". Cf. 1969 (76).
"Evaristo Carriego" Cf. 1930 (6).
"Una vindicación de la cábala". Cf. 1932 (7).
"H. G. Wells y las parábolas". Cf. 1937 (21).

<p>"Flaubert y su destino ejemplar". Cf. 1954 (60).</p>
<p>"Gilbert Waterhouse". Cf. 1943 (38).</p>
<p>"Las kenningar". Cf. 1936 (14).</p>
<p>"Los traductores de las 1001 noches". Cf. 1936 (15).</p>
<p>"Arte de injuriar". Cf. 1933 (9).</p>
<p>"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Cf. 1940 (33).</p>
<p>"Tres versiones de Judas". Cf. 1944 (42).</p>
<p>"El inmortal". Cf. 1949 (55).</p>
<p>"La flor de Coleridge". Cf. 1945 (44).</p>
<p>"La creación y P. H. Gosse". Cf. 1941 (35).</p>
<p>"Nathaniel Hawthorne". Cf. 1949 (56).</p>
<p>"El 'Biathanatos'". Cf. 1948 (52, 53).</p>
<p>"El espejo de los enigmas". Cf. 1940 (32).</p>
<p>"Sobre el Vathek de William Beckford". Cf. 1943 (38).</p>
<p>"De las alegorías a las novelas". Cf. 1949 (54).</p>
<p>"Historia de los ecos de un nombre". Cf. 1955 (61).</p>
<p>"Nueva refutación del tiempo". Cf. 1947 (51).</p>
<p>"Poema del cuarto elemento". Cf. 1964 (70).</p>

"A cierta sombra, 1940.". Cf. 1969 (78).

1975

86. "Emanuel Swedenborg: Mystical Works" (Prólogo)

Prólogo. "Emanuel Swedenborg: Mystical Works". Prólogos con un <i>prólogo de prólogos</i> . Buenos Aires: Torres Agüero, 1975. [El libro <i>Mystical Works</i> salió publicado en 1977, dos años después de la aparición del prólogo en <i>Prólogos</i> .]	"Infant Literature". W: 1, 121-133 [Cap. IV de "Autobiography"]. Antes, como "A Sketch from Childhood – n° VI. Literature of Infancy", en <i>Instructor</i> 1852. (Wk: 125-137).
"Las cosas más ínfimas, escribirá De Quincey, que fue lector de la obra de Swedenborg, son espejos secretos de las mayores"	Cf. 1940 (32).

87. [LIBRO] Prólogos (8 refs.)

<i>Prólogos</i> (1975)
"Adolfo Bioy Casares: <i>La invención de Morel</i> ". Cf. 1940 (34).
"Estanislao del Campo: <i>Fausto</i> ". Cf. 1946 (50).
"Miguel Cervantes: <i>Novelas ejemplares</i> ". Cf. 1946 (46).
"Santiago Dabove: <i>La muerte y su traje</i> ". Cf. 1961 (68).
"Edgard Gibbon: <i>Páginas de historia y autobiografía</i> ". Cf. 1961 (69).
"Pedro Henriquez Ureña: <i>Obra crítica</i> ". Cf. 1960 (67).
"Herman Melville: <i>Bartleby</i> ". Cf. 1943 (40).
"William Shakespeare: <i>Macbeth</i> ". Cf. 1970 (80).

1976

En 1976, referencias a De Quincey, no hay.

1977

88. "La rosa de Paracelso"

<p>"La rosa de Paracelso". <i>Rosa y Azul</i> (1977).</p>	<p>"The Palimpsest of the Human Brain", en "Suspiria De Profundis: Being a Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater" (W: 13, 340-349).</p> <p>Antes, como "The Palimpsest", en "Suspiria De Profundis: Being a Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater. Part I", <i>Blackwood's</i> 6/1845 (Wk: 15, 171-187).</p>
<p>"De Quincey: <i>Writings</i>, XIII, 345" (OC: 4, 389).</p> <p>[La referencia es el epígrafe del relato, que consiste en desarrollar ficcionalmente la "insolente jactancia de Paracelso" que menciona De Quincey].</p>	<p>"Such were the achievements of rude monastic chemistry. But the more elaborate chemistry of our own days has reversed all this motions of our simple ancestors, with results in every stage that to <i>them</i> would have realised the most fantastic amongst the promises of thaumaturgy. Insolent vaunt of Paracelsus, that he would restore the original rose or violet out of the ashes settling from its combustion—that is now rivalled in this modern achievement" (W: 13, 344-345).</p> <p>Cf. 1957 (65)</p>

1978-1979

En 1978-1979, referencias a De Quincey, no hay.

1980

89. "La pesadilla" (Conferencia)

<p>"La pesadilla". <i>Siete Noches</i> (1980) [Contiene el texto editado de las conferencias dictadas en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977].</p>
<p>"Y hay un cuadro, un cuadro que De Quincey, uno de los grandes soñadores de pesadillas de la literatura, vio. Un cuadro de Fussele o Füssli (era su verdadero nombre, pintor suizo del siglo XVIII) que se llama The Nightmare, La pesadilla. Una muchacha está acostada. Se despierta y se aterra porque ve que sobre su vientre se ha acostado un monstruo que es pequeño, negro y maligno. Este monstruo es la pesadilla. Cuando Füssli pintó ese cuadro estaba pensando en la palabra Alp, en la opresión del elfo" (OC: 4, 224).</p>

90. "La pesadilla" (Conferencia)

<p>"La pesadilla". <i>Siete Noches</i> (1980) [Contiene el texto editado de las conferencias dictadas en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977].</p>	<p>"The Lake Poets. Chapter III: William Wordsworth" (W: 2, 229-302).</p> <p>Antes, como "Lake Reminiscences, from 1807 to 1830. By the English Opium-Eater.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	William Wordsworth – continued [II]“, en <i>Tait's</i> 2/1839 (Wk: 11, 66-91).
“Hay otro ejemplo, que fue elogiado por De Quincey. Está en el libro segundo de <i>The Prelude</i> , de Wordsworth. Dice Wordsworth que estaba preocupado —esta preocupación es rara, si pensamos que escribía a fines del siglo XIX (sic)—por el peligro que corrían las artes y las ciencias, que estaban a merced de un cataclismo cósmico cualquiera”.	Cf. 1935 (13).

91. "Las mil y una noches" (Conferencia)

"Las mil y una noches". <i>Siete Noches</i> (1980) [Contiene el texto editado de las conferencias dictadas en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977].	"Infant Literature" [Cap. IV de "Autobiography"]. W: 1, 121-133 Antes, como "A Sketch from Childhood – n° VI. Literature of Infancy", en <i>Instructor</i> 1852. (Wk: 125-137).
“En su autobiografía De Quincey dice que para él había en <i>Las mil y una noches</i> un cuento superior a los demás y que ese cuento, incomparablemente superior, era la historia de Aladino. Habla del mago del Mogreb que llega a la China porque sabe que ahí está la única persona capaz de exhumar la lámpara maravillosa. Galland nos dice que el mago era un astrólogo y que los astros le revelaron que tenía que ir a China en busca del muchacho. De Quincey, que tiene una admirable memoria inventiva, recordaba un hecho del todo distinto. Según él, el mago había aplicado al oído a la tierra y había oído las innumerables pisadas de los hombres. Y había distinguido, entre esas pisadas, las del chico predestinado a exhumar la lámpara. Esto, dice De Quincey que lo llevó a la idea de que el mundo está hecho de correspondencias, está lleno de espejos mágicos y que en las cosas pequeñas está la cifra de las mayores. El hecho de que el mago mogrebí aplicara el oído a la tierra y descifrara los pasos de Aladino no se halla en ninguno de los textos. Es una invención que los sueños o la memoria dieron a De Quincey. Las mil y una noches no han muerto. El infinito tiempo de Las mil y una noches prosigue su camino. A principios del siglo XVIII De Quincey lo recuerda de otro modo" (OC: 4, 240-41)	Cf. 1936 (15).

92. "La ceguera" (Conferencia)

<p>"La ceguera". <i>Siete Noches</i> (1980) [Contiene el texto editado de las conferencias dictadas en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977].</p>
<p>"La ceguera de Milton fue voluntaria. Supo desde el principio que iba a ser un gran poeta. Esto le ocurrió a otros poetas. Coleridge y De Quincey, antes de haber escrito una sola línea, sabían que su destino sería literario; yo también, si puedo mencionarme" (OC: 4, 280).</p>

1981

En 1981, referencias a De Quincey, no hay.

1982

<p>"El simurgh y el águila". <i>Nueve ensayos dantescos</i> (1982).</p>	<p>"The Theban Sphinx". W: 6, 139-151 Antes, como "The Sphinx's Riddle", en <i>Instructor</i> 1849 (Wk: 17, 14-22).</p>
<p>"En la parábola del Simurgh es notorio el poder imaginativo; menos enfática pero no menos real es su economía o rigor. Los peregrinos buscan una meta ignorada, esa meta, que sólo conoceremos al fin, tiene la obligación de maravillarse y no ser o parecer una añadidura. El autor desata la dificultad con elegancia clásica; diestramente, los buscadores son lo que buscan. No de otra suerte David es el oculto protagonista de la historia que le cuenta Natán (2, <i>Samuel</i>, 12); no de otra suerte De Quincey ha conjeturado que el hombre Edipo, no el hombre en general, es la profunda solución del enigma de la Esfinge Tebana" (OC: 4, 368).</p>	<p>Cf. 1957 (64).</p>

1983-1984

En 1983-1984, referencias a De Quincey, no hay.

1985

93. William Beckford, *Vathek* (Prólogo)

<p>William Beckford, <i>Vathek</i>, Madrid: Hyspamérica, Col. Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, num. 53, 1985.</p>
<p>"Los sueños, que tejen buena parte de nuestra vida, han sido prolijamente estudiados, desde Artemidoro hasta Jung; no así la pesadilla, el tigre del género. Vaga ceniza del olvido y de la memoria, los sueños de la noche son lo que van dejando los días; la pesadilla nos depara un sabor singular, del todo ajeno a la vigilia común. En determinadas obras de arte reconocemos ese inequívoco sabor. Pienso en el doble castillo del cuarto canto del Infierno,</p>

en las cárceles de Piranesi, en ciertas páginas de De Quincey y de Mary Sinclair y en el *Vathek* de Beckford” (OC: 4, 498).

1986

94. “Thomas De Quincey. Los últimos días de Immanuel Kant y otros escritos” (Prólogo)

Thomas De Quincey, *Los últimos días de Immanuel Kant y otros escritos*. Madrid: Hyspamérica, Col. Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, num. 50, 1986.

“De Quincey. A nadie debo tantas horas de felicidad personal. Me fue revelado en Lugano; recuerdo haber corrido por las márgenes del claro y vasto lago mediterráneo, escandiendo en voz alta las palabras de *The Central darkness of a London brothel*, cargadas de opresiva belleza.

“Me fue revelado en 1918, el último año de la guerra; las terribles noticias que nos llegaban me parecieron menos reales que la trágica solución del enigma de la esfinge tebana, o que la inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños, o que su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano. A los trece años manejaba el griego con fluidez y elocuencia. Fue uno de los primeros lectores de Wordsworth. Fue uno de los primeros que en Inglaterra exploraron el dilatado idioma alemán, casi secreto entonces. Como Novalis, tuvo en poco la obra de Goethe. Profesó, tal vez con exceso, el culto de Richter. Confesó que no podía vivir sin misterio, descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación. Era muy sensible a la música, singularmente a la italiana. Sus contemporáneos lo han recordado como el más cortés de los hombres; conversaba, *more socratica*, con cualquiera. Era muy tímido.

“En los catorce volúmenes de su obra no hay una página que no haya templado el autor como si fuera un instrumento. Una palabra lo podía conmover; por ejemplo, *consul romanus*.

“Fuera de la novela *Klosterheim* y de cierto diálogo sobre economía política, disciplina de la que soy indigno, su apasionada y vasta obra consta de ensayos. Un ensayo, entonces, era una sabia y grata monografía. De la suma de páginas que componen el libro *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa. En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado.

“El goce intelectual y el goce estético se aúnan en su obra”

Este prólogo, y sus referencias, han sido analizadas en diferentes partes de la tesis.

ANEXO II: ÍNDICE DE THE COLLECTED WRITINGS OF THOMAS DE QUINCEY, DE DAVID MASSON

DE QUINCEY, *THE COLLECTED WRITINGS*, ED. DAVID MASSON, EDINBURGH: ADAM & CHARLES BLACK, 1889-1890, LONDON: ADAM & CHARLES BLACK, 1897, 14 VOLS.

VOLÚMENES

- Vol. I: Autobiography From 1785 to 1803. 416 pags.
- Vol. II: Autobiography and Literary Reminiscences. 545 pags.
- Vol. III: London Reminiscences and Confessions of An Opium-Eater. 472 pags.
- Vol. IV: Biographies and Biographic Sketches. 449 pags.
- Vol. V: Biographies and Biographic Sketches. 416 pags.
- Vol. VI: Historical Essays and Researches. 447 pags.
- Vol. VII: Historical Essays and Researches. 456 pags,
- Vol. VIII: Speculative and Theological Essays. 451 pags.
- Vol. IX: Political Economy and Politics. 444 pags.
- Vol. X : Literary Theory and Criticism. 455 pags.
- Vol. XI: Literary Theory and Criticism. 474 pags.
- Vol. XII: Tales and Romances. 467 pags.
- Vol. XIII: Tales and Prose Phantasies. 448 pags.
- Vol XIV: Miscellanea and Index. 447 pags.

VOL. I: AUTOBIOGRAPHY FROM 1785 TO 1803. 416 PAGES.

- General Preface by the Editor (ix)
- Editor's Preface to this Volume (1-4)
- De Quincey's own General Preface in 1853 (5-16)
- 1. Autobiography from 1785-1803:
 - 1.1. Parentage and the Paternal Home (17-27)
 - 1.2. The Affliction of Childhood (28-48)
 - 1.2.1. Dream Echoes (49-54)
 - 1.3. Introduction to the World of Strife (55-120)
 - 1.4. Infant Literature (121-133)
 - 1.5. The Female Infidel (134-148)
 - 1.6. I am introduced to the Warfare of a Public School (149-160)
 - 1.7. I enter the World (161-177)
 - 1.8. The Nation of London (178-210)
 - 1.9. Dublin (211-226)
 - 1.10. First Irish Rebellion of 1798 (227-248)
 - 1.11. French Invasion of Ireland, and Second Rebellion of 1798 (249-26)
 - 1.12. Travelling in England in Old Days (267-288)
 - 1.13. My Brother Pink (287-315)
 - 1.14. Premature Manhood (316-331)
 - 1.15. Laxton, Northamptonshire
 - 1.15.1. Section 1. Cymon and Iphigenia (332-347)
 - 1.15.2. Section 2. The Orphan Heiresses (348-366)
 - 1.15.3. Section 3. Female Students in Theology (367-377)
 - 1.16. At Manchester Grammar School (378-399)
 - 1.17 The Priory, Chester (400-416)

VOL. II: AUTOBIOGRAPHY AND LITERARY REMINISCENCES. 545 PAGES.

Editor's Preface (1-8)

1. Autobiography continued from 1803-1808:

1.1. Oxford (9-80)

1.2. German Studies and Kant in particular (81-112)

2. Literary and Lake Reminiscences:

2.1. Manchester Swedenborgian and a Liverpool Literary Coterie (113-137)

2.2. Samuel Taylor Coleridge (138-228)

2.3. The Lake Poets: William Wordsworth (229-302)

2.4. The Lake Poets: William Wordsworth and Robert Southey (303-334)

2.5. The Lake Poets: Southey, Wordsworth, and Coleridge (335-347)

2.6. The Saracen's Head (348-359)

2.7. Westmorland and the Dalesmen: Society of the Lakes (360-380)

2.8. Society of the Lakes: Charles Lloyd (381-402)

2.9. Society of the Lakes: Miss Elizabeth Smith, The Symptons, and the K ... Family (403-431)

2.10. Society of the Lakes: professor Wilson: Death of Little Kate Wordsworth (432-446)

2.11. Rambles from the Lakes: Mrs. Siddons and Hannah More

VOL. III: LONDON REMINISCENCES AND CONFESSIONS OF AN OPIUM-EATER. 472 PAGES.

Editor's Preface (1-13)

1. De Quincey's London Reminiscences:

1.1. Sir Humphry Davy: Mr. Godwin: Mrs. Grant of Laggan (13-33)

1.2. Recollections of Charles Lamb (34-92)

1.3. Walking Stewart:

1.3.1. First Article (93-102)

1.3.2. Second Article (103-117)

1.3.3. Editorial Note (118-120)

1.4. Edward Irving (121-125)

1.5. Thomas Noon Talfourd: The London Magazine: Mr. John Taylor and his Book on the Authorship of Junius: The Poet Clare: Allan Cunningham (126-159)

1.6. Story of a Libel, with Thoughts on Duelling (160-196)

1.7. Gradual Estrangement from Wordsworth (197-206)

1.8. Confessions of an English Opium-Eater: Author's Revised and Enlarged Edition of 1856

1.8.1. Preface to the Original Edition of 1822 (209-213)

1.8.2. Appended Note on De Quincey's Additions in 1856 to his Original Preface of 1822 (214-218)

1.8.3. Prefatory Notice to the New and Enlarged Edition of 1856 (219-222)

1.8.4. The Confessions:

1.8.4.1. Part I. Introductory Narration (223-378)

1.8.4.2. Part II. The Pleasures of Opium (379-411)

1.8.4.3. Part III. The Pains of Opium (412-449)

1.8.5. The Daughter of Lebanon (450-456)

1.8.6. Appendix of Notes and Documents (457-472)

VOL. IV: BIOGRAPHIES AND BIOGRAPHIC SKETCHES. 449 PAGES.

Editor's Preface (1-16)

1. Shakspeare (17-79)

1.1. Appended Notes (80-85)

2. Life of Milton (86-103)

- 2.1. Postscript on Dr. Johnson's Life of Milton (104-117)
- 3. Richard Bentley (118-236)
- 4. Alexander Pope (237-280)
- 4.1. Appended Notes (281-287)
- 5. Oliver Goldsmith (288-320)
- 5.1. Postscript (321-322)
- 6. The Last Days of Immanuel Kant (323-379)
- 7. Herder (380-394)
- 8. Goethe (395-421)
- 9. Schiller (422-439)

VOL. V: BIOGRAPHIES AND BIOGRAPHIC SKETCHES. 416 PAGES.

Editor's Preface (1-8)

- 1. Dr. Samuel Parr; or Whiggism in its Relations to Literature (9-128)
 - 1.1. Postscript (129-131)
 - 1.2. Appended Notes (132-145)
- 2. Anecdote: Miss Hawkin's Anecdotes (146-164)
- 3. The Marquess Wellesley (165-178)
- 4. Coleridge and Opium-Eating (179-211)
 - 4.1. Postscript (212-214)
- 5. Charles Lamb (215-258)
- 6. Professor Wilson:
 - 6.1. Sketch in 1829 (259-288)
 - 6.2. Sketch in 1850 (289-302)
- 7. Sir William Hamilton (303-347)
 - 7.1. Appended Note (348-351)
- 8. Charlemagne (352-283)
- 9. Joan of Arc (384-416)

VOL. VI: HISTORICAL ESSAYS AND RESEARCHES. 447 PAGES.

Editor's Preface (1-6)

- 1. Homer and the Homeridae (7-93)
 - 1.1. Postscript in 1857 (94-95)
- 2. Philosophy of Herodotus (96-138)
- 3. The Theban Sphinx (139-151)
- 4. Toilette of the Hebrew Lady (152-178)
- 5. Cicero (179-221)
 - 5.1. Postscript (222-224)
- 6. The Caesars:
 - 6.1. Introduction (225-241)
 - 6.2. I. Julius Caesar (242-267)
 - 6.3. II. Augustus Caesar (268-281)
 - 6.4. III. Caligula, Nero, and Others (282-314)
 - 6.5. IV. From Commodus to Philip the Araba (354-383)
 - 6.6. V. From Decius to Diocletian (384-417)
- 6.7. Postscript in 1859 (418-420)
- 7. Aelius Lamia (421-428)
- 8. Philosophy of Roman History (429-447)

VOL. VII: HISTORICAL ESSAYS AND RESEARCHES. 456 PAGES,

Editor's Preface (1-10)

1. The Casuistry of Roman Meals (11-43)
2. The Pagan Oracles (44-100)
3. The Essenes:
 - 3.1. Part I. The Tradition from Josephus (101-125)
 - 3.2. Part II. Of Josephus Generally (126-148)
 - 3.3. Part III. The Essenes Historically (149-168)
 - 3.4. Postscript (169-171)
4. Secret Societies (173-229)
 - 4.1. Supplement on the Essenes (230-246)
 - 4.2. Postscript (247-249)
5. Greece under the Romans (250-278)
6. The Revolutions of Greece (279-318)
 - 6.1. Supplement on the Suliotes (319-330)
7. Modern Greece (331-367)
8. Revolt of the Tartars: or, Flight of the Kalmuck Khan and his People from the Russian Territories to the Frontiers of China (368-421)
 - 8.1. Appended Editorial Note (422-426)
9. Ceylon (427-456)

VOL. VIII: SPECULATIVE AND THEOLOGICAL ESSAYS. 451 PAGES,

Editor's Preface (1-7)

1. System of Heavens, as Revealed by Lord Rosse's Telescopes (7-34)
 - 1.1. Postscript: On the True Relations of the Bible to merely Human Science (35-41)
2. Plato's Republic (42-81)
 - 2.1. Postscript (82-83)
3. Kant in his Miscellaneous Essays (84-126)
4. Glance at the Work of Mackintosh (127-156)
6. Miracles as Subjects of Testimony (157-175)
 - 6.1. Postscript (176)
7. Judas Iscariot (177-206)
8. On Christianity as an Organ of Political Movement (207-243)
9. Protestantism (244-309)
10. Casuistry (310-368)
11. On War (369-392)
 - 11.1 Postscript (393-397)
12. On suicide (398-403)
13. Modern Superstition (404-451)

VOL. IX: POLITICAL ECONOMY AND POLITICS. 444 PAGES.

Editor's Preface (1-10)

1. Malthus on Population (11-19)
 - 1.1. Letter of William Hazlitt respecting the foregoing Article (20-22)
 - 1.2. De Quincey's Reply to Hazlitt's Letter (23-31)
2. Dialogues of Three Templars on Political Economy:
 - 2.1. Introduction: The Services of Mr. Ricardo to the Science of Political Economy (37-41)
 - 2.2. Advertisement to the Dialogues (42-43)
 - 2.3. Dialogue the First: On the Elementary Principle of Political Economy (54-67)

- 2.4. Dialogue the Second: Reductio ad Absurdum (68-71)
- 2.5. Dialogue the Third: Principle of Value Continued (72-77)
- 2.6. Dialogue the Fourth: On the Use and Abuse of Two Celebrated Distinctions in the Theory of Value (78-92)
- 2.7. Dialogue the Sixth: On the Objections to the New Law of Value (100-110)
- 2.8. Postscript in 1854 (111-112)
- 3. Ricardo and Adam Smith (113-117)
- 4. The Logic of Political Economy:
 - 4.1. Preface (118-121)
 - 4.2. I. Value (122-199)
 - 4.2.1. Section I. Value in the Generic Sense (122-128)
 - 4.2.2. Section II. Value in Exchange (129-145)
 - 4.2.3. Section III. On the True Relations in Logic of the Expressions U and D (146-157)
 - 4.2.4. Section IV. On the Two Modes of Exchange Value, Affirmative and Negative (158-178)
 - 4.2.5. Section V. On the Principal Mode of Exchange Value-viz. Negative Value (179-185)
 - 4.2.6. Section VI. On the Technical Term Value in Use (186-195)
 - 4.2.7. Section VII. Modes of Capital as affecting Value (196-199)
 - 4.3. II. Market Value (200-207)
 - 4.4. III. Wages (208-225)
 - 4.4.1. Section I (208-220)
 - 4.4.2. Section II (221-225)
 - 4.5. IV. Rent (226-256)
 - 4.5.1. Section I (226-233)
 - 4.5.2. Section II (234-236)
 - 4.5.3. Section III (237-242)
 - 4.5.4. Section IV (243-245)
 - 4.5.5. Commentary (246-256)
 - 4.6. V. Profits (257-294)
- 5. Falsification of English History (295-312)
- 6. A Tory's Account of Toryism, Whiggism, and Radicalism (313-353)
- 7. On the Political Parties of Modern England (354-394)
- 8. California and the Gold-Digging Mania (395-427)
- 9. Kant's Idea of a Universal History on a Cosmpolitical Plan (428-444)

VOL. X : LITERARY THEORY AND CRITICISM. 455 PAGES.

- Editor's Preface (1-8)
- 1. Letters to a Young Man whose Education has been neglected:
 - 1.1. Letter I – Literature and Authorship (9-21)
 - 1.2. Letter II – Outline of the Work: Notice of Former Writers on the Same Subject (22-32)
 - 1.3. Letter III – On Languages (33-52)
 - 1.4. Letter IV – On Languages (53-64)
 - 1.5. Letter V – On the English Notices of Kant (64-80)
- 2. Rhetoric (81-133)
- 3. Style:
 - 3.1. Part I (134-167)
 - 3.2. Part II (168-189)
 - 3.3. Part III (189-215)
 - 3.4. Part IV (216-245)
- 4. Language (246-263)
- 5. Conversation (264-288)
- 6. A Brief Appraisal of the Greek Literature in its Foremost Pretensions:

- 6.1. Part I – The Greek Poets and Prose-Writers Generally (289-322)
- 6.2. Part II – The Greek Orators (323-341)
7. Theory of Greek Tragedy (342-359)
8. The Antigone of Sophocles as Represented on the Edinburgh Stage (360-389)
9. On the Knocking at the Gate in Macbeth (389-394)
10. On Milton (395-406).
- 10.1. Postscript (407-413)
11. Question as to Actual Slips in Milton (414-420)
12. Dryden's Hexastich on Milton (421-425)
13. Notes from the Pocket-Book of a Late Opium-Eater:
 - 13.1. Anglo-German Dictionaries (426-427)
 - 13.2. Prefiguration of Remote Events (428)
 - 13.3. Moral Effects of Revolutions (429)
 - 13.4. English Dictionaries (430-434)
 - 13.5. Reformadoes (435)
 - 13.6. Proverbs (436)
 - 13.7. Antagonismo (436)
 - 13.8. To the Lakers (437-438)
 - 13.9. False Distinctions (439-444)
 - 13.10. Madness (445-446)
 - 13.11. English Physiology (447-448)
 - 13.12. Superficial Knowledge (449-452)
 - 13.13. Manuscripts of Melmoth (453)
 - 13.14. Scriptural Allusion explained (454-455)

VOL. XI: LITERARY THEORY AND CRITICISM. 474 PAGES.

Editor's Preface

1. Schlosser's Literary History of the Eighteenth Century (5-50)
 - 1.1. On Swift (12-18)
 - 1.2. On Addison (19-28)
 - 1.3. On Pope (29-34)
 - 1.4. On Fox and Burke (35-40)
 - 1.5. On Junius (41-49)
 - 1.6. Postscript (50)
2. The Poetry of Pope (51-95)
 - 2.1. Postscript (96-7)
3. Lord Carlisle on Pope (98-145)
 - 3.1. Postscript (146-155)
4. Translation from Lessing's "Laocoon," with Notes (164-214)
 - 4.1. Postscript on Didactic Poetry (215-221)
5. Goethe as Reflected in his Novels Wilhelm Mesiter (222-258)
6. John Paul Friedrich Richter (259-272)
7. Analects from Richter: The Happy Life of a Parish Priest in Sweden; Last Will and Testament, or the House of Weeping; Complaint of the Bird in a Darkened Cage; On the Death of Young Children; The Prophetic Dew-Drops; On Death; Imagination untamed by the Coarser Realities of Life; Satirical Notice of the Reviewers; Female Tongues; Forgiveness; Nameless Heroes; The Grandeur of Man in his Littleness; Night; The Stars; Martyrdom; The Quarrels of Friends; Dreaming; Two Divisions of Philosophic Minds; Dignity of Man in Self-Sacrifice; Fancy; Innate Feeling and Acquisition; Use of Opposites; Dream upon the Universe (273-293)
8. On Wordsworth's Poetry (294-325)
 - 8.1. Postscript in 1857 (323-325)

9. Notes on Gilfillan's Literary Portraits (326-393).
 - 9.1. William Godwin (326-334)
 - 9.2. John Foster (335-340)
 - 9.3. William Hazlitt (341-353)
 - 9.4. Percy Bysshe Shelley (354-376)
 - 9.5. John Keats (377-393)
10. Notes on Waiter Savage Landor (394-436)
11. Orthographic Mutineers, with a Special Reference to the Works of Waiter Savage Landor (437-452)
12. Milton versus Southey and Landor (453-474)

VOL. XII: TALES AND ROMANCES. 467 PAGES.

Editor's Preface (1-4)

1. Klosterheim, or the Masque (5-156)
2. The Household Wreck (157-233)
3. The Avenger (234-285)
4. The Fatal Marksman (286-313)
5. Mr. Schnackenberger, or Two Masters for One Dog (314-363)
6. The Dice (364-390)
7. The King of Hayti (391-416)
8. The Icoognito, or Count Fitz-Hum (417-433)
9. The Love-Charm: A Translation from Tieck (434-467)

VOL. XIII: TALES AND PROSE PHANTASIES. 448 PAGES.

Editor's Preface

1. On Murder Considered as One of the Fine Arts:
 - 1.1. First Paper (9-51)
 - 1.2. Second Paper (52-69)
 - 1.3. Postscript in 1854 (70-124)
2. Early Memorials of Grasmere (125-158)
3. The Spanish Military Nun (159-237)
 - 3.1. Author's Postscript (238-244)
 - 3.2. Appended Editorial Note (245-250)
4. Sortilege and Astrology (251-269)
5. The English-Mail Coach
 - 5.1. Section I. The Glory of Motion (270-299)
 - 5.2. Section II. The Vision of Sudden Death (300-318)
 - 5.3. Section III. Dream-Fugue; Founded on the Preceding Theme of Sudden Death (318-327)
 - 5.4. Postscript (328-332)
6. Suspiria de Profundis: Being a Sequel to the Confessions of An English Opium-Eater:
 - 6.1. Dreaming (333-339)
 - 6.2. The Palimpsest of the Human Brain (340-349)
 - 6.3. Vision of Life (350-349)
 - 6.4. Memorial Suspiria (351-358)
 - 6.5. Savannah-la-Mar (359-361)
 - 6.6. Levana and our Ladies of Sorrow (362-372)
- [MISCELLANEA]
7. Danish Origin of the Lake-Country Dialect (373-383)
8. Historico-Critical Inquiry into the Origin of the Rosicrucians and Free-Masons (384-448)

VOL XIV: MISCELLANEA AND INDEX. 447 PAGES.

Editor's Preface (1-8)

1. Education of Boys in Large Numbers (9-45)

2. Kant on National Character in Relation to the Sense of the Sublime and the Beautiful (46-60)

3. Kant's Abstract of Swedenborgianism (61-68)

4. Kant on the Age of the Earth (69-93)

5. Recollections of Hannah More (94-131)

6. Walladmor: a Pseudo-Waverly Novel (132-145)

8. The English Language (146-161)

9. The Opium Question with China en 1840 (162-205)

9.1. Postscript on the Duke of Wellington (206-219)

10. Secession from the Church of Scotland (219-262)

11. National Temperance Movement (263-285)

12. On the Religious Objections to the Use of Chloroform (286-293)

13. Memorial Chronology on a New and More Apprehensible System. In a Series of Letters to a Lady (294-326)

14. French and English Manners (327-334)

15. Presence of Mind. A Fragment. (335-344)

16. The Chinese Question in 1857 (345-367)

17. Additions:

17.1. Translation of Horace's Ode 122 (368-369)

17.2. On Novels (370-374)

Appendix: Chronological and Bibliographical (375-390)

Epilogue (391-400)

Index to the Edition (401-447)

ANEXO III: TABLAS

TABLA 1. ÍNDICE DE *DISCUSIÓN* (1932)

Cf. esta tesis, cap. 5, "Index 1932".

N°	Título	Fuente	Orden de publicación	Lugar en 1957
1	"Nuestras imposibilidades"	<i>Sur</i> 4 (11/31)	11	-----
2	"La penúltima versión de la realidad"	<i>Síntesis</i> 15 (8/28)	2	2
3	"El Coronel Ascasubi"	<i>Sur</i> 1 (1/31)	7	1ª
4	"La supersticiosa ética del lector" (Antes: "El estilo y el tiempo")	<i>La Prensa</i> (22/4/28)	1	3
5	"El Martín Fierro"	<i>Sur</i> 2 (5/31)	8	1b
6	"El otro Whitman"	La vida literaria 14 (9/29)	6	4
7	"Una vindicación de la Cábala"	-----	15	5
8	"Una vindicación del falso Basílides" (Antes: "Una vindicación de los gnósticos")	<i>La Prensa</i> (1/1/32)	12	6
9	"La postulación de la realidad"	<i>Azul</i> 10 (6/31)	9	7
10	"Films"	<i>Sur</i> 3 (8/31)	10	8
11	"El arte narrativo y la magia"	<i>Sur</i> 5 (5/32)	13	9
12	"Paul Groussac"	<i>Nosotros</i> 242 (5/29)	4	10
13	"La duración del infierno"	<i>Síntesis</i> 25 (6/29)	5	11
14	"Las versiones homéricas"	<i>La Prensa</i> (8/5/32)	14	12
15	"La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga"	<i>La Prensa</i> (1/1/29)	3	13

TABLA 2. DISCUSIÓN VISTO DESDE WRITINGS

Cf. esta tesis, cap. 5, “Tres zonas de contacto: la obra, el ensayista y la retórica del ensayo”.

N°	Discusión (1932)	Writings (1889-90)
	“Nuestras imposibilidades”	General Preface / Political Economy and Politics (9)
1	“La penúltima versión de la realidad”	Speculative and Theological Essays (8)
2	“El Coronel Ascasubi”	Biographies and Biographic Sketches (4, 5) Literary Theory and Criticism (10, 11)
3	“La supersticiosa ética del lector”	Literary Theory and Criticism (10, 11)
4	“El Martín Fierro”	Literary Theory and Criticism (10, 11)
5	“El otro Whitman”	Biographies and Biographic Sketches (4, 5) Literary Theory and Criticism (10, 11)
6	“Una vindicación de la Cábala”	Speculative and Theological Essays (8) Literary Theory and Criticism (10, 11)
7	“Una vindicación del falso Basíledes”	Historical Essays and Researches (6, 7)
8	“La postulación de la realidad”	Literary Theory and Criticism (10, 11)
9	“Films”	Literary Theory and Criticism (10, 11)
10	“El arte narrativo y la magia”	Literary Theory and Criticism (10, 11) Speculative and Theological Essays (8)
11	“Paul Groussac”	Biographies and Biographic Sketches (4, 5) Literary Theory and Criticism (10, 11)
12	“La duración del infierno”	Speculative and Theological Essays (8)
13	“Las versiones homéricas”	Literary Theory and Criticism (10, 11) Historical Essays and Researches (6, 7)
14	“La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”	Speculative and Theological Essays (8)

TABLA 3. ÍNDICE DE EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN (1941)

N°	Título	Fuente	Orden de publicación
1	“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (con ‘Posdata de 1947’)”	Sur 68 (3/1940)	3
2	“El Acercamiento a Almotásim”	<i>Historia de la eternidad</i> (1936)	1
3	“Pierre Ménard, autor del Quijote”	Sur 56 (5/1939)	2
4	“Las ruinas circulares”	Sur 75 (12/1940)	4
5	“La lotería en Babilonia”	Sur 76 (1/1941)	5
6	“Examen de la obra de Herbert Quain”	Sur 79 (8/1941)	6
7	“La biblioteca de Babel”	-----	7
8	“El jardín de senderos que se bifurcan”	-----	8

TABLA 4. ÍNDICE DE FICCIONES (1935-1944) (1944)

N°	Título	Fuente	Orden de publicación
EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN			
(Sección: reproduce el libro publicado con este mismo título en 1941)			
1	“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (con la “Posdata de 1947”)	Sur 68 (3/1940)	3
2	“El Acercamiento a Almotásim”	Historia de la eternidad (1936)	1
3	“Pierre Ménard, autor del Quijote”	Sur 56 (5/1939)	2
4	“Las ruinas circulares”	Sur 75 (12/1940)	4
5	“La lotería en Babilonia”	Sur 76 (1/1941)	5
6	“Examen de la obra de Herbert Quain”	Sur 79 (8/1941)	6
7	“La biblioteca de Babel”	-----	7
8	“El jardín de senderos que se bifurcan”	-----	8
ARTIFICIOS			
(Sección)			
9	“Funes, el memorioso”	La Nación (7/6/1942)	10
10	“La forma de la espada”	La Nación (26/7/1942)	11
11	“Tema del traidor y del héroe”	Sur 112 (3-4/1944)	13
12	“La muerte y la brújula”	Sur 92 (5/1942)	9
13	“El milagro secreto”	Sur 101 (2/1943)	12
14	“Tres versiones de Judas”	Sur 118 (8/1944)	14

TABLA 5. ÍNDICE DE EL ALEPH (1949)

N°	Título	Fuente	Orden de publicación
1	“El inmortal”	<i>Anales</i> 12 (2/1947) Con el título “Los inmortales”.	5
2	“El muerto”	<i>Sur</i> 45 (11/1946)	4
3	“Los teólogos”	<i>Anales</i> 14 (4/1947)	6
4	“Historia del guerrero y la cautiva”	<i>Sur</i> 175 (5/1949)	13
5	“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”	<i>Sur</i> 122 (12/1944)	1
6	“Emma Zunz”	<i>Sur</i> 167 (9/1948)	10
7	“La casa de Asterión”	<i>Anales</i> 15-16 (5/1947)	7
8	“La otra muerte”	<i>La Nación</i> (9/1/1949)	11
9	“Deutsches Requiem”	<i>Sur</i> 136 (2/1946)	3
10	“La busca de Averroes”	<i>Sur</i> 152 (6/1947)	8
11	“El Zahir”	<i>Anales</i> 17 (7/1947)	9
12	“La escritura del Dios”	<i>Sur</i> 172 (2/1949)	12
13	“El Aleph”	<i>Sur</i> 131 (9/1945)	2

ANEXO IV: IMÁENES

1. "Kant" y "On Murder Considered as One of the Fine Arts"

Cf. esta tesis, cap. 1, "El corpus del English Opium-Eater".

**BLACKWOOD'S
EDINBURGH MAGAZINE.**

BY WILLIAM BLACKWOOD, EDINBURGH; AND T. CADELL, LONDON.

No. CXXII. FEBRUARY, 1827. Vol. XXI.

Contents.

SNODGRASS'S NARRATIVE OF THE BURMESE WAR,	121
GALLERY OF THE GERMAN PROSE CLASSICS. BY THE ENGLISH OPIUM-EATER.	
No. III. KANT,	133
PERSIA,	138
THE CORN LAWS,	169
SELWYN IN SEARCH OF A DAUGHTER.	
Chap. III.	181
Chap. IV.	189
WIZZERDE WYNKIN'S DETHE,	195
ON MURDER, CONSIDERED AS ONE OF THE FINE ARTS,	199
HORÆ GERMANICÆ,	
No. XXII. ERNEST, DUKE OF SUABIA,	214
ON THE DEATH OF A DAUGHTER,	226
A VISION OF THE DEEP,	227
THE DUKE OF YORK,	230

EDINBURGH:

WILLIAM BLACKWOOD, NO. 17, PRINCE'S STREET, EDINBURGH;
AND T. CADELL, STRAND, LONDON;

To whom Communications (post paid) may be addressed.

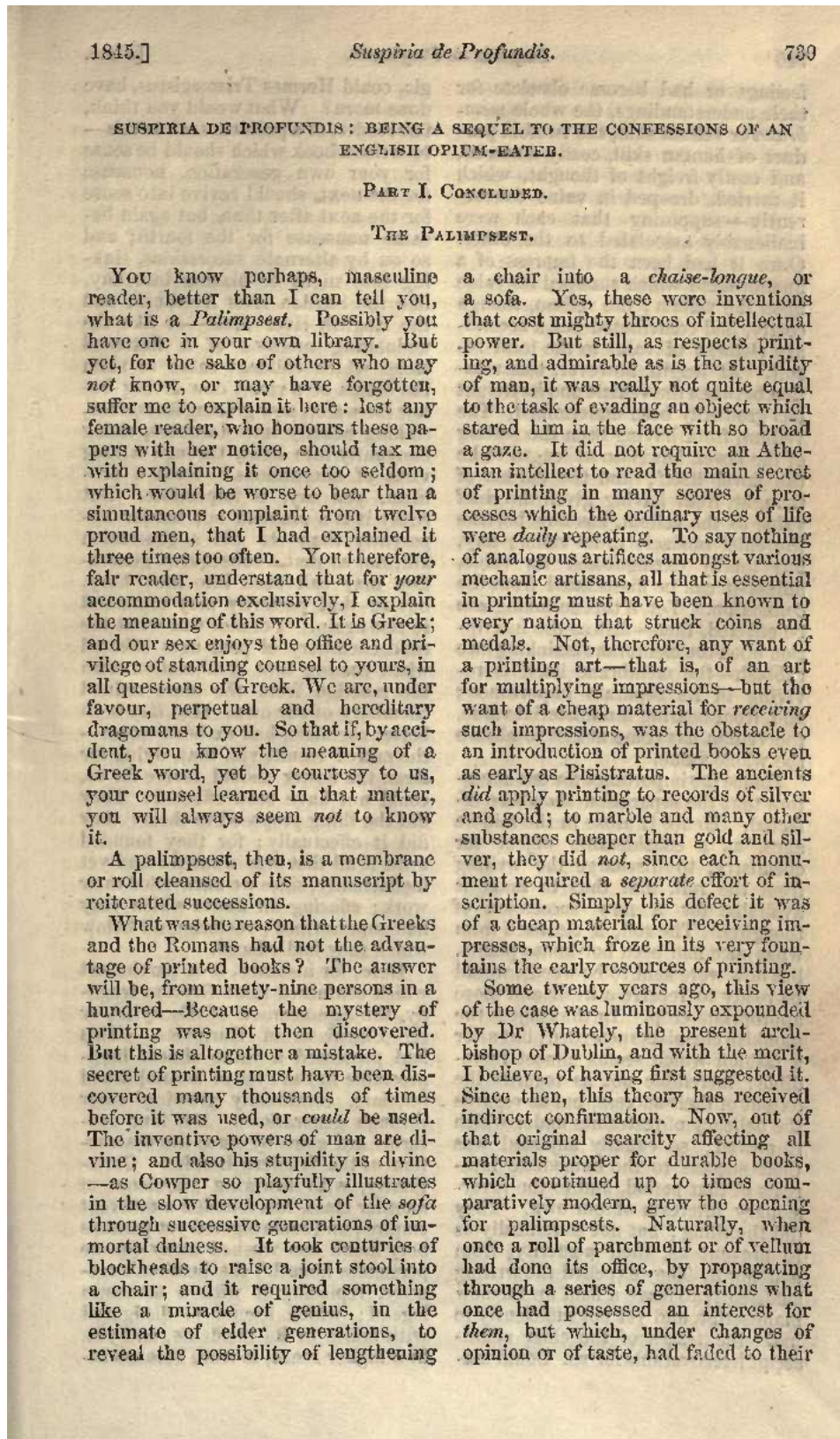
SOLD ALSO BY ALL THE BOOKSELLERS OF THE UNITED KINGDOM.

PRINTED BY JAMES BALLANTYNE & CO. EDINBURGH.

Blackwood's 21 (122), 2/1827

2. "The Palimpsest" en *Blackwood's* 1845.

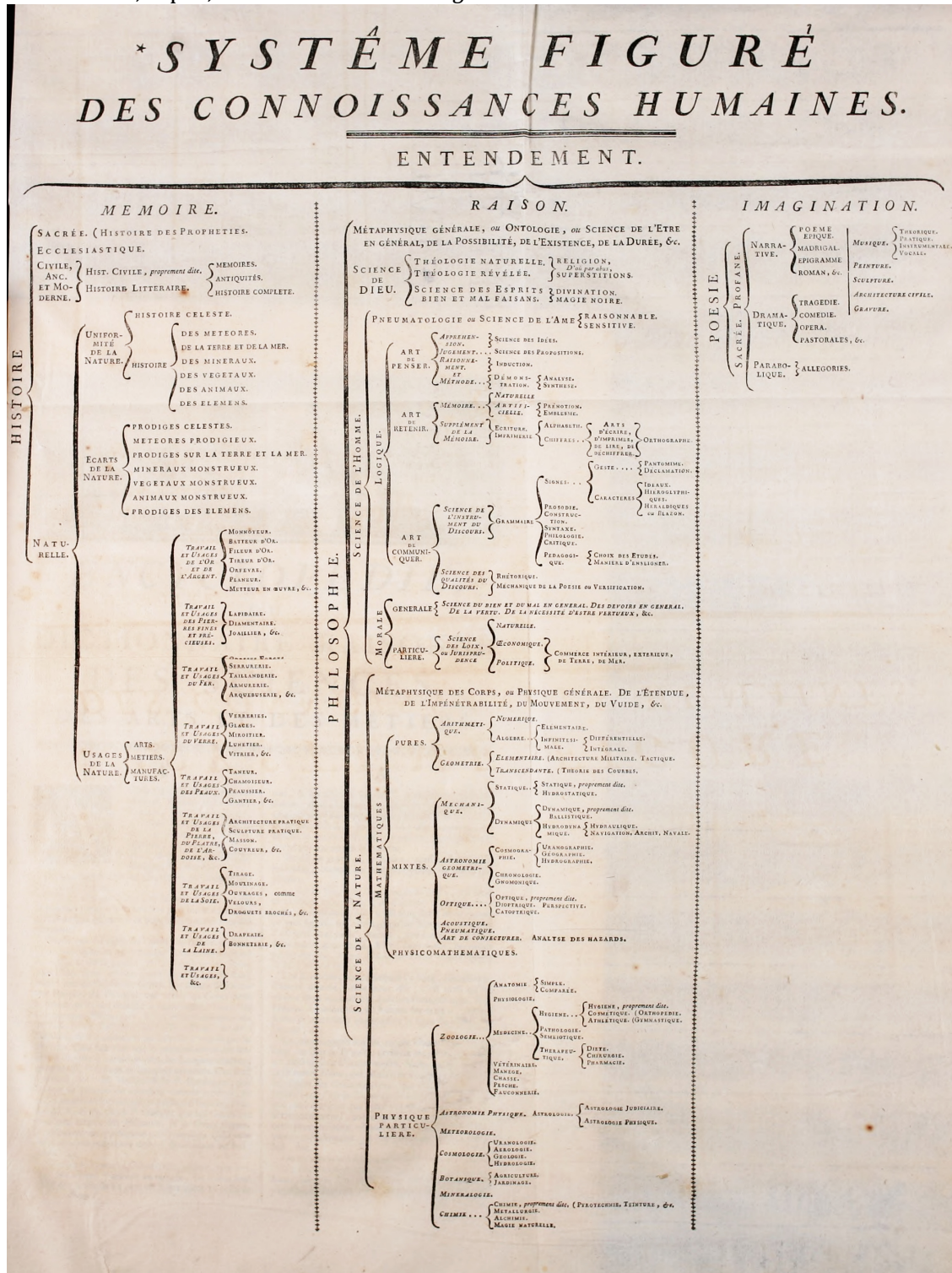
Cf. esta tesis, cap. 1, "El saber de la analogía o la interdisciplinariedad de quinceana".



Blackwood's 57, 7/1845.

3. Organización del saber de *L'Encyclopédie*, en base a Bacon

Cf. esta tesis, cap. 2, "De Selections a Writings".



<https://encyclopedie.uchicago.edu/content/syst%C3%A8me-figur%C3%A9-des-connaissances-humaines>

4. De Quincey vs. Ramón Doll

Cf. esta tesis, cap. 5, "Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)".

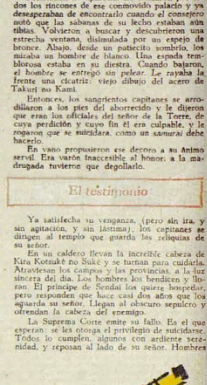
REVISTA MULTICOLOR DE LOS SÁBADOS El Incivil Maestro de Ceremonias

Kotsuké no Suké

★ Bibliografía ★

RAMÓN DOLL. — *Política Intelectual-Colección "Comuna" de "Revista Multicolor"*.
ESTA obra de "Política Intelectual" de Ramón Doll es una tesis de la política de los intelectuales en el mundo contemporáneo. Una de las características más importantes de esta obra es su carácter de estudio de caso, ya que Doll analiza la conducta política de los intelectuales en diversos países y épocas, desde el Renacimiento hasta el presente. La obra está dividida en tres partes: la primera trata de la política intelectual en el Renacimiento, la segunda de la política intelectual en el siglo XVIII, y la tercera de la política intelectual en el siglo XIX. Doll argumenta que los intelectuales han sido siempre una fuerza poderosa en la historia, y que su influencia ha crecido constantemente a lo largo del tiempo. La obra es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

NORAH LANCE. — *45 años de una vida marplatense.* — Buenos Aires.
ESTA obra es una autobiografía de Nora Lance, una mujer que vivió una vida interesante y variada. Ella nació en Montevideo, Uruguay, y se mudó a Mar del Plata, Argentina, cuando era joven. En su libro, ella describe sus experiencias y sus pensamientos a lo largo de su vida. Ella habla de su educación, su trabajo, sus relaciones personales y sus contribuciones a la sociedad. Su libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX. El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.



Este libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

El libro es una excelente introducción a la historia de la política intelectual y es esencial para cualquier estudiante de historia o ciencias políticas.

El libro está escrito de una manera clara y atractiva, y es una lectura interesante para cualquier persona que se interese en la historia y la vida personal.

El libro es una excelente fuente de información sobre la vida en Mar del Plata y sobre la experiencia de una mujer en el siglo XX.

RMS 18 (9/12/1933)

7. Un De Quincey de Tor



Tomás De Quincey. *Confidencias de un fumador de opio*. Traducción de J. B. Thomas. Buenos Aires, Editorial Tor, 1936

9. Noticias de la guerra: el Papa pide que reine la paz en Navidad

Cf. esta tesis, cap. 6, "Cuentos de guerra (Ficciones)".



La Nación 25/12/1940

10. "Política del gusto": editorial de *Saber Vivir*

Cf. esta tesis, cap. 6, "1940: "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra""

Nº 1. Ago. 1940

Thomson

REPUBLICA ARGENTINA
NATURALES - BUENOS AIRES
17 JUL 1945
BIBLIOTECA

Saber Vivir

Director: JOSE ETZAGUIRRE
Secretario General: CARMEN VALDES
Director Literario: ALVARO DE LAS CASAS
Director Artístico: JUAN MERLI
Publicidad: CELESTINO ROSAS


70-44741

Comida arqueológica, por Ego de	4-5
Un gran comedor, por Ramón Gómez	6-7
de la Sierra	8
Resaca	9
Planes	10
Calendario del mes de agosto	11
Regimen alimenticio, por el Dr.	12-13
Rossi	14-15
El mes de los Tehuelches, Omei	16
Yaguas, por Armando Braun	17
Mesener	18-19
Errores que se cometen en el vestir	20-21
y en la alimentación de los niños	22
Tramplaire	23
Ante dos cuadros de M. Angeles Or-	24-25
tiz, por María Rosa Oliver	26-27
El hijo, categoría de cultura, por Al-	28
varo de las Casas	29
Buenos Aires, labor del tiempo, por	30-31
Julio Rimoldini	32
La música, arte divino, por Jaime	33
Polism	34-35
Pipa y Pipas, por Alberto Gerchunof	36-37
Las obras del Dr. Alvarez, por Fernando	38-39
de Krole	40-41
Una Residencia austriaca	42-43
Dos concursos	44
Una Iglesia rural	45
Escultura Pre-Colombiana	46-47
Vivienda y delincuencia, por Gisela	48
Shaw	49
El champagne, por M. de Vedia y	50
Mitre	51
Mar, cielo y tierra, por María Luisa	52-53
Rebibal	54
Geografía de un hombre, por Mar-	55
ta de Suárez de Deza	56
Revolución y la moda	57
Amor con cuero, México, por F. V.	58
Jouca, por Silvia García Victoria	59
de Castro	60
Morir, por Alberto Lagos	61
La levita, decore de un siglo, por	62-63
Ramón Campón Membrillo	64-65
Vegetal, por María Amparo	66-67
Chevalier de Victoria Noce	68
Henry Mathias, por Juan Merli	69-70
Musica salerosa	71
Una cena en la Embajada de	72
Francia	73
Recetas de cocina	74-75
Cochinita, Reducción, Savyria	76
y Mame	77
El caballo	78
Autógrafo de mi libro en	79
reconstrucción, Manuel Gal	80
de	81
Nota por Alberto F. G.	82-83
Castro	84
Corradini	85
Comas del perfecto ho-	86
gado, por Julio Carr	87
Coma del perfecto ho-	88
gado, por Am	89
Coma del perfecto ho-	90
gado, por Am	91

No habría-
tamos con la vulgaridad de presen-
de los timoratos semanarios de fin de siglo
—si no temiésemos que nuestro título pudie-
ra parecer un tanto intempestivo, en estos
días dolorosos que afligen al mundo. Es por
esto que juzgamos oportunas explicacio-
nes. Creemos, en primer término que saber
vivir no es precisamente vivir entre orope-
les deslumbrantes y fastuosidades ofensi-
vas. Saber vivir es el arte de vivir con con-
cierto refinamiento, con señorío, con gu-
ber imperativo en las clases poderosas y
a un derecho innegable en las más pobres
y humildes. El rico tiene el deber de vivir
bien, y el pobre tiene derecho de vivir bien,
que sean los jornales, una manera de vida
que sean los jornales, una manera de vida
bien orientada puede dar de sí go-
zos preciosos y placeres
encantadores.

Creemos asimismo que en
el saber vivir hay mucho
más que problemas materia-
les; hay un gran problema es-
piritual: el enorme problema
de mantenerse serenamente en-
tre las dichas y de sobrellevar,
sin desazones, los quebrantos. Es
en este sentido que hoy, más que
nunca, hace falta saber vivir, pa-
ra salvar el abismo a cuyo borde nos
colocaron manteniendo incólumes
las ilusiones y cada día más puras
las esperanzas. Sólo así garantizare-
mos la supervivencia de una serie in-
finita de valores que no deben morir.

Saber Vivir
quiere ser dentro de cada hogar, una
revista de lectura calma que para el po-
bre y el rico puede brindar una sugere-
ncia útil que contribuya de algún mo-
do al deleite, y al sosiego.



BRILLAT-SAVARIN (1755-1846). El au-
tor de "La psicología del gusto", sabio
nuestro y discreto consejero en la ciencia
difícil del buen vivir y en el arte, mucho
más difícil, del vivir bien.

3

Saber Vivir 1 (8/1940)

11. El contexto de la Navidad

Cf. esta tesis, cap. 6, "1940: "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra""

Registro de la Propiedad
Intelectual No. 30610

SUMARIO

	Pág.
Portada, por Horacio Butler	
No esperado y siempre venido, por Alberto Gerchunoff	14
La Navidad porteña, por Julio Rinaldini	16
Romances de Navidad, por José Jorda	18
Para la noche de Navidad del 24 de Diciembre, en Inglaterra, por Jorge Luis Borges	20
Navidad en Francia, por Simone Garma	21
La Navidad en Alemania, por G. Knie	24
Navidad 1940, por Manuel Angeles Ortiz	26
Navidad 1940, por Juan A. Ballester Peña	27
Navidad 1940, por Antonio Berni	28
25 de Diciembre . . . , por Alberto Lagos	29
Navidad 1940, por Jorge Larco	30
Navidad 1940, por Ernesto Scotti	31
Navidad 1940, por Raúl Soldi	32
Canción de Navidad, por el maestro Jaime Pabissa	33
Variaciones históricas y anecdóticas sobre el ballet, por Guillermo de Torre	37
Una cena "chez" Caligula, por José Suárez de Deza	39
4 dibujos de Giambattista Tiepolo, de la colección de Santiago Soulas	41
Reconquista del mueble colonial, por M. Mujica Lainez	45
Nota sobre el arte del libro, por Eduardo J. Bultrich	46
La golondrina en el sombrero, por Luisa Sofovich	50
Estelas dolientes de un pasado anatoliano, por J. G. Blanco Villalta	52
Museo Municipal de Arte Colonial	54
Escultura griega	56
Crónica en "chuss" de la última excursión al Bermejo, por José Suárez	58
Vagando, por María Angélica Chevalier de Victoria Roca	62
En la mesa de campaña del Zar, por el general Maurizio Marsengo	64
El cochero y el fiacre, por Ramón Gómez de la Serna	65
Efectivamente hay una moda en la decoración, por Albert Sage	69
En el fondo de la copa, por Enrique Campos Menendez	70
El palacio abandonado, por Clara Campoamor	72
Acción de la mujer argentina, por Inés de Paz	74
Carretilla de tomates, por Mari Yan	76
Redomas, por Alfonso Bulnes	76
Alrededor de la Belleza, por Carmen Valdés	77
El Palacio de las señoritas Duhau	78
Jerarquía espiritual de los perfumes, por Raúl Dell'Sendero	80
La fiesta de la season, por Spy	82
Recetas de Cocina, por P. P.	89
El chanchito y su familia, por Julio Camba	95
Reseña de libros recibidos — Autógrafo de un libro en preparación — Pinturas de Mariette Lydis — Ilustraciones de Einsgruber, Norah Borges, Bernard, Susana Bombal de Harilaos, O. Fabrè, Carlegle, Miguel Villá — Fotos de Prado, José Suárez.	

Saber Vivir

DIRECTOR LITERARIO ALVARO DE LAS CASAS
DIRECTOR JOSE EYZAGUIRRE
DIRECTOR ARTÍSTICO JUAN MERLI

SECRETARIO GENERAL CARMEN VALDES
PUBLICIDAD C. J. ROSAS

18 JUL 1946
BIBLIOTECA



NOVIEMBRE 4 NUMERO 5 DICIEMBRE 1940

SUBSCRIPCION
País Un año 10 \$ moneda argentina
Estranjera " " 12 " "
Precio del ejemplar corriente: UN PESO

PRECIO DE ESTE EJEMPLAR \$ 1.50

REDACCION Y ADMINISTRACION
BME. MITRE 319 - Escritorio 39 - U. T. 33-7138
BUENOS AIRES

Saber Vivir 4/5 (11-12/1940)

12. "Para la noche del 24 de Diciembre de 1940, en Inglaterra"

Cf. esta tesis, cap. 6, "1940: "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra""



Para la noche del
24 de Diciembre de 1940, en Inglaterra
por Jorge Luis Borges

Que la antigua tiniebla se agrande de campañas,
Que de la porcelana cóncava mane el ponche,
Que los bélicos "crackers" retumben hasta el alba,
Que el incendio de un leño haga ilustre la noche.

Que el tempestuoso fuego, que agredió las ciudades
Sea esta noche una límpida fiesta para los hombres,
Que debajo del muérdago esté el beso. Que esté
La esperanza de tus espléndidos corazones.

Inglaterra. Que el tiempo de Dios te restituya
La no sangrienta nieve, pura como el olvido,
La gran sombra de Dickens, la dicha que retumba.

Porque no hacen dos mil años que murió Cristo,
Porque los infortunios más largos son efímeros,
Porque los años pasan, pero el tiempo perdura.

Saber Vivir 4/5 (11-12/1940)

ANEXO V: LA ANTOLOÍA DE 1986, LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT Y OTROS ESCRITOS

Hicimos referencia en distintas ocasiones al proyecto de antología que Borges y Bioy concibieron en la década de 1940, probablemente para editorial Emecé, cuyo índice se conserva entre los papeles de Bioy Casares y que reprodujimos en el cap. 3, según la transcripción de Daniel Martino. Comentamos parcialmente el proyecto en relación con “El Aleph” y “El Zahir” en el capítulo 6.

El proyecto no prosperó en ese momento, pero fue reflatado a mediados de la década de 1970 para ser publicado por Jacobo Timerman. En *Borges* se encuentran varias menciones a este avatar de la antología,¹ y hasta se incluye el fragmento del prólogo que escribió Bioy Casares. El secuestro del editor a manos de los militares en 1977 postergó nuevamente la ejecución del proyecto, el cual, de alguna forma, pasó primero a editorial Fraterna y luego a Ada Korn Editora. Tampoco en estas ocasiones, sin embargo, el trajinado proyecto vio la luz, por razones que ignoramos.

1940	1970-1980
1. La muerte de la hermana (Autob. Sketches), pp.5-19	1. La muerte del padre. Vol. 14, pp.34 a 36
2. La llegada y la muerte del padre (ib.), pp.33-36	2. Ana. Vol.1, pp.168 a 172.
3. Ann (E. Opium Eater), pp. 168, 192.5, 3, 5.	3. The Pleasures of Opium. Vol. 1, pp.193 a 231.
4. Sueño de fin de E.O.E. pp. 270 a 272 ó 3	4. The Pains of Opium. Vol.1, pp.257 a 267.
5. Tal vez: 1er cap. de Susp. de Prof. (On Dreams)	5. The Last Days of Immanuel Kant. Vol. 4, pp.323 a 380.
6. La revuelta de los tártaros	6. Goethe’s Wilhelm Meister. Vol. 12, pp.153 a 229.
7. La esfinge de Tebas	7. Samuel Taylor Coleridge. Vol. 2, pp.38 a 123.
8. El palimpsesto de la mente humana (Susp. de Prof.)	8. Revolt of the Tartars. Vol. 4, pp.111 a 175.
9. Supersticiones modernas	
10. Los últimos días de Kant	
11. Wilhelm Meister	
12. Tal vez: Charles Lloyd, o Coleridge	

Como se puede ver en el cuadro, entre el índice de 1940 y el segundo, hay algunas diferencias significativas, pero priman las continuidades. Las indicaciones de las páginas, vale aclarar, no envían a Masson sino a la reedición póstuma de *Selections Grave and Gay* de Adam &

¹ Cf. *Borges*: 1504, 1505, 1526, 1528, 1530, 1536.

Charles Black, que tenía el título *The Works of Thomas De Quincey*.² En ambos casos la antología se abre con referencias al corpus intoxicado, pero en el primer proyecto se quita protagonismo al opio, mientras que en el segundo se planea publicar entero “Pleasures of Opium” y la parte más importante de “Pains” (desde la anotación en los cambios de la “economía física” del autobiógrafo hasta el sueño de Mayo de 1818).³ En este proyecto, asimismo, no quedan rastros de *Suspiria*, ni de la muerte de la hermana ni de el fragmento del palimpsesto. En cambio, en los dos proyectos se incluyen “The Last Days of Immanuel Kant”, “Samuel Taylor Coleridge”, la reseña del *Wilhelm Meister* y el relato histórico “The Revolt of the Tartars”, pero sólo en el primero “Modern Superstition” y “The Theban Sphinx”. Asimismo, en el primer caso, a pesar de ser un proyecto más voluminoso, el corpus del opio se presenta más abreviado y recortado, lo que revela tal vez el interés por intervenirlo en el momento en que estaba siendo incorporado a la ficción de Borges y Bioy Casares, como sugerimos en el capítulo 6.

Pero si entre los dos proyectos interrumpidos predominan las continuidades, entre ellos y la antología que efectivamente publicó Borges saltan a la vista las diferencias. Reproduzcamos el índice completo para señalarlas:

1. “Los últimos días de Emmanuel Kant”
2. “Goethe”
3. “La esfinge tebana”
4. “Filosofía de Herodoto”
5. “Los oráculos paganos”
6. “Los milagros como objeto de testimonio”
7. “Los golpes a la puerta de *Macbeth*”

Como dijimos, quien se aproxime a De Quincey a través del volumen 50 de la “Biblioteca personal Jorge Luis Borges”, no sabrá que el autor tuvo siquiera alguna relación con el opio, tanto por la información consignada en el “Prólogo” como por los textos seleccionados en el libro. Evidentemente, debido a que la asociación con la droga es la característica más difundida en la historia de recepción de De Quincey, este hecho sólo pone de relieve con más nitidez la existencia de una diferencia. Pero el relieve se profundiza al reparar que los dos proyectos compartidos con Bioy Casares incluían traducciones de ese sector de la obra de De Quincey. En la Antología de 1986, *Confessions* aparece como una implícita postulación del “Prólogo”, como estudiamos largamente. En cuanto a las continuidades entre los esquemas antológicos, se limitan a “The Last Days of Immanuel Kant” y “The Teban Sphinx”. La reseña del *Wilhelm Meister* puede considerarse tal vez relevada por “Goethe”, el artículo publicado en la Enciclopedia Británica, de modo que hay allí también cierta continuidad, aunque poco queda de la violencia de la reseña. Tampoco se evidencian rastros del trabajo periodístico de De Quincey, ni de su virulento discurso político. Su militancia cristiana, en cambio, ingresa a a través de los artículos 5, 6 y, en parte, 3.

Ciertamente, con la excepción del artículo sobre la muerte de Kant, que preside la colección, y “Los golpes a la puerta de *Macbeth*”, que la cierra, el conjunto de artículos configura una

² Curiosamente, Bioy Casares confunde esta edición con *The Collected Writings* de Thomas De Quincey, a juzgar por la leyenda al pie del índice que dice “Según Masson (obviamente, edición Black)”. La confusión debía proceder de que Adam & Charles Black editaron *Works* y *Writings*, pero no cabe duda de cuál es la edición referida, por la correspondencia de los números de página.

³ Sobre esta parte de *Confessions*, anotó Bioy Casares: “Escribimos la nota para anteponer a *Los placeres del opio* en la *Suma* de De Quincey. Leído hoy, el texto de De Quincey sugiere un escandaloso alegato en favor del opio; cuando yo lo leí por primera vez, en el treinta y tantos, me pareció expresión de opiniones de un hombre que todavía no estaba compenetrado de los perjuicios que traía su consumo. En aquellos años había gente que se drogaba (morfinómanos, les decíamos), pero nuestra sensibilidad para el asunto no estaba tan agudizada como ahora” (*Borges*, 1526).

perspectiva inusual en la historia de recepción de De Quincey. Ahora bien, ¿es posible encontrar un criterio de selección detrás de la serie de textos? ¿Su presencia indica solamente que Borges los consideraba valiosos por separado? ¿Se vinculan de algún modo con su propia lectura de De Quincey?

En el “Prólogo”, Borges no hace referencia a la selección, ni a su criterio. Como ya vimos, es un homenajeante fragmento autobiográfico que caracteriza a De Quincey de una manera peculiar. De los textos de la antología, sólo se menciona “El enigma de la Esfinge Tebana”, pero no para justificar su inclusión en el libro. Nada se dice del ensayo que preside la serie. Carecemos, por otra parte, de información específica sobre el proceso de gestación del volumen, e ignoramos qué grado de participación tuvieron en él Borges o su traductor, Luis Loayza. Pero si consideramos tanto las características de los textos como el orden que presentan, es posible imaginar una lógica de organización.

Los primeros dos textos pertenecen a la zona del germanismo de quinceano, y constituyen un bloque iconoclasta. Del primer texto, como vimos, Borges manifestó incondicionales elogios en las entrevistas de vejez, presentándolo como un texto melancólico. Ahora bien, como señalamos en el capítulo 1, este texto, publicado junto con el ensayo “On murder” en el mismo número de *Blackwood's Edinburgh Magazine*, puede ser leído como un ataque del “English Opium-Eater” contra la idealización de Kant y su filosofía trascendental. Si bien Borges acentúa el hecho de que este artículo narra cómo una “poderosa inteligencia se apaga” (Irby 1962, 4), a la luz de los efectos de sus ficciones sobre los sistemas filosóficos y las pretensiones del saber, se puede atribuir una huella del matiz polémico y satírico que había en el texto de De Quincey. Este matiz se manifiesta en un diálogo con Bioy Casares, cuando Borges compara el texto de De Quincey con *Bouvard y Pécuchét*, la inconclusa novela de Flaubert que satiriza la empresa ilustrada y que Borges había interpretado también en clave melancólica.⁴ Asimismo, abrir la antología con un texto que se autopresenta como una traducción y un pastiche y que ha sido acusado, por eso mismo, de no ser de De Quincey, tiene sugerentes implicancias. La idea de plagio, de autoridad fundada en la originalidad, queda por lo menos relegada como criterio de valoración en el primer texto del libro, y resuena en el ejemplo de “activa memoria” consignado en el “Prólogo”, el falso recuerdo de *Las mil y una noches*.

El segundo texto, como dijimos, forma un bloque con la muerte de Kant, en tanto presenta la otra figura alemana más importante de la época de De Quincey desde una posición irreverente. En “Goethe” se declina o ejemplifica la proposición del “Prólogo” que dice: “Como Novalis, tuvo en poco la obra de Goethe” (*Kant*: 9). Que al texto biográfico sobre la decadencia de Kant siga este otro en el que se desvaloriza la figura canonizada de Goethe, un texto que habitualmente se juzga malogrado, por el defectuoso uso de las fuentes, indica a la vez la voluntad de realzar eso que Masson llamó la “independencia intelectual” de De Quincey, y su proximidad con el discurso enciclopédico. “Goethe” no es la “diatriba” que menciona Borges en sus textos, sino un artículo que De Quincey escribió, en un penoso momento de su vida, para la *Enciclopedia Britannica* (los otros, escritos en idénticas condiciones, fueron “Alexander Pope” y “William Shakespear”). Sin embargo, el papel idoloclasta del texto de 1824 se conserva en este ensayo, sólo que atenuado y con correcciones respecto de los primeros ataques. Estos dos textos iniciales de la antología, presentan a De Quincey embistiendo contra las reputaciones de los dos hombres más célebres de Alemania en la época de De Quincey, cuya canonicidad no había hecho más que ahondarse en la época de Borges.

Del tercer texto, “El enigma de la esfinge tebana”, hay que mencionar dos cosas: por un lado, que supone, en el conjunto, un desplazamiento de la época moderna de Kant y Goethe a la antigüedad clásica y, por el otro, que en él resuena, como en el resto de los textos elegidos, la frase del “Prologo” que dice: “Confesó que no podía vivir sin misterio, descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación” (*Kant*: 9) y que, como vimos, incluye una

⁴ Cf. *Borges*: 555.

referencia al modo del ensayo en De Quincey. El planteo del caso es característico por la autopromoción hiperbólica y sensacionalista del autor como erudito de periódico: “Han transcurrido por lo menos tres mil años desde que se propuso el enigma y parecerá bastante raro que la solución no se haya presentado hasta noviembre de 1849” (106). El tratamiento del tema ofrece, condensada, la misma fórmula que “The Essenes”: un viejo tema, aparentemente solucionado, es retomado por De Quincey como un problema que aún requiere solución, a pesar de la evidente satisfacción de la esfinge. Y él es el único, desde luego, que puede ofrecerla. La razón revisionista de De Quincey, que lee los textos desde una perspectiva policial, haciendo gala de una aguda inteligencia y una amplia erudición, encuentra en “El enigma de la esfinge tebana” su punto más alto. Pero, además de la sorprendente solución que propone De Quincey y del acento puesto en la reformulación del problema, el texto es relevante, en relación con Borges, por su notable definición textual de las profecías como textos multireferenciales, susceptibles, por su misma condición semiótica, de ser releídos múltiples veces: “Todas las grandes profecías, todos los grandes misterios suelen entrañar doble, triple y hasta cuádruple interpretación; cada una es de dignidad más elevada, cada una encierra crípticamente a la otra” (*Kant*: 113). Esta condición del texto profético tiene aplicación en las búsquedas técnicas de Borges para producir significaciones múltiples.

El cuarto texto de la antología también es una revisión de la antigüedad clásica, y también convoca a un nombre célebre, sólo que no para practicar la idoloclastia, como en el caso de Goethe y Kant, sino, al revés, para resituar en la historia cultural de Occidente, como un posible modelo y origen, a la figura malinterpretada de Herodoto. “La filosofía de Herodoto”, un texto que pertenece al corpus de los eruditos que mencionamos en el capítulo 1, ensaya una definición del personaje como el primero de “los polyhistores” (el primer escritor enciclopedista) y como el “padre de la prosa”, dos prácticas valoradas por De Quincey que Borges asumió como propias en la construcción de su identidad intelectual. Este artículo fue incluido por Masson en el tomo “VI” de “Historical Essays and Researchs”, antes de “The Theban Sphinx” y después “Homer and the Homeridae”.

Los dos textos que siguen son muestras de De Quincey como investigador militante del cristianismo, una faceta que, ya lo sabemos, no ha sido indagada intensamente por la crítica contemporánea. Pero es un De Quincey militante del cristianismo en dos facetas muy diferentes, la faceta de la investigación histórica revisionista y la faceta filosófica y doctrinaria. La primera faceta está representada por el complejo y fascinante ensayo “Los oráculos paganos”, que en la antología cumple el paso de la era “pagana” (Heródoto, Edipo) a la “cristiana”, a través de la revisión del problema de la desaparición histórica de los oráculos. En el ensayo, De Quincey retoma, desde distintas perspectivas, las dificultades y paradojas de la interpretación. La apertura del ensayo establece este tema en el caso mismo de la investigación histórica: “Es notable observar —y sin una explicación previa parecería paradójico decirlo— que muchos temas importantes, sometidos a la luz de manera continua, se vuelven cada vez más enigmáticos” (*Kant*: 170). El ensayo se detiene largamente, al inicio, en el error de interpretación de los padres de la Iglesia en relación con la desaparición de los oráculos, que exigían del cristianismo una actitud hostil y sin concesiones, para mostrar los efectos de desfiguración que produjo sobre la verdad del caso una aproximación desde la perspectiva de la “polémica” (*Kant*: 176). El ensañamiento de De Quincey con los Padres responde a su táctica habitual de subrayar un error para construir sus rectificaciones. Varios elementos de estas rectificaciones son relevantes para los intereses borgeanos, comenzando por la consideración sobre la verdadera función del oráculo como institución pagana. Las consideraciones sobre la función unificadora que tenía Delfos⁵ y su

⁵ De Quincey sostiene que los oráculos cumplían funciones de adivinación en un grado muy reducido, y que su principal facultad era la “sagacidad natural que calcula las consecuencias ordinarias de los actos humanos en cooperación con las circunstancias locales” (*Kant*: 220). El papel central del oráculo, en el ejercicio de esta facultad, era el de unificar políticamente a Grecia, en una época en que no había otra institución para cumplir ese fin. “Si alguna vez tratara yo de seguir los pasos o de apreciar el valor

comparación con los bancos modernos⁶ es una puesta en escena, como sabemos, de la cualidad del “English Opium-Eater” que ya desde niño podía traducir al griego antiguo los periódicos modernos. En este texto, también, De Quincey distingue entre oráculo y profecía, siendo la identificación de estas categorías uno de los errores cometidos por los Padres. De Quincey desvincula la “profecía” de las predicciones y vaticinios: “En la Biblia el profeta no es nunca alguien que prevé o predice, sino una persona dotada de dones *exegéticos*, es decir, de poderes de interpretación aplicables a una verdad oculta o a una verdad imperfectamente revelada” (*Kant*: 233). El tema de la dificultad de interpretación, desde luego, es parte indisociable del problema del oráculo, que constituye un dispositivo social discursivo para persuadir a quienes los consultaban respecto de la correcta interpretación de un fenómeno. Tratar este tema, el mecanismo discursivo del oráculo en relación con la credulidad e incredulidad de sus usuarios, no sólo le permitió a De Quincey ofrecer sus rectificaciones y explicaciones sino incluir una serie de fragmentos o ejemplos anecdóticos que pasaban a relato el problema conceptual de las ambigüedades de la interpretación. En este sentido, podemos mencionar el “caso de Cambises”, una anécdota que, retirada del ensayo, podría integrar la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo.⁷ Este aspecto de la prosa de quinceana, capaz de introducir fragmentos narrativos que poseen eficacia estética autónoma, como digresiones o ejemplificaciones de “literatura de conocimiento”, según hemos intentado demostrar, tuvo importancia para la gestación de la poética de la prosa en Borges.

El sexto artículo es tal vez es el más difícil de la colección y representa la faceta especulativa y doctrinaria del De Quincey cristiano. La cuestión del estatuto del milagro en relación con su posibilidad y su transmisibilidad es un complemento adecuado del texto sobre la decadencia de los oráculos paganos. Hemos señalado ya, en relación con “El milagro secreto”, que “Los milagros como objeto de testimonio” discute el argumento de Hume que niega la posibilidad de los milagros y sostiene la inconveniencia de fundar una religión sobre ellos. Baste aquí agregar que la antología, recobrando al De Quincey cristiano, pero también al De Quincey lógico y polemista, introduce una brecha, como la muerte de Kant, en la autosuficiencia de la razón filosófica, sólo que en este caso apelando a la posición cristiana de la fe.

“Los golpes a la puerta de *Macbeth*” da ingreso, en el cierre de la antología, al De Quincey crítico literario con la pieza más conocida en este rubro. Las mismas características del sujeto “De Quincey”, manifestadas en las otras investigaciones, reaparecen aquí, pero dirigidas con intensidad al desciframiento de un problema estético y literario. En cierto sentido, en el marco de la antología, “Los golpes” se liga con “El enigma de la esfinge tebana”, por su brevedad y por el modo en que asedia el problema considerado, pero también se aparta de cualquier posible confusión entre la crítica literaria de De Quincey y la crítica profesional o académica. Como

de la civilización griega —madre de la civilización de todo Occidente—, no me sería difícil probar que Delfos cumplió las funciones de un *bureau d'administration* central, un centro general de informaciones políticas, una entidad de organización universal para los consejos de toda la raza griega. Y la causa de la decadencia de los oráculos fue la pérdida de la independencia y autonomía políticas” (*Kant*: 220).

⁶ *Kant*: 220-231.

⁷ “Los lectores recordarán el caso de Cambises, a quien una legión de oráculos aseguró que moriría en Ecbatana, que por lo general se supone es la Hamadán de nuestros días: ciudad norteña, refrescada por las brisas del Caspio, a la que se retira el Shah de Persia cuando hace demasiado calor en Teherán. Hallándose en Siria, Cambises se dio un arañazo en el muslo con su propia arma, porque, llevado por la cólera, se puso a dar de sablazos a un ridículo cuadrúpedo que los sacerdotes egipcios le presentaban como un dios: pero siguió sintiéndose muy tranquilo al recordar la enorme distancia que lo separaba de la capital de Media, al este del Tigris. El arañazo se inflamó, pues a causa de su intemperancia tenía el organismo saturado de materia combustible; se echó a correr el pulso y Cambises sintió punzadas de alarma. Al cabo se insinuó la gangrena, pero confiaba aún en la vieja profecía sobre Ectabana, cuando, de pronto, hizo un descubrimiento horrible: la aldea donde había instalado su cuartel general era conocida con el pomposo nombre de Ectabana” (*Kant*: 218).

intentamos demostrar en el capítulo 3, este texto puede leerse en diálogo con un ensayo clave incluido en *Otras inquisiciones*, “La muralla y los libros”.

Este recorrido superficial deja ver que, además de la ausencia de lo autobiográfico — excepción hecha de la referencia en primera persona al recuerdo de la emoción producida por los golpes a la puerta en Macbeth—, y del motivo de la intoxicación, hay, también, escasa presencia de lo literario, entendido esto como el ejercicio de las bellas letras. La literatura así concebida está solamente en el ensayo final, pero articulada con el crimen y desde la crítica, y en la vida de Goethe, la cual, como vimos, responde a una clave adversa. La presencia de Herodoto como figura positiva introduce los rasgos del prosista “polyhistor” como posible modelo intelectual, en el que las competencias tanto del autor como el antologuista se ven reflejados. Es decir, la antología repone al sujeto que vimos emerger de las “deudas documentadas” en el texto explícito de Borges.

Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que los textos parecen remedar, con criterio selectivo, dejando fuera ciertas materias, el orden de *Writings*. Se incorporan materiales de los tomos de “Bosquejos biográficos y biografías”, de “Ensayos e investigaciones históricas”, de “Ensayos teológicos y especulativos” y una muestra de “Teoría y crítica literaria”, pero no hay nada de los tomos de “Autobiografía” (I-III), “Economía Política y Política” (IX) o de los tomos finales de “Tales, Romance, and prose Phantasies” (XII, XIII). Para que se comprenda este punto, basta volver a copiar la lista de *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, agregando al lado de cada item el tomo de *Writings* del que procede:

BIBLIOTECA PERSONAL, N° 50	WRITINGS: VOLUMEN DEL TEXTO
“Los últimos días de Emmanuel Kant”	IV: Biographies and Biographic Sketches
“Goethe”	IV: Biographies and Biographic Sketches
“La esfinge tebana”	VI: Historical Essays and Researches
“Filosofía de Herodoto”	VI: Historical Essays and Researches
“Los oráculos paganos”	VII: Historical Essays and Researches
“Los milagros como objeto de testimonio”	VIII: Speculative and Theological Essays
“Los golpes a la puerta de <i>Macbeth</i> ”	X: Literary Theory and Criticism

Advirtamos, para finalizar, que el traductor de los textos incluidos en la antología es Luis Loayza, por lo que Borges, al elegir los textos, contaba no sólo con la fama del “Opium-Eater” sino también con la otra antología de De Quincey que había hecho el mismo traductor. En *Las Confesiones y otros textos* (1975), Loayza había presentado en español, diez años antes, al De Quincey canónico. Su selección, además de *Confessions* en la edición de 1822, incluía “Suspiria de profundis” (en la versión de 1845), “Del Asesinato considerado como una de las bellas artes”, “Los golpes a la puerta de Macbeth”, “La monja alférez”, “Los últimos días de Emmanuel Kant” y “La rebelión de los tártaros”. Los primeros cuatro textos constituyen, sin dudas, el conjunto de textos más conocidos del autor, el canon internacional de De Quincey. Los siguientes tres ocupan una segunda línea, pero representan también un De Quincey previamente seleccionado. Se diría que faltaron allí solamente “The English Mail-Coach” y las biografías de los poetas de los Lagos para completar el corpus del De Quincey canónico. En este sentido, esta selección de Loayza, con su maravilloso estudio preliminar, puede imaginarse a la vez como complemento y como de telón de fondo para *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, algo que no hace más que remarcar su diferencia, sea esta de gusto o de cálculo o de ambas.

BIBLIORAFÍA

Abreviaturas

- BAF Louis, Annick. 2007. *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang.
- BBAV Vaccaro, Alejandro. 2006. *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa.
- BBRM Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una Biografía Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BEH Borges, Jorge Luis. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- BES Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931-1980*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Borges* Bioy Casares, Adolfo. 2006. *Borges*. Edición de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino, 2006.
- Bosquejo* De Quincey, Thomas. *Bosquejo de la infancia*. Editado y traducido por Jerónimo Ledesma. 1ª ed. Numancia. Buenos Aires: Caja Negra, 2006..
- BQDM Masson, David. 1885. *De Quincey*. English Men of Letters. London: Macmillan and Co.
- BQRM Morrison, Robert. 2010. *The English Opium-Eater: A Biography of Thomas De Quincey*. New York: Pegasus Books.
- Farsa* De Quincey, Thomas. *La farsa de los cielos. Ensayos*. Editado y traducido por Jerónimo Ledesma. 2ª ed. Buenos Aires: Paradiso, 2016 (1ª ed. 2005).
- IDA Borges, Jorge Luis. 1994. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- INQ Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Kant* De Quincey, Thomas. 1986. *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Traducción de Luis Loayza. N° 50 de *Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges*. Dirección Jorge Luis Borges. Con la colaboración de María Kodama. Buenos Aires, Hyspamerica.
- Museo* Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. 2002. *Museo. Textos inéditos*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires, Emecé.
- NA Ronald Christ. 1969. *The Narrow Act. Borges' art of allusion*. With a preface by Jorge Luis Borges. 1a. ed. New York, New York University Press.
- OC Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1986-1996. 4 vols.
- OCC Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
- OYM Louis, Annick. 2014. *Jorge Luis Borges. Obra y Maniobras*. Santa Fe, Ediciones UNL.
- RMS *Revista Multicolor de los Sábados*, Suplemento del Diario *Crítica*.
- SGG De Quincey, Thomas. 1853-60. *Selections Grave and Gay, from Writings Published and Unpublished, by Thomas De Quincey*. 14 vols. Edinburgh, James Hogg.
- TES Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. 2ª. reimpresión. Madrid, Alianza, 2000.
- TR Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Buenos Aires, Emecé, 1997-2003, 3 vols.
- W De Quincey, Thomas. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Edición de David Masson. London, A. & C. Black, 1896. 14 vols.
- Wk De Quincey, Thomas. *The Works of Thomas De Quincey*. Edición de Grevel Lindop. London, Pickering & Chatto, 2000-2003. 21 vols.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

DE QUINCEY

Ediciones utilizadas

- De Quincey, Thomas. 1851-1859. *De Quincey's Writings*. Boston: Ticknor and Fields. 22 vols.
- De Quincey, Thomas. 1853-60. *Selections Grave and Gay, from Writings Published and Unpublished, by Thomas De Quincey*. 14 vols. Edinburgh, James Hogg. [Abreviado SGG en la tesis]
- De Quincey, Thomas. 1862-3. *De Quincey's Works*. Edinburgh, James Hogg. 15 vols.
- De Quincey, Thomas. 1871. *De Quincey's Works*. Edinburgh, James Hogg. 16 vols.
- De Quincey, Thomas. 1877. *The Works of Thomas De Quincey*. 1877. Popular edition. Boston and New York, Riverside.
- De Quincey, Thomas. 1878. *De Quincey's Works*. Edinburgh, Adam & Charles Black. 16 vols.
- De Quincey, Thomas. 1889-1890. *The Collected Writings of Thomas De Quincey. New and enlarged edition*. Edición de David Masson. Edinburgh, Adam & Charles Black. 14 vols.
- De Quincey, Thomas. 1890. *The Uncollected writings of Thomas De Quincey*. Edición de James Hogg. London. 2 vols. Hubo una segunda edición en 1892.
- De Quincey, Thomas. 1891. *The Posthumous Works of Thomas De Quincey. Edited from the Original MSS*. Edición de Alexander H. Japp. London, Heinemann. 2 vols.
- De Quincey, Thomas. 1896-1897. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Edición de David Masson. London, Adam & Charles Black. 14 vols. Reproduce 1889-1890. [Abreviado W en la tesis].
- De Quincey, Thomas. 2000-2003. *The Works of Thomas De Quincey*. Edición de Grevel Lindop. London, Pickering & Chatto. 21 vols. [Abreviado Wk en la tesis].

Traducciones (selección)

- De Quincey, Thomas. "El vuelo de los sueños". Sin traductor. *Revista Argentina*. Vol VI (1/1870).
- De Quincey, Thomas. 1907. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Traducido y prologado por Diego Ruiz. Barcelona: F. Granada y Cia. Editores.
- De Quincey, Thomas. 1936. *Las confidencias de un fumador de opio*. Traducido por J. B. Thomas. Buenos Aires: Editorial Tor.
- De Quincey, Thomas. 1944. "Aflicción de la niñez". Traducido por Silvina Ocampo y Patricio Canto. *Sur* 112 (febrero): 59-86.
- De Quincey, Thomas. 1946. "La llegada del padre" Sin traductor. *Anales* 6 (junio): 8-10.
- De Quincey, Thomas. 1953. *Confesiones de un comedor de opio inglés*. Traducido por Antonio Dorta. Colección Austral. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- De Quincey, Thomas. 1975. *Las confesiones y otros textos*. Introducción y traducción de Luis Loayza. Colección Biblioteca de Rescate. Barcelona: Barral.
- De Quincey, Thomas. 1978. *Confesiones de un opiómano inglés*. Traducido por Martha Lea Gassó. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- De Quincey, Thomas. 1986. *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Traducción de Luis Loayza. Colección Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Hyspamerica.
- De Quincey, Thomas. 1997. *Klosterheim, o la máscara*. Traducido por Manuela Romano Mozo. Colección El Club Diógenes. Madrid: Valdemar.
- De Quincey, Thomas. 2000. *Los últimos días de Immanuel Kant*. Traducido por José Rafael Hernández Arias. Colección El Club Diógenes. Madrid: Valdemar.
- De Quincey, Thomas. 2003. *Confesiones de un opiómano inglés*. Traducido por Francisco Cusó. Buenos Aires: Quadrata Editorial.

- De Quincey, Thomas. 2003. *Memoria de los poetas de los Lagos*. Traducido por Jordi Doci. 1a ed. Narrativa Clásicos. Valencia: Pre-textos.
- De Quincey, Thomas. 2005a. *La farsa de los cielos: ensayos*. Editado y traducido por Jerónimo Ledesma. 1a ed. Buenos Aires: Paradiso.
- De Quincey, Thomas. 2005c. *Los oráculos paganos y otras obras selectas*. Traducido por José Rafael Hernández Arias. Letras Clásicas 5. Madrid: Valdemar.
- De Quincey, Thomas. 2006a. *Bosquejo de la infancia*. 1a ed. Numancia. Buenos Aires: Caja Negra.
- De Quincey, Thomas. 2006b. *Cenas reales y presuntas: la casuística de las comidas romanas*. Traducido por Jordi Doce. Gijón: Trea.
- De Quincey, Thomas. 2006c. *Confesiones de un opiómano inglés*. Traducido por Daniela Gutiérrez. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- De Quincey, Thomas. 2007a. *Los césares*. Traducido por Jordi Doce. Barcelona: Alba.
- De Quincey, Thomas. 2007b. *Los césares*. Traducido por José Rafael Hernández Arias. Colección Letras Clásicas. Madrid: Valdemar.
- De Quincey, Thomas. 2008. *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Traducido por José Rafael Hernández Arias. Colección El Club Diógenes. Madrid: Valdemar.
- De Quincey, Thomas. 2009. *El vengador*. Madrid: Eneida.
- De Quincey, Thomas. 2010. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Editado y traducido por Miguel Teruel. 4a. ed. (1a. ed. 1997). Madrid: Cátedra.
- De Quincey, Thomas. 2012. *Bosquejos de infancia y adolescencia 1785-1800*. Prologado y traducido por Andrés Barba. Madrid: Sexto Piso.
- De Quincey, Thomas. 2013a. *Confesiones de un comedor de opio inglés*. Traducido por Damià Alou. Great Ideas. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- De Quincey, Thomas. 2013b. *El enigma de la esfinge*. Traducido por Marcelo Percia. Buenos Aires: La cebra.
- De Quincey. 1972. *La monja alfez. Presentado y traducido por Luis Loayza*. Barcelona: Barral.
- De Quincey. 2016. *Estilo. Escritos literarios de un opiómano inglés*. Traducido por Andrés Barba. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- De Quincey. 2016. *La farsa de los cielos: ensayos*. Editado y traducido por Jerónimo Ledesma. 2a ed. Buenos Aires: Paradiso.
- De Quincey. 2017. *Judas y otros ensayos sobre lo divino y lo humano*. Traducido por Juan Manuel Salmerón Arhona. Barcelona: Jus Ediciones.

BORGES

Ediciones utilizadas

- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. 2002. *Museo. Textos inéditos*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires, Emecé. [**Abreviado Museo en la tesis**].
- Borges, Jorge Luis. 1994. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral. [**Abreviado IDA en la tesis**].
- Borges, Jorge Luis. 1995. *Obras, reseñas y traducciones inéditas. Colaboraciones de Jorge Luis Borges en la Revista Multicolor de los Sábados del diario Crítica, 1933-1934*. Investigación y recopilación de Irma Zangara. Buenos Aires, México, Santiago de Chile: Editorial Atlántida.
- Borges, Jorge Luis. 2013. *Libro de sueños*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Borges, Jorge Luis. 2000. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé. [**Abreviado BEH en la tesis**].
- Borges, Jorge Luis. 2000. *Borges en Sur 1931-1980*. Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi. Buenos Aires, Emecé, 1999. [**Abreviado BES en la tesis**].
- Borges, Jorge Luis. 2000. *El tamaño de mi esperanza*. 2ª. reimpresión. Madrid, Alianza [**Abreviado TES en la tesis**].
- Borges, Jorge Luis. 1993. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral [**Abreviado INQ en la tesis**].

- Borges, Jorge Luis. 1997. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé. [Abreviado OCC en la tesis].
- Borges, Jorge Luis. 1986-1996. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1986-1996. 4 vols. [Abreviado OC en la tesis]
- Borges, Jorge Luis. 1997-2003. *Textos recobrados*. Buenos Aires, Emecé. 3 vols. [Abreviado TR en la tesis].

Entrevistas, clases, correspondencia, marginalia y otros materiales citados

- Borges, Jorge Luis y Norman Thomas Di Giovanni. 1999. *Autobiografía, 1899 - 1970*. Traducido por Marcial Souto. Buenos Aires: Ed. El Ateneo.
- Borges, Jorge Luis, Richard Burgin, y Donald Yates. 1998. "A Colloquy with Jorge Luis Borges". En *Jorge Luis Borges: Conversations*, University Press of Mississippi.
- Borges, Jorge Luis, y María Esther Vázquez. 1984. *Borges, sus días y su tiempo*. Biografía e historia. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Borges, Jorge Luis. 1999b. "Borges solicita ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1923". *Espacios de crítica y producción*, núm. 25 (noviembre-diciembre): 103-6.
- Borges, Jorge Luis. 2000. *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Editado por Martín Arias y Martín Hadis. 1a ed. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis. 2007. "Cartas de un joven escritor". Editado por Alejandro Vaccaro. *Ñ. Revista de Cultura. Suplemento del Diario Clarín*, 2 de junio.
- Borges, Jorge Luis, y Antonio Carrizo. 1982. *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis, y Alfonso Reyes. 2010. *Discreta efusión. Alfonso Reyes - Jorge Luis Borges. 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*. Colección Correspondencia del Plata. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Fervuert.
- Borges, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. 2000. *Correspondencia, 1922-1939: crónica de una amistad*. Editado y anotado por Carlos García. Buenos Aires: Corregidor.
- Borges, Jorge Luis, y James Irby. 1962. "Encuentro con Borges". *Revista del Colegio de México* 16 (10): 4-10.
- Borges, Jorge Luis, y Don Bell. 1968. "Master in Montreal: A 1968 Interview with Jorge Luis Borges by Don Bell". <http://www.bu.edu/agni/interviews/print/2000/52-borges-bell.html>.
- Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari. 1998. *En diálogo*. 2 vols. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis. 1999a. *Cartas del Fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Editado por Cristóbal Pera y Carlos García. Círculo de Lectores. Barcelona: Emecé, Galaxia Gutenberg.

Bibliografías, catálogos y recursos de referencia consultados

- Balderston, Daniel. 1986. *The literary universe of Jorge Luis Borges: an index to references and allusions to persons, titles, and places in his writings*. Bibliographies and indexes in world literature, no. 9. New York: Greenwood Press.
- Fernandes, Fabiano Seixas. 2005. "Bibliografía de Jorge Luis Borges". *Fragmentos* 28/29 (enero-diciembre): 225-431.
- Helft, Nicolás. 1997. *Bibliografía completa*. Prologado por Noé Jitrik. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Louis, Annick. Thèse de Doctorat Nouveau Régime à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales-Paris, Section Sciences du Langage: « Jorge Luis Borges. La construction d'une œuvre. Autour de la création d'*Historia Universal de la Infamia* (1935). ». Directeur Yves Hersant, Directeur d'Études à l'EHESS. Mention Très Honorable avec les félicitations du jury à l'unanimité.

Rosato, Laura, y Germán Álvarez, eds. 2010. *Borges, libros y lecturas: catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Abrams, Meyer Howard. 1934. *The Milk of Paradise. The Effect of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. Harvard Honors Thesis in English 7. Cambridge: Harvard University Press.
- Abrams, Meyer Howard. 1962. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica acerca del hecho literario*. Traducido por Gregorio Aráoz. 1a. ed. Buenos Aires: Nova.
- Acker, Caroline Jean. 2011. "From All Purpose Anodyne to Marker of Deviance: Physicians' Attitudes towards Opiates in the US from 1890 to 1940". En *Drugs and Narcotics in History*, editado por Roy Porter y Mikulas Teich, 114–32. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adur Nóbile, Lucas. 2014. "Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémicas." Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Tesis en repositorio digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4410>.
- Agnew, Lois Peters. 2012. *Thomas de Quincey: British Rhetoric's Romantic Turn*. Rhetoric in the Modern Era. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Aizenberg, Edna. 1980. "Cansinos-Asséns y Borges: En Busca Del Vínculo Judaico". *Revista Iberoamericana* 46 (112): 533–44.
- Aizenberg, Edna. 1997. *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. Frankfurt: Vervuert, Iberoamericana.
- Aizenberg, Edna. 2006. "Three versions of Judas found in Buenos Aires. Discovery Challenges Biblical Betrayal". *Variaciones Borges* 22: 1–13.
- Alazraki, Jaime. 1974. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, Jaime, ed. 1976. *Jorge Luis Borges. El Escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Alazraki, Jaime, y Jorge Luis Borges. 1997. "Conversación con Borges sobre la Cábala. Entrevista inédita de 1971". *Variaciones Borges* 3: 163–76.
- Alazraki, Jaime. 1988. *Borges and the Kabbalah*. New York: Cambridge Univ Press.
- Alifano, Roberto. 2013. "Sobre 'La Secta del Fénix'". *Letralia* 287 (octubre). <https://letralia.com/287/articulo01.htm>.
- Alifano, Roberto. 2016. *El humor de Borges*. Renacimiento: Sevilla.
- Almeida, Ivan. 2002. "La moneda de Borges: de la degradación al desgaste — rudimentos de semiótica borgesiana —". *Variaciones Borges* 13: 57-77.
- Almeida, Iván. 2004. "De Borges a Schopenhauer". *Variaciones Borges* 17: 103-141.
- Almeida, Ivan. 2012. "Goethe y la trastienda de 'El pudor de la historia'". *Variaciones Borges* 34: 3-25.
- Alonso, Amado. (1935) 1976. "Borges, narrador". En Jaime Alazraki, ed., *Jorge Luis Borges*, 46-55. El Escritor y la crítica. Madrid: Taurus.
- Alonso, Diego. 2014. "Sobre la memoria y la historicidad de las imágenes en *Evaristo Carriego*". *Variaciones Borges* 37: 81–101.
- Estenoz, Alfredo Alonso. 2006. "El acercamiento a Almotásim': el escritor colonial en el mercado literario". *Variaciones Borges* 21: 139-155.
- Álvarez, Germán, y Laura Rosato. 2013. "Acerca de un ejemplar de Sir Thomas Browne perteneciente a la biblioteca personal de Jorge Luis Borges". *La Biblioteca* 13: 66-90.
- Anderson Imbert, Enrique. 1960. "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'". En *Crítica interna*, 249–57. Madrid: Taurus.
- Antelo, Raúl. 2016. *Lecturas tras el agotamiento: archifilologías latinoamericanas*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María.
- Aristóteles. 2007. *El arte de la retórica*, editado, anotado y traducido por Ignacio Granero. Buenos Aires: Eudeba.

- Artundo, Patricia. 1999. "Entre *La aventura y el orden*: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino". *Cuadernos de Recienvenido* 10.
- Ashton, Rosemary. 1994. *The German Idea: Four English Writers and the Reception of German Thought: 1800-1860*. London: Libris.
- Assens, Cansinos. 1916. *Estética y erotismo de la pena de muerte. Estética y erotismo de la guerra*. Madrid: Editorial Renacimiento.
- Astre, George Albert. 1935. "H. de Balzac et 'L'Anglais mangeur d'opium'". *Revue de littérature comparée*, xv (octubre): 755-72.
- Bacon, Francis. 1988. *El avance del saber*, traducido por María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial.
- Balderston, Daniel. 1985. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, traducido por Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Balderston, Daniel. 1996b. "Fundaciones míticas en 'La muerte y la brújula'". *Variaciones Borges* 2: 125-36.
- Balderston, Daniel. 1996a. *¿Fuera de contexto? referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. 1. ed. Tesis Ensayo. Rosario: Viterbo Ed.
- Balderston, Daniel. 2000. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Balderston, Daniel. 2008. "Borges, las sucesivas rupturas". En *In Memoriam JLB*, 19-35. México: Colegio de México.
- Balderston, Daniel. 2009. "Los manuscritos de Borges: 'imaginar una realidad más compleja'". *Variaciones Borges* 28: 16-26.
- Balderston, Daniel. 2010b. "El apéndice de Borges: reflexiones sobre el diario de Bioy". En *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*, 144-60. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Balderston, Daniel. 2010b. "'Digamos Irlanda, digamos 1824': para repensar la historia en Borges". En *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*, 102-118. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Balderston, Daniel. 2012. "The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's 'El Aleph'". *Variaciones Borges*: 33: 53-72.
- Ballou, Ellen B. 1970. *The Building of the House: Houghton Mifflin's Formative Years*. Boston: Houghton Mifflin.
- Barbey d'Aurevilly, Jules. 1883. *Memoranda*. Paris: E. Rouveyre et G. Blond.
- Barine, Arvède. 1898. *Névrosés: Hoffman, Quincey, Edgar Poe, G. de Nerval*. Paris: Librairie Hachette.
- Barine, Arvède. 1936. *Névrosés. La Vivante Historie*. Paris: Librairie Hachette.
- Barrell, John. 1991. *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism*. New Haven: Yale University Press.
- Barthes, Roland. 1994a. "El discurso histórico". En *El susurro del lenguaje*, traducido por C. Fernández Medrano, 163-177. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1994b. "El efecto de realidad". En *El susurro del lenguaje*, traducido por C. Fernández Medrano, 178-187. Barcelona: Paidós.
- Barrenechea, Ana María. (1990) 2000. "Borges entre la eternidad y la historia". En *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*, 303-321. Colección Letras nuevas. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Barrenechea, Ana María. (1996) 2000. "Borges: poética y retórica". En *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*, 265-84. Colección Letras nuevas. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Barrenechea, Ana María. 2000. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Colección Letras nuevas. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Bastos, María Luisa. 1974. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica.

- Baudelaire, Charles. 1860. *Les paradis artificiels. Opium et Haschisch*. 1. ed. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- Baudelaire, Charles. 1868. *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. 7 vols. Paris: Michel Lévy frères.
- Baudelaire, Charles. 2005. *Correspondencia general*. Traducido por Américo Cristóbal y Hugo Sabino. Buenos Aires: Paradiso.
- Baudelaire, Charles. 2006. *Las flores del mal*. Traducido por Américo Cristóbal. 1. ed. Buenos Aires: Colihue.
- Baudelaire, Charles. 2009. *Arte y modernidad*. Traducido por Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo Burello. 1. ed. Buenos Aires: Prometeo.
- Baudelaire, Charles. 2013. "Los paraísos artificiales". En *Pequeños Poemas en prosa. Los Paraísos Artificiales*, 9a. ed, 143–268. Letras Universales 67. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baxter, Edmund. 1990. *De Quincey's Art of Autobiography*. Savage, Md.: Barnes & Noble.
- Beer, John. 1985. "De Quincey and the Dark Sublime: The Wordsworth-Coleridge Ethos". En *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies*, editado por Robert L Snyder, 164–98. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- Bellock, Hilaire. 1966. *Las grandes herejías*. Traducido por Pedro De Olazábal. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bell-Villada, Gene H. 1996. *Art for Art's Sake and Literary Life*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Bergero, A. 1999. *Haciendo camino. Pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Universidad Nacional Autónoma.
- Berridge, Virginia. 1999. *Opium and the People: Opiate Use and Drug Control Policy in Nineteenth and Early Twentieth Century England*. London: Free Association Books.
- Bigelow, Gordon. 2007. "Inside Out: Value and Display in Thomas De Quincey and Isaac Butt". En *Victorian Literature and Finance*, de Francis O'Gorman, 39–53. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Bilsky, Manuel. 1951. "I. A. Richards on Belief". *Philosophy and Phenomenological Research* 12 (1): 105-115.
- Bioy Casares, Adolfo. (1946) 1992. "Estudio Preliminar". En *Ensayistas ingleses*, de AAVV. Dirección General de Publicaciones: México.
- Bioy Casares, Adolfo. 1942. "El jardín de senderos que se bifurcan", *Sur* 92: 60-65. Recogido en Alazraki (1976): 56-60.
- Bioy Casares, Adolfo. 1944. *El perjurio de la nieve*. Cuadernos de la Quimera 6. Buenos Aires: Emecé.
- Bioy Casares, Adolfo. 2006. *Borges*. Edición de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino, 2006. [**Se abrevia Borges en la tesis**]
- Black, Joel. 1991. *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Blanco, Mercedes. 2003. "Arqueologías de Tlön: Borges y el Urn Burial de Browne". *Variaciones Borges* 15: 19-46.
- Bloch, Léon. 1922. *Luchas sociales en la Antigua Roma*, traducido del alemán por José Tuntar. Buenos Aires: Claridad.
- Block de Behar, Lisa. 1987. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Block de Behar, Lisa. 1999. *La pasión de una cita sin fin*. 1a. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bloom, Harold. 1991. *La angustia de las influencias*. Traducido por Francisco Rivera. 2a. ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Bloom, Harold. 2005. "Borges, único en su género". *Ñ. Revista de Cultura. Suplemento del Diario Clarín*, 16 de julio de 2005.
- Bonner, W. Hallam. 1936. *De Quincey at Work*. Buffalo: Airport Publishers.

- Boon, Marcus. 2002. *The Road of Excess a History of Writers on Drugs*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourget, Paul. 1906. *Études anglaises*. Paris: Librairie Plon, Plon-Nourrit et cia., imprimeurs-éditeurs.
- Brant, Herbert J. 1999. "The queer use of communal women in Borges' 'El muerto' y 'La intrusa'". *Hispanófila* 125: 37–50.
- Bridgwater, Patrick. 2004. *De Quincey's Gothic Masquerade*. Amsterdam; New York, N.Y.: Rodopi.
- Brown, Calvin S. 1938. "The Musical Structure of De Quincey's 'Dream-Fugue'". *The Musical Quarterly* 24 (3): 341–50.
- Brown, Calvin S. 1964. "De Quincey and the Participles in Mallarmé's Coup de dés". *Comparative Literature* 16 (1): 65–69.
- Brown, Dan. 2005. "Grevel Lindop, General Editor. The Works of Thomas De Quincey. 21 vols. London: Pickering and Chatto, 2000-2003. Volumes 8, 9, 12, 13, 14, 17, 18". *Studies in Romanticism* 44 (1): 87–99.
- Browne, Thomas. 1845. *Religio Medici: to which is added Hydrotaphia or Urn-Burial, A Discourse on Sepulchral Urns; and also Christian Morals. With a Preliminary Discourse and Notes*. London: Henry Washbourne.
- Bruss, Elizabeth W. 1976. "Thomas De Quincey: Sketches and Sighs". En *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, 93-126. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Buchrucker, Cristian. 1987. *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bunge de Gálvez, Delfina. 1944. *En torno a León Bloy. Algunos aspectos de la vida y la muerte de León Bloy*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Burello, Marcelo. 2005. "Borges y Chesterton". *Espacios de crítica y producción* 32 (junio-julio).
- Burello, Marcelo G. 2012. *Autonomía del arte y autonomía estética: una genealogía*. 1a. ed. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Bürger, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Traducido por Albert Jordi Romero. 2a. ed. Historia, ciencia, sociedad 206. Barcelona: Península.
- Burwick, Frederick. 1985. "Nexus in De Quincey's Theory of Language". En *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies*, editado por Robert L Snyder, 263–78. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- Burwick, Frederick. 1990. "Coleridge and De Quincey on Miracles". *Christianity and Literature* 39 (4): 387–421.
- Burwick, Frederick. 2001. *Thomas De Quincey: Knowledge and Power*. Romanticism in perspective. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave.
- Bush, Barbara. 2006. *Imperialism and Postcolonialism*. Harlow; New York: Pearson Longman.
- Butler, Marilyn. 1993. "Culture's Medium: The Role of the Review". En *The Cambridge Companion to British Romanticism*, editado por Stuart Curran, 120–47. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Byrns, R. H. 1955. *Analytical study of the prose style of Thomas de Quincey*. Tesis doctoral inédita (incluida en el repositorio digital de la universidad). Edinburgh: Edinburgh University.
- Cafarelli, Annette Wheeler. 1990. *Prose in the Age of Poets: Romanticism and Biographical Narrative from Johnson to De Quincey*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Camlot, Jason. 2008. *Style and the Nineteenth-Century British critic: Sincere Mannerisms*. Hants; Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Cámpora, Magdalena. 2011. "'Pour encourager les autres': usos de Voltaire según Borges". En *Borges-Francia*, editado por Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, 461–74. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Carroll, Robert y Stephen Prickett, eds. 1997. *The Bible. Authorized King James version*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Carter, E. D. 1979. "Women in the Short Stories of Jorge Luis Borges". *Pacific Coast Philology* 14: 13–19.

- Caseby, Richard. 1985. *The Opium-Eating Editor: Thomas De Quincey and the Westmorland Gazette*. Kendal: Westmorland Gazette.
- Casper, Scott E., Jeffrey D. Groves, Stephen W. Nissenbaum y Michael Winship, eds. 2007. "The International Trade in Books". En *The Industrial Book, 1840-1880*, 148-57. A history of the book in America, v. 3. Chapel Hill: American Antiquarian Society - University of North Carolina Press.
- Castany Prado, Bernat. 2012. *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*. Caudernos de "América sin nombre" 31. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cassirer, Ernst. 1972. *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cédola, Estela. 1987. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Centenera Tapia, Gerardo. 2013. "Del lector en Borges: de cruces genéricos e intertextuales". *Kamchatka*, n.º 2 (diciembre): 271-90.
- Chandler, James. 1998. *England in 1819: The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chesterton, G. K. 2011. *Herejes*. Traducido por Juanjo Estrella. CERMI: Barcelona.
- Chesterton, G. K. 2012. *La era victoriana en literatura*. Traducido por Ramiro H Vilar. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Christ, Ronald J. 1969. *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. New York, London: New York University Press, University of London Press Limited. **[En la tesis se abrevia NA]**.
- Christ, Ronald J. 1995. *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*. New York, NY: Lumen Books.
- Clapton, G. T. 1931. *Baudelaire et Thomas De Quincey*. Paris: Société d'Éditions "Les Belles Lettres".
- Clej, Alina. 1995. *A Genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Clej, Alina. 2010. "Fabricated Visions: From the Opium-Eater to Des Esseintes". En *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, editado por Rosina (ed. and introd.) Neginsky, 291-308. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1837. *The Friend: a series of essays to aid in the formation of fixed principles in politics, morals, and religion, with literary amusements interspersed*. 3a. ed. Vol. 1. 3 vols. London: William Pickering.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1984. *Biographia literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions*. Editado por James Engell y Walter Jackson Bate. 1a ed. Bollingen series 75. Princeton: Princeton University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1996. *Selected Poetry*. Editado por Richard Holmes. London: Penguin.
- Coleridge, Samuel Taylor. 2010. *Biographia literaria*. Traducido por Gabriel Insausti. 1a. ed. Colección Narrativa Clásicos 34. Valencia: Pre-Textos.
- Cooke, Michael G. 1974. "De Quincey, Coleridge, and the Formal Uses of Intoxication". *Yale French Studies*, núm. 50: 26-40.
- Cooper, Lane. (1902) 2015. *The Prose Poetry of Thomas De Quincey. Inaugural Dissertation, Presented to the Faculty of Philosophy of the University of Leipzig, for the Acquisition of the Degree of Doctor of Philosophy*. London: Forgotten Books.
- Covelo, Roxanne. 2018. «Thomas De Quincey in the Essays of Virginia Woolf: "Prose Poetry" and the Autobiographic Mode». *Journal of Modern Literature* 4: 31-47.
- Cristófalo, Américo. 2001. "Crimen y crítica". *Orbis Tertius* 4 (8): 93-100.
- Cronin, Richard. 2002. *Romantic Victorians: English Literature, 1824-1840*. Basingstoke; New York: Palgrave.
- Curran, Stuart. 1993. "Romantic Poetry: Why and Wherefore?" En *The Cambridge Companion to British Romanticism*, editado por Stuart Curran, 216-35. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Dabove, Juan Pablo. 1995. "La sombra de la rosa (sobre 'El Zahir')". En Cueto, González y otros, *Borges ocho ensayos*, 99-112. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Dabove, Juan Pablo, ed. 2008. *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Antonio Cornejo Polar. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

- Darío, Rubén. 1917. "Divagaciones sobre el crimen". En *Parisiána* (Volumen V de *Obras Completas*). Madrid: Mundo Latino.
- Darío, Rubén. 2013. "El viaje ilusorio y la ensoñación modernista: literatura y sueño". En *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, editado por Rodrigo Caresani, 251-92. Libros de Cátedra. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Dart, Gregory. 2008. "Chambers of Horror. De Quincey's 'Poscript' to 'On Murder Considered as One of the Fine Arts'". En *Thomas De Quincey: New Theoretical and Critical Directions*, editado por Robert Morrison y Daniel Sanjiv Roberts, 187-210. Routledge studies in romanticism. New York: Routledge.
- Dayre, Éric. 2003. "L'esprit rhétorique chez De Quincey". *Études anglaises* 4: 426-35.
- De Luca, V. A. 1980. *Thomas De Quincey: The Prose of Vision*. Toronto: University of Toronto Press.
- De Man, Paul. 1991. "La autobiografía como desfiguración". En *Suplemento Anthropos*, de AAVV, 113-17. Barcelona: Editorial Anthropos.
- De Man, Paul. (1964) 1986. "A Modern Master". En *Jorge Luis Borges*, editado por Harold Bloom, 21-27. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishers.
- De Musset, Alfred. 1828. *L'Anglais mangeur d'opium, traduit de l'anglais par A. D. M.* Paris: Mame et Delauney-Vallée, Libraires.
- De Zuleta, Emilia. 1999. "Sur entre cultura y política: 1931-1960". En *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, editado por Noemí M. Girbal-Blacha y Diana Quattrocchi-Woisson, 1a. ed, 193-221. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Degiovanni, Fernando y Guillermo Toscano y García. 2010. "Las alarmas del doctor Américo Castro': institucionalización filológica y autoridad disciplinaria". *Variaciones Borges* 30: 3-41.
- Derrida, Jacques. 2010. "Retóricas de la droga". *Revista Colombiana de Psicología* 0 (4): 33-44.
- Devlin, D. D. 1983. *De Quincey, Wordsworth and the Art of Prose*. London: Macmillan.
- Devoto, Daniel. 1964. "Aleph et Alexis". *L'Herne* 28: 280-292.
- Devoto, Fernando. 2006. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Devoto, Fernando. 2014. *Historia de la historiografía argentina*. Edición digital. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Di Giovanni, Norman Thomas. 2003. *The Lesson of the Master. On Borges and His Work*. London; New York: continuum.
- Di Tullio, Ángela. 2015. "Las excursiones lingüísticas de Roberto Arlt". En *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, editado por Rolf Kailuweit, Volker Jaekel, y Ángela Di Tullio, 357-72. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Doll, Ramón. 1999. "Discusiones con Borges. Una encuesta". En *antiborges*, editado por Martín Lafforgue, 31-41. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, Ediciones B.
- Eagleton, Terry. 1975. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. New York: Barnes & Noble.
- Eaton, Horace Ainsworth. 1972. *Thomas De Quincey. A Biography*. 1936. Reprint, New York: Octagon Books.
- Echevarría, Arturo. s/f. "La mística judía en un cuento de Borges". *Atrio de los Gentiles*. Consultado el 27 de julio de 2018. <https://www.atriodelosgentiles.com.ar/noticias/notas/la-mistica-judia-en-un-cuento-de-borges>.
- Eliot, T. S. 1932. *Selected Essays 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.
- Federico, Mauro y Ignacio Ramírez. 2015. *Historia de la droga en Argentina. De la coacina legal y los fumadores a los narcos y las metanfetaminas*. Buenos Aires: Aguilar.
- Fernández-Lamarque, María. 2014. "Women in Borges: Teodelina Villa in 'El Zahir'". En *The Woman in Latin American and Spanish Literature: Essays on Iconic Characters*, editado por Eva Paulino Bueno y María Claudia André, 178-93. Jefferson, North Carolina, London: McFarland.
- Finkelstein, David. 2002. *The House of Blackwood: author-publisher relations in the Victorian era*. Penn State series in the history of the book. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

- FitzGerald, Edward. 1901. *The Letters of Edward FitzGerald*. Vol. 1. London: Macmillan.
- Flaubert, Gustave. 2017. *Correspondance Édition électronique*, editada por Yvan Leclerc et Danielle Girard. Université de Rouen Normandie. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>
- Fornoff, Carolyn. 2015. "Descifrar el Secreto: 'La secta del Fénix' y el acertijo literario". *Variaciones Borges* 39: 125-42.
- Foucault, Michel. (1966) 1986. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. 22a. ed. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, Michel. 1967. "Un 'Fantastique' de bibliothéque". *Cahiers Renaud-Barrault*, núm. 59 (marzo).
- Foucault, Michel. 2014. *Los anormales: curso en el Collège de France (1974-1975)*. Editado por François Ewald, Alessandro Fontana, Valerio Marchetti, Antonella Salomoni, y Horacio Pons. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fulda, Daniel. 2013. «Communication and Reputation. Correspondences between the Scientific Cultures in the Eighteenth and Twenty-First Centuries». En *Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century*, editado por André Holenstein, Hubert Steinke, y Martin Stuber, 391-412. History of Science and Medicine Library. Leiden; Boston: Brill.
- Fulford, Tim. 2011. "Babylon and Jerusalem on the Old Kent Road". En *Romanticism and the City*, editado por Larry Peer, 1a ed., 241-59. New York: Palgrave Macmillan.
- Furet, François. 1980. *Pensar la Revolución Francesa*. Traducido por Claudio S. Ingerflom. España: Petrel.
- Füssel, Marian. 2006. "The Charlatanry of the Learned": On the Moral Economy of the Republic of Letters in Eighteenth-Century Germany". *Cultural and Social History* 3 (3): 287-300.
- Füssel, Marian. 2013. «"On the Means of becoming Famous in the learned World": Practices in Scholarly Constitution of Status and the Emergence of a Moral Economy of Knowledge in the Eighteenth Century». En *Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century*, editado por André Holenstein, Hubert Steinke, y Martin Stuber, 123-43. History of Science and Medicine Library. Leiden; Boston: Brill.
- Gale, John E. 1977. "De Quincey, Baudelaire, and 'Le Cygne'". *Nineteenth-Century French Studies* 5 (3/4): 296-307.
- Gallagher, Lowell. 1991. *Medusa's Gaze: Casuistry and Conscience in the Renaissance*. Stanford: Stanford University Press.
- Gamboa, Federico. 1907. *Mi Diario, primera serie-1*. Guadalajara, Imprenta de "La Gaceta de Guadalajara".
- Gamerro, Carlos. 2008. *Ulises. Claves de lectura. Instrucciones para perderse en el laberinto más complejo de la literatura universal*. Buenos Aires: Norma.
- García, Carlos. 2015. *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- García, Carlos. 2000. *El joven Borges. Poeta*. Buenos Aires: Corregidor.
- García, Mariano. 2010. «"Genus irritabile": reflexiones biográficas entre Borges y el doctor Johnson». *Variaciones Borges* 29: 107-26.
- García Jurado, Francisco. 2004. "Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi: El caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina". *Variaciones Borges* 18: 115-35.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Ginzburg, Carlo. 1991. *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*. Barcelona: Muchnik.
- Giordano, Alberto. 1991a. "Borges ensayista: avatares de la lectura". En *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges - Oscar Masotta*, 11-22. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto. 1991b. "Borges: la forma del ensayo". En *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges - Oscar Masotta*, 35-58. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Giordano, Alberto. 2015. "La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges". *Variaciones Borges* 40: 99-113.
- Glenn, Joseph. 2013. "1775-84: Ironic Idealists - HILOBROW". <http://hilobrow.com/2013/02/05/1775-84-ironic-idealists/>.
- Goldie, David. 2013. "Literary Studies and the Academy". En *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 6. The Nineteenth-Century, c. 1830-1914*, de M. A. R. Habib, 6:46-71. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Goldman, Albert. 1965. *The Mine & the Mint; Sources for the Writings of Thomas de Quincey*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Gómez Carrillo, Enrique. 1902. *El alma encantadora de Paris*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Goncourt, Edmond de. 1882. *La Faustin*. Paris: G. Charpentier.
- Gordon, Jan B. 1985. "De Quincey as Gothic Parasite: The Dynamic of Supplementarity". En *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies*, editado por Robert L Snyder, 239-62. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- Grafton, Anthony. 1985. "The World of the Polyhistor: Humanism and Encyclopedism". *Central European History* 18 (1): 31-47.
- Gramuglio, María Teresa. 2001. "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura". En *Crisis Económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, editado por Alejandro Cattaruzza, 331-81. Nueva historia argentina, Tomo 7. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gramuglio, María Teresa. 2004. "Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura". En *El oficio se afirma*, editado por Sylvia Saítta, 1a. ed, 93-122. Historia Crítica de la Literatura Argentina 9. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Green, J. A., ed. 1908. *Thomas De Quincey. A Bibliography based upon the De Quincey Collection in the Side Moss Library*. Manchester: Free Reference Library, King Street; Moss Side Library, Bradshaw Street.
- Gutiérrez Berner, Virginia. 2009. "Mystical Laws: Borges and Kabbalah". *The New Centennial Review* 9 (3): 137-64.
- Habermas, Jürgen. 2004. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Halperin Donghi, Tulio. 2003. *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hayden, John O. 1975. "De Quincey's Confessions and the Reviewers". *The Wordsworth Circle* 6 (4): 273-79.
- Hayter, Alethea. (1968) 2009. *Opium and the Romantic Imagination*. London: Faber and Faber.
- Heinzemann, Kurt. 1981. *The Economics of the Imagination*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Helft, Nicolás, y Alan Pauls. 2000. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. 1a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Prólogo de Noé Jitrik. Supervisión general de Élica Lois. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Henderson, Willie. 1995. "Thomas De Quincey Reads David Ricardo". En *Economics as Literature*, 91-111. London; New York: Routledge.
- Higgins, David Minden. 2005. *Romantic Genius and the Literary Magazine: Biography, Celebrity and Politics*. Routledge studies in romanticism 6. London ; New York: Routledge.
- Higgins, David. 2011. "Imagining the Exotic: De Quincey and Lamb in the London Magazine". *Romanticism* 17 (3): 288-98.
- Hoffman, Alfons, Ludwig Ernst Borowski, Reinhold Bernhard Jachmann, y C. A. Ch Wasianski. 1902. *Immanuel Kant, ein Lebensbild nach Darstellungen der Zeitgenossen Jachmann, Borowski, Wasianski*. Halle a.S., peter.
- Hogg, James, ed. 1895. *De Quincey and his Friends: Personal Recollections, Souvenirs, and Anecdotes*. London: Sampson Low, Marston, and Company.
- Hogg, Thomas Jefferson. (1832) 1904. *Shelley at Oxford*. London: Methuen & Co.

- Hull, Simon. 2010. *Charles Lamb, Elia and the London Magazine Metropolitan Muse*. London: Pickering & Chatto.
- Hull, Simon. 2018. *The Familiar Essay, Romantic Affect and Metropolitan Culture: The Sweet Security of Streets*. Cambridge Scholars Publishing.
- Huysmans, Joris-Karl. 1977. *À rebours*. Editado por Marc Fumaroli. París: Gallimard.
- Ibarra, Néstor. 1930. "Jorge Luis Borges, poeta". *Síntesis* 34 (marzo): 11-32
- Ibarra, Néstor. 1964. "Borges et Borges". En *Jorge Luis Borges*, de AAVV, 417-68. París: L'Herne.
- Irby, James. 1962. "Entrevista con Borges". *Revista del Colegio de México* 16 (10): 4-10.
- Irby, James. 1976. "Borges, Carriego y el arrabal". En *Jorge Luis Borges*, editado por Jaime Alazraki, 252-57. *El escritor y la crítica* 88. Madrid: Taurus.
- Janzow, F. S. 1974. "The English Opium-Eater as Editor". *Costerus*, núm. N. S. I.: 47-82.
- Jarkowski, Aníbal. 2013. "Borges: corregir, corregirse". *La Biblioteca* 13: 150-151.
- Jauss, Hans-Robert. 1995. "El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789". En *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, 105-59. La Balsa de la Medusa. Madrid: Visor.
- Jitrik, Noé. (1981) 2011. "Sentimientos complejos sobre Borges". En AAVV, *Revista Tiempos Modernos. Argentina entre populismo y militarismo. Julio-agosto 1981 n° 420-421*, prologado por Horacio González, 177-198. Colección Reediciones y Antologías. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Jolles, André. 1968. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Max Niemeyer Verlag: Tübingen.
- Jordan, John E. (1952) 1973. *Thomas De Quincey, Literary Critic: his Method and Achievement*. New York: Gordian Press.
- Jordan, John. 1963. *De Quincey to Wordsworth. A Biography of a Relationship. With the Letters of Thomas De Quincey to the Wordsworth Family*. 1a ed. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Juárez, Laura. 2017. "Borges entre *El Hogar y Sur*". *Variaciones Borges* 43: 123-145.
- Kant, Immanuel. 1992. *Crítica de la facultad de juzgar*. Editado y traducido por Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kant, Immanuel. 1994. "Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?" *Revista Colombiana de Psicología*, n.º 3: 7-10.
- Kaplan, Marina. 1984. «"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Urn Burial"». *Comparative Literature* 36 (4): 328-42.
- Katchadjian, Pablo. 2009. *El Aleph engordado*. Buenos Aies: EAP.
- Keats, John. (1908) 1940. *The Poetical Works of John Keats*, editado y anotado por H. Buxton Forman, C. B.. London, New York, Toronto: Humphrey Milford, Oxford University Press.
- Kernan, Alvin B. 1973. "The Idea of Literature". *New Literary History* 5 (1): 31-40.
- King, John. 1989. *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- Klancher, Jon P. 2013. *Transfiguring the Arts and Sciences: Knowledge and Cultural Institutions in the Romantic Age*.
- Kociancich, Vlady. 1996. "Un profesor que desconfiaba de los exámenes". *La Maga. Noticias de Cultura*, núm. 18 (Homenaje a Borges. Edición especial de colección) (febrero): 32-33.
- Kristal, Efrain. 2002. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Kristeller, Paul Oskar. 1951. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I". *Journal of the History of Ideas* 12 (4): 496-527.
- Kristeller, Paul Oskar. 1952. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)". *Journal of the History of Ideas* 13 (1): 17-46.
- Kurlat Ares, Silvia G.. 2005. "Sobre 'El Aleph' y 'El Zahir'". La búsqueda de la escritura de Dios", *Variaciones Borges* 19: 5-22.

- Kushigian, Julia Alexis. 1991. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Laera, Alejandra. 2007. «De la periferia al Imperio: Inflexiones de la relación entre ficción y dinero en “El zahir” y “El otro”». *Variaciones Borges* 23: 37-49.
- Lafon, Michel. 1990. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil.
- Lafon, Michel. 2011. “Borges y Francia, Francia y Borges”. En *Borges - Francia*, editado por Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, 21–34. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Landgraf, Diemo. 2012. «The question of identity in Borges’s “El Aleph” and “El Sur”». *Variaciones Borges*, n° 34: 161–81.
- Leask, Nigel. 1992. *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*. 1a edición en rústica. Cambridge Studies in Romanticism. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Levine, Suzanne Jill. 1973. “A universal tradition: The fictional biography”. *Review: Literature and Arts of the Americas* 7 (8): 24-28.
- Levine, Suzanne Jill. 2009. “Jorge Luis Borges and the Translators of the Nights”. *Translation Review* 77-78 (1): 21-27.
- Ledesma, Jerónimo y Laura Gavilán. 2015. “Revoluciones imaginarias. Mito y función de la imaginación en The Marriage of Heaven and Hell y The French Revolution de William Blake”. En *La imaginación romántica. Antecedentes filosóficos - Resonancias artísticas*, 103–22. los Polvorines, Buenos Aires: Ediciones UNGS.
- Ledesma, Jerónimo. 2012. “Thomas De Quincey: pecado y cámara lenta. Hermenéutica de un efecto especial en The English Mail-Coach”. En *Filosofías provisionarias. reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*, editado por Miguel Vedda, Martín Ciordia, y Eduardo Machado, 61–75. Buenos Aires: Gorla.
- Ledesma, Jerónimo. 2015. “Sátiras para la reforma”. *Estado crítico. Revista Bimensual de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno*, mayo de 2015.
- Ledesma, Jerónimo. 2004. “De Quincey y Schiller”. *Filología*, n° 1: 93–121.
- Ledesma, Jerónimo. 2006. “Política de la sombra”. *Variaciones Borges*, n° 21: 175-205.
- Ledesma, Jerónimo. 2009a. “Borges’s Lesson on Romantic Origins”. En *A Universal Argentine. Jorge Luis Borges, English Literature and Other Inquisitions*, editado por Estela Valverde, 18–32. Sydney: Southern Highlands Press.
- Ledesma, Jerónimo. 2009b. “La revista perdida. Saber Vivir, 1940-1956”. En *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956*, editado por Patricia Artundo, 33–55. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Ledesma, Jerónimo. 2009b. “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo”. En *Rupturas*, editado por Celina Manzoni, 1a ed., 167–97. Historia Crítica de la Literatura Argentina 7. Buenos Aires: Emecé.
- Ledesma, Jerónimo. 2014. “The ‘monied man’. La cuestión económica en Thomas De Quincey”. *Boca de Sapo. Revista de Arte, Literatura y Pensamiento* Año XV (18): 7–13.
- Lefere, Robin. 1998. *Borges y los poderes de la literatura*. Bern: Peter Lang.
- Lefere, Robin. 2005. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Biblioteca románica hispánica 445. Madrid: Gredos.
- Leighton, Angela. (1992) 2016. «De Quincey and Women». En *Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts 1780-1832*, editado por Stephen Copley y John Whale, 160–77. London: Routledge.
- Lejeune, Philippe. 1991. “El pacto autobiográfico”. En *Suplemento Anthropos*, de AAVV, 47–61. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Lellouche, Raphaël. 1989. *Borges ou l’hypothèse de l’auteur*. Paris: Balland.
- Levine, Suzanne Jill. 1973. “A universal tradition: The fictional biography”. *Review: Literature and Arts of the Americas* 7 (8): 24-28.
- Lhioui, Zohra. 2002. “Les épigraphes de Borges, spéculation et spécularité”. *Variaciones Borges*, núm. 13: 157–226.

- Lida, Raimundo. 1976. "Notas a Borges". En *Jorge Luis Borges*, editado por Jaime Alazraki, 75-77. Serie El Escritor y la crítica. Madrid: Taurus.
- Lindop, Grevel. 1993. *The Opium-Eater. A Life of Thomas De Quincey*. London: Weidenfeld.
- Lindop, Grevel. 1995a. "De Quincey's Wordsworthian Quotations". *The Wordsworth Circle* 26 (2): 58-65.
- Lindop, Grevel. 1995b. "De Quincey and the Cursed Crocodile". *Essays in Criticism* XLV (2): 121-40. <https://doi.org/10.1093/eic/XLV.2.121>.
- Liu, Alan. 1991. *Wordsworth: The Sense of History*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Loayza, Luis. 1975. «Lectura de Thomas De Quincey». En *Las confesiones y otros textos*, de Thomas De Quincey, 1a ed., 9-41. Biblioteca de Rescate. Barcelona: Barral Editores.
- Locas, Janis. s/f. "Baudelaire, De Quincey et les formules digressives. Étude de rhétorique". *Fleurs de rhétorique. L'histoire de la rhétorique, de l'Antiquité à la rhétorique électronique*. <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/articl2.htm>.
- Louis, Annick. 1996. "Nota bibliográfica. María Esther Vázquez: Borges: Esplendor y derrota". *Variaciones Borges* 2: 223-28.
- Louis, Annick. 1997. *Jorge Louis Borges : ouvre et maoevres*. Paris: L'Harmattan.
- Louis, Annick. 1998. "Instrucciones para buscar a Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*". *Variaciones Borges* 5: 246-64.
- Louis, Annick. 2001. "Retórica y argumentación en Borges". *Boletín* 9 (diciembre) : 40-52.
- Louis, Annick. 2003. "La poétique de Borges, entre couleur locale et traits de circonstance". *Vox Poetica. Revue de Critique et de Théorie Littéraire* (octubre). www.vox-poetica.org. [Se lista entre los "artículos temporariamente inaccesibles"].
- Louis, Annick. 2007. *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang. [En la tesis se abrevia BAF]
- Louis, Annick. 2010. "Monument Borges ou Qu'est-ce qu'eun auteur?" *Québec français* 159 (Otoño): 33-36.
- Louis, Annick. 2014. *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. 1a ed. Santa Fe: Ediciones UNL. [En la tesis se abrevia OYM].
- Louis, Annick. 2016. "De l'erudition borgésienne dans la fiction". En *Lire Borges Aujourd'Hui. Autour de Ficciones et El Hacedor*, de Roland Béhar y Annick Louis, 1a ed., 69-85. Actes de la recherche à l'ens 14. Paris: EditionsRueD'Ulm.
- Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Pensamiento crítico. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Ludmer, Josefina. *Clases 1985: algunos problemas de teoría literaria*. Editado por Annick Louis. 1a edición. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aies: Eterna Cadencia, 2011.
- Lugones, Leopoldo. 1910. "El templo del himno". En *Piedras liminares. Las limaduras de Hephæstos*, 11-47. Buenos Aires: A. Moen y Hermano, Editores.
- Magie, David, ed. 1921. *The Scriptorum Historiae Augustae*, traducido por David Magie. Cambdrige, London: Harvard University Press.
- Maniquis, Robert. 1976. "Lonely Empires: Personal and Public Visions of Thomas De Quincey". *Literary Monographs* 8: 47-127.
- Maniquis, Robert. 1984. Review of *Review of Thomas De Quincey: The Prose of Vision*, por V. A. De Luca. *Studies in Romanticism* 23 (1): 139-47.
- Mansilla, Lucio V. (1889) 1995. "Impaciencia y curiosidad". En Cristina Iglesia y Julio Schwartzman, eds., *Horror al vacío y otras charlas*, 156-163. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Masson, David. 1885. *De Quincey. English Men of Letters*. London: Macmillan and Co. [En la tesis se abrevia BQDM].
- McDonagh, Josephine. 1994. *De Quincey's Disciplines*. Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- McDonagh, Josephine. 2005. "De Quincey, Malthus and the Anachronism-Effect". *Studies in Romanticism* 44 (1): 63-80.

- McGann, Jerome J. 1983. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meadows Taylor, Philip. 1938. *Confessions of a Thug*, editado por F. Yeats-Brown. London: Eyre / Sottiswoode.
- Mérian, Jean-Bernard. 1984. *Huit mémoires sur le problème de Molyneux*. Paris: Flammarion.
- Metzidakis, Stamos, y Marie-Christine Clemente. 2010. "Au Cœur De L'esthétique Baudelairienne: « Thyrses Et Caducée »". *Romanic Review* 101 (4): 741–59.
- Miller, Andrea. 2010. "Borges canta a Whitman". *Variaciones Borges*, núm. 30: 145–59.
- Miller, J. Hillis. 1963. *The Disappearance of God; Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Milligan, Barry. 1995. *Pleasures and pains: opium and the Orient in nineteenth-century British culture*. Victorian literature and culture series. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Minto, William. (1871) 1901. *A Manual of English Prose Literature. Biographical and Critical. Designed Mainly to Show Characteristics of Style*. Authorized American Edition. Boston: Ginn & Company.
- Mole, Tom. 2007. *Byron's Romantic Celebrity: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*. New York: Palgrave Macmillan.
- Molloy, Sylvia. (1984) 1999. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire". En *Las letras de Borges y otros ensayos*, 1. ed, 191–207. Ensayos críticos. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Molloy, Sylvia. 1999. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Ensayos críticos. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Morrison, Robert y Daniel Sanjiv Roberts, eds. 2008. *Thomas de Quincey: New Theoretical and Critical Directions*. Routledge studies in romanticism. New York: Routledge.
- Morrison, Robert y Daniel Sanjiv Roberts, eds. 2013. *Romanticism and Blackwood's Magazine*. Palgrave Studies in the Enlightenment, Romanticism and Cultures of Print. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Morrison, Robert. 1995. "'The Bog School': Carlyle and De Quincey". *Carlyle Studies Annual* 15: 13–20.
- Morrison, Robert. 1997. "Opium-Eaters and Magazine Wars: De Quincey and Coleridge in 1821". *Victorian Periodicals Review* 30 (1): 27–40.
- Morrison, Robert. 1999. "De Quincey and the Opium-Eater's Other Selves". *Romanticism* 5 (1): 87.
- Morrison, Robert. 2001. "Poe's De Quincey, Poe's Dupin". *Essays in Criticism* 51 (4): 424–41.
- Morrison, Robert. 2010. *The English Opium-Eater: A Biography of Thomas De Quincey*. New York: Pegasus Books. **[En la tesis se abrevia BQRM]**
- Neiburg, Federico, y Mariano Plotkin, eds. *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Crepúsculo de los ídolos*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Nordau, Max. 1892. *Entartung*. 2 vols. Berlin: C. Duncker.
- North, Julian. 1997. *De Quincey Reviewed: Thomas De Quincey's Critical Reception, 1821-1994*. Columbia, SC, USA: Camden House.
- North, Julian. 2008. "Wooing the Reader. De Quincey, Wordsworth, and Women in Tait's Edinburgh Magazine". En *Thomas de Quincey: new theoretical and critical directions*, editado por Robert Morrison y Daniel Sanjiv Roberts, 99–121. Routledge studies in romanticism. New York: Routledge.
- North, Julian. 2009. *The domestication of genius: biography and the romantic poet*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Núñez-Faraco, Humberto. 1997. "In Search of the Aleph: Memory, Truth, and Falsehood in Borges's Poetics". *The Modern Language Review* 92 (3): 613–29.
- Núñez-Faraco, Humberto. 2002. "The Theme of Lovesickness in 'El Zahir'". *Variaciones Borges* 14: 115–55.
- Núñez-Faraco, Humberto. 2006. *Borges and Dante: Echoes of a Literary Friendship*. Peter Lang.

- Núñez-Faraco, Humberto. 2011. "A Note on the Sources of Tlön". *Bulletin of Spanish Studies* 1: 83-99.
- Olea Franco, Rafael. 1993. *El otro Borges. El primer Borges*. México, Buenos Aires: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- Osterhammel, Jürgen. 2015. *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*, Traducido por Gonzalo García. Barcelona: Planeta.
- Panesi, Jorge. (1995) 2000. "Borges nacionalista". En *Críticas*, 1a ed., 131-51. Buenos Aires: Vitral.
- Panesi, Jorge. (1997) 2000. "Mujeres: la ficción de Borges". En *Críticas*, 1a ed., 169-80. Buenos Aires: Vitral.
- Paoli, Roberto. 1987. "Borges y la literatura fantástica inglesa". *Ibero-amerikanisches Archiv* 13 (1): 93-103.
- Pastormerlo, Sergio. 2007. *Borges crítico*. 1a ed. Tierra Firme. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Paulson, Ronald. 1983. *Representations of Revolution (1789-1820)*. New Haven; London: Yale University Press.
- Pelikan, Jaroslav. 1971. *The Emergence of the Catholic Tradition (100-600)*. The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine 1. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Pezzoni, Enrique. (1985) 1986. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato". En *El texto y sus voces*, 67-96. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pezzoni, Enrique. (1952) 1986. "Aproximación al último libro de Borges". En *El texto y sus voces*, 31-59. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pezzoni, Enrique. 1999. *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*. Editado por Annick Louis. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pozo, Alberto del. 2007. "Borges y las escrituras del yo". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 3 (enero). <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3201>.
- Pick, Daniel. 1993. *Faces of Degeneration: A European Disorder, C.1848-1918*. Cambridge University Press.
- Pierrot, Jean. 1977. *L'imaginaire décadent, 1880-1900*. Publication Univ Rouen Havre.
- Piglia, Ricardo. 1982. "Ideología y ficción en Borges". En *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Platzner, Robert. 1981. "De Quincey and the Dilemma of Romantic Autobiography". *Dalhousie Review* 61 (4): 605-17.
- Podlubne, Judith. 2005. "Lecturas cruzadas en la revista *Sur*: Mallea y Borges sobre Kafka y Chesterton". *Anclajes* 9 (diciembre): 119-139.
- Podlubne, Judith. 2011. *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. 1. ed. Ensayos críticos. Rosario: Beatriz Viterbo Editora : UNR.
- Poe, Edgar Allan. 1843. "The Murders in the Rue Morgue". En *Prose Romances*, Philadelphia: William H. Graham. Reproducido en *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, <https://www.eapoe.org/works/tales/morguec.htm>.
- Poe, Edgar Allan. 1846. "The Philosophy of Composition". *Graham's Magazine* XXVIII (4) 28:163-167. Reproducido en *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>.
- Porée, Marc. 2007. "De Quincey 'à la française'". En *British and European Romanticisms*, editado por Christoph (ed. and introd.) Bode y Fritz-Wilhelm (ed.) Neumann, 51-64. *Studien zur Englischen Romantik (Studien zur Englischen Romantik)*: 4. Trier, Germany: Wissenschaftlicher.
- Porter, James I. 2016. "The Material Sublime." En *The Sublime in Antiquity*, 382-536. Cambridge: Cambridge University Press.
- Praz, Mario. 1956. «Thomas De Quincey». En *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, traducido por Angus Davidson, 75-86. London, New York, Toronto: Oxford University Press.

- Praz, Mario. 1956. "Thomas De Quincey". En *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, traducido por Angus Davidson, 75-86. London, New York, Toronto: Oxford University Press. [El original es: Mario Praz, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*. Firenze: G. C. Sansoni, 1952].
- Praz, Mario. (1967) 1976. "El romanticismo: período ético del romanticismo (1798-1832)". En *La literatura inglesa: del romanticismo al siglo xx*, traducido por Carlos Coldaroli, 33-85. Las Literaturas del Mundo. Buenos Aires: Losada.
- Proctor, Sigmund K. 1943. *Thomas De Quincey's Theory of Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Prod'homme, J.-G. y Abram Loft. 1946. "Berlioz, Musset, and Thomas De Quincey", *The Musical Quarterly*, 32, n. 1 (enero): 98-106.
- Rasi, Humberto M. 1977. "Borges y la revista 'Anales de Buenos Aires'". *Revista Interamericana de Bibliografía* 27 (2, abril junio): 135-142.
- Regier, Alexander. 2010. *Fracture and Fragmentation in British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reichardt, Dieter. 2001. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert-Verlag/Iberoamericana.
- Rest, Jaime. 1978. "Thomas de Quincey, maestro de la prosa". En *Mundos de la imaginación*, 55-73. Colección Estudios. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Reyes, Alfonso y Jorge Luis Borges. 2010. *Discreta efusión: Alfonso Reyes--Jorge Luis Borges, 1923-1959: correspondencia y crónica de una amistad*. Editado por Carlos García. Correspondencias del Plata 1. Madrid : Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert.
- Richards, I. A. 1924. *The Principles of Literary Criticism*. Kegan Paul, Trench, Trubner: London.
- Richards, I. A. 1929. *Practical Criticism*. Kegan Paul, Trench, Trubner: London.
- Ríos, Rubén H. 2009. "El mundo será Babilonia". *Variaciones Borges* 28: 217-30.
- Rivera, Jorge. 1976. "Los juegos de un tímido. Borges en el suplemento de Crítica". *Crisis* 38: 20-27.
- Roberts, Daniel Sanjiv. 2000. *Revisionary Gleam: De Quincey, Coleridge, and the High Romantic Argument*. Liverpool English texts and studies. Liverpool: Liverpool University Press.
- Rodríguez-Carranza, Luz. 2002. "Dissenting mildly: A teacher as a popular journalist". *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies* 140. Jorge Luis Borges: the praise of signs (special issue) (1/4): 181-95.
- Rodríguez-Carranza, Luz. 2004. "Escorias de la década infame". En *Reescrituras*, editado por Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle, 229-43. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1984. *Borges por él mismo*. Barcelona: Editorial Laia.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1993. *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una Biografía Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Roe, Nicholas. 2003. *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*. Repr. Oxford English Monographs. Oxford: Clarendon Press.
- Ronald Christ. 1969. *The Narrow Act. Borges' art of allusion*. With a preface by Jorge Luis Borges. 1a. ed. New York, New York University Press.
- Rosa, Nicolás. 1972. "Borges o la ficción laberíntica". En *Nueva novela latinoamericana. La narrativa argentina actual*, editado por Jorge Lafforgue, 2:140-72. Buenos Aires: Paidós.
- Rosa, Nicolás. 2003. *La letra argentina: crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Rosato, Laura y Germán Álvarez, eds. 2010. *Borges, libros y lecturas: catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Rosenstein, Roy. 2008. "Browne, Borges, and Back: Phantasmagories of Imaginative Learning". En *Sir Thomas Browne: The World Proposed*, editado por Reid Barbour y Claire Preston, 296-310. Oxford: Oxford University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2011. *Emilio o de la Educación*. Traducido por Mauro Armiño. Madrid: Alianza.

- Russett, Margaret. 1997. *De Quincey's Romanticism Canonical Minority and the Forms of Transmission*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Rzepka, Charles y Paul Youngquist. 2000. "De Quincey and Kant". *PMLA* 115 (1): 93-94.
- Rzepka, Charles. 1995. *Sacramental commodities: gift, text, and the sublime in De Quincey*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Rzepka, Charles. 1996. "Josephine McDonagh, De Quincey's Disciplines. Oxford: Clarendon Press, 1994. (Review)". *Nineteenth-Century Literature* 51 (1): 114-17.
- Rzepka, Charles. 2008. "'A Deafening Menace in Tempestuous Uproars'. De Quincey's 1856 Confessions, The Indian Mutiny, and the Response of Collins and Dickens". En *Thomas de Quincey: new theoretical and critical directions*, editado por Robert Morrison y Daniel Sanjiv Roberts, 211-33. Routledge studies in romanticism. New York: Routledge.
- Sábato, Adolfo. (1963) 1996. "Los dos Borges". *Obra completa. Ensayos*, 303-311. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sackville-West, Edward. 1974. *A Flame in Sunlight: Life and Work of Thomas De Quincey*. New impression edition. London: The Bodley Head.
- Saer, Juan José. (1997) 2014. "Borges francófono". En *El concepto de ficción*, 4a. ed, 30-37. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José. 1999. "Borges como problema". En *La narración-objeto*, 113-137. Buenos Aires: Seix Barral.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Saítta, Sylvia. 1998. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Saítta, Sylvia. 2000. "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno". *Variaciones Borges* 9: 74-83.
- Saítta, Sylvia. 2018. "Borges mediático". *Variaciones Borges* 46: 3-21.
- Sánchez, Sergio. 2014. *Borges lector de Nietzsche y Carlyle*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Sarlo, Beatriz. 1982. "Borges en Sur: un episodio de formalismo criollo". *Punto de Vista* 16 (noviembre): 3-6.
- Sarlo, Beatriz. (1995) 2001. *Borges, un escritor en las orillas*. Pittsburgh: Borges Studies Online. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>.
- Sarlo, Beatriz. 1997. "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". En *Ensayos argentinos. de Sarmiento a la vanguardia*, de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, 211-60, 1a. ed. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz. 2003. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3ª reimp. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz. 2004. "Una poética de la ficción". En *El oficio se afirma*, editado por Sylvia Saítta, 1a. ed., 19-38. *Historia Crítica de la Literatura Argentina* 9. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sawyer, Paul. 1969. "Masset's Translation of Confessions of an English Opium Eater". *The French Review* 42 (3): 403-8.
- Scarano, Tommaso. (1987) 1994. "Raccontarsi (in parte). L' autobiografia di Borges". En *Modelli, innovazioni, rifacimenti. Saggi su Borges e altri scrittori argentini*, 11-29. Viareggio: Mauro Baroni editore.
- Scarano, Tommaso. 1987. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. 1a ed. Collana di Testi e Studi Ispanici. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2006. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Schep, Dennis. 2011. *Drugs: Rhetoric of Fantasy, Addiction to Truth*. New York: Atropos.
- Schoenfield, Mark. 2013. "The Taste for Violence in Blackwood's Magazine". En *Romanticism and Blackwood's Magazine*, editado por Robert Morrison y Daniel Sanjiv Roberts, 187-200. Palgrave Studies in the Enlightenment, Romanticism and Cultures of Print. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.

- Schopenhauer, Arthur. 2004. *El mundo como voluntad y representación I*, traducido y editado por Pilar López Santa María. Madrid: Trotta.
- Schopenhauer, Arthur. 2009. *El mundo como voluntad y representación II. Complementos*, traducido y editado por Pilar López Santa María. 3ª. ed. Madrid: Trotta.
- Schwartz, Jorge. 1987. "Cansinos-Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?" *Hispanamérica*, núm. abril-agosto: 167-77.
- Silva, William Augusto da. 2017. "Resistente, misteriosa, visível: a forma e suas ficções na literatura de Jorge Luis Borges". Text, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.8.2017.tde-27062017-085444>.
- Snyder, Robert L, ed. 1985. *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies*. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- Soiza Reilly, Juan José. (1925) 2008. "Paraísos artificiales". En *Crónicas del Centenario*, editado por Vanina Escalles, 263-268. Colección *Los raros*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional [Antes, en *Pecadoras*, Casa Editorial Sopena].
- Sosnowski, Saúl. 1976. *Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Hispanoamérica.
- Spector, Stephen J. 1979. "Thomas De Quincey: Self-Effacing Autobiographer". *Studies in Romanticism* 18 (4): 501-20.
- Starr, G. A. 1971. *Defoe and Casuistry*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Stauble-Lipman Wulf M. 1976. "C. Baudelaire: Un mangeur d'opium. Avec le texte parallèle des Confessions of an English Opium-Eater et des Suspiria de profundis de T. De Quincey. Edition critique et commentée (French)". *Etudes Baudelairiennes* 6-7: 7-507.
- Stephens, Cynthia. 1992a. "Borges, Sir Thomas Browne and the Theme of Metempsychosis". *Forum for Modern Language Studies* XXVIII (3): 268-79.
- Stephens, Cynthia. 1992b. "Borges, De Quincey and the Interpretation of Words". *Romance Quarterly* 39 (4): 481-87.
- Stewart, David. 2010. "Commerce, Genius, and De Quincey's Literary Identity". *SEL Studies in English Literature 1500-1900* 50 (4): 775-89.
- Stratta, Isabel. 2004. "Documentos para una poética del relato". En *El oficio se afirma*, editado por Sylvia Saítta, 1a. ed., 39-64. Historia Crítica de la Literatura Argentina 9. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sverdloff, Mariano. 2012. *Décadence y decadencia latina. À Rebours de Joris-Karl Huysmans como discurso autorreflexivo de la decadencia*. Tesis. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1477>.
- Sverdloff, Mariano Javier. 2017. "La tradición clásica y el nacionalismo de derecha argentino: un caso de transferencia cultural". *Circe, de clásicos y modernos* 21/ 2 (julio-agosto).
- Tamayo, Marcial y Adolfo Ruiz-Díaz. 1955. *Borges, enigma y clave*. Buenos Aires: Editorial Nuestro Tiempo.
- Termier, Pierre. 1938. *Introducción a Léon Bloy*. Traducido por María Aurelia Idiarte Borda de Goyeneche. Buenos Aires: Gladium.
- Teruel, Miguel. 2010. «Introducción». En *Confesiones de un inglés comedor de opio*, de Thomas De Quincey, editado por Miguel Teruel, 4a. ed. (1a. ed. 1997), 7-80. Madrid: Cátedra.
- Torres, José Luis. 1945. *La década infame 1930-1940*. Buenos Aires: Freeland.
- Vaccaro, Alejandro. 1996. *Georgie 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Proa / Alberto Casares.
- Vaccaro, Alejandro. 2006. *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa. [En la tesis se abrevia BBAV].
- Valenza, Robin. 2011. *Literature, Language, and the Rise of the Intellectual Disciplines in Britain, 1680-1820*. Cambridge: Cambridge Univ Press.
- Van Thiegem, Paul. 1951. *Compendio de Historia Literaria de Europa*. Austral. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Vaughan, Megan. 1993. "Madness and Colonialism, Colonialism as Madness Re-Reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism". *Paideuma* 39: 45-55.

- Vidal Manzanares, César. 1995. *Los manuscritos del Mar Muerto*. Madrid: Alianza Editorial.
- Viera, Hugo M. 2003. "El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo". En *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 9 (julio). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09.html>
- Vilar, Ramiro H. 2012. "Estudio preliminar". En Thomas Browne, *Urnas sepulcrales: Hydriotaphia*, de Thomas Browne, traducido y editado por Ramiro H Vilar, 9-26. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Viñas, David. 2005. *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Waisman, Sergio. 2003. "The Thousand and One Nights in Argentina: translation, narration, and Politics in Borges, Puig, and Piglia". *Comparative Literary Studies* 40 (4): 351-371.
- Wellek, Rene, y Austin Warren. 1942. *Theory of Literature*. Harcourt: Brace & World, Inc.
- Wellek, René. 1931. *Immanuel Kant in England, 1793-1838*. Princenton: Princenton University Press.
- Wellek, René. (1944) 1965. "De Quincey's Status in the History of Ideas". En *Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century*, 1a. ed, 144-52. Princeton: Princeton University Press.
- Wellek, René. 1972. "Thomas De Quincey (1785-1859)". En *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, traducido por J. C. Cayol de Bethencourt, 3. Los años de transición:156-68. Madrid: Editorial Gredos.
- Wells Slight, Camille. 1981. *The Casuistical Tradition in Shakespeare, Donne, Herbert, and Milton*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Wells, H. G. 1899. "The Crystal Egg". En *Tales of Space and Time*. London, New York: Harper / Brothers Publishers.
- Westbrook, Deeanne. 2003. "Deciphering Oracle: De Quincey's Textual Epistemology". *The Wordsworth Circle* 34 (3): 158-71.
- Westerhoff, Jan C. 2001. "A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer". *Journal of the History of Ideas* 62 (4): 633-50.
- Westover, Paul, y Ann Wierda Rowland. 2016. *Transatlantic Literature and Author Love in the Nineteenth Century*.
- Whale, John C. 1984. *Thomas De Quincey's Reluctant Autobiography*. Croom Helm.
- Whitehead, James. 2017. *Madness and the Romantic Poet: a critical history*. 1a ed. Oxford: Oxford University Press.
- Wijnterp, L. 2016. "Making Borges. The Early Reception of Jorge Luis Borges's Work in France and the United States". Nijmegen: Radboud University. <http://repository.ubn.ru.nl/handle/2066/150648>.
- Williams, Raymond. (1958) 2001. «El artista romántico». En *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, traducido por Horacio Pons, 41-54. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond. 2008. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williamson, Edwin. 2004. *Borges, una vida*. Traducido por Elvio E. Gandolfo. Buenos Aies: Seix Barral.
- Williamson, Edwin. *Borges, Una Vida*. Translated by Elvio E. Gandolfo. Buenos Aies: Seix Barral, 2004.
- Willson, Patricia. *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Metamorfosis. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004.
- Wilner, Josua. 2000. "Chapter Six. The Tewed Muse of Prose. Wordsworth, De Quincey, and Baudelaire". En *Feeding on Infinity. Readings in the Romantic Rhetoric of Internalization*, 1a ed., 66-77. Baltimore and London: John Hopkins University Press.

- Woolf, Virginia. 1932. "De Quincey's Autobiography". *The Common Reader*. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. 1958. "Impassioned Prose". *Granite and Rainbow*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Wordsworth, William. 1800. *Lyrical Ballads. In Two Volumes*. London: T.N. Longman y O. Rees. Vol 1.
- Wordsworth, William. 1802. *Lyrical Ballads. With Pastoral and Other Poems. In Two Volumes*. London: T.N. Longman y O. Rees. Vol 1.
- Wordsworth, William. 1979. *The prelude, 1799, 1805, 1850: authoritative texts, context and reception, recent critical essays*. Editado por Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, y Stephen Charles Gill. 1st ed. A Norton critical edition. New York: Norton.
- Wordsworth, William. 1999. *Prólogo a Baladas Líricas. Preface to Lyrical Ballads*. Traducido por Eduardo Sánchez Fernández. 1a ed. Madrid: Hiperión. [Corresponde a la edición de 1802].
- Wright, David, ed. 1970. *Thomas De Quincey, Recollections of the Lake Poets*. London: Penguin.
- Youngquist, Paul. 1999. "De Quincey's Crazy Body". *PMLA* 114 (3): 346-58.
- Zuleta Álvarez, Enrique (1975). *El nacionalismo argentino*. 2 vols. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

FIN DEL VOLUMEN III