

## VANGUARDISMO LITERARIO Y ESCRITURA 'EN LAS ORILLAS' EN JORGE LUIS BORGES

EDUARDO SABROVSKY<sup>1</sup>

**Resumen:** El ensayo tiene por objeto reflexionar sobre la íntima conexión entre dos aspectos centrales de la literatura borgesiana, aspectos que Beatriz Sarlo, en sus textos dedicados a dilucidar el estatuto literario, y también social y político, de tal literatura, ha acentuado muy particularmente. Me refiero, por una parte, a la cuestión de una escritura asentada en ese problemático (no)lugar que Sarlo denomina "las orillas". Por la otra, a la manera como Borges pondría en escena, ficcionalizaría, "los tópicos capitales de la teoría literaria contemporánea". La hipótesis que quiero proponer aquí es que ambos aspectos—escritura en las orillas y, por decirlo abreviadamente, postestructuralismo *avant la lettre*—, estarían lógicamente relacionados; y que el nominalismo filosófico, del cual Borges hace profesión, podría ser entendido como el eslabón que, necesariamente de cierto modo, los vincula.

**Palabras clave:** postestructuralismo, literatura, nominalismo, Jorge Luis Borges, Beatriz Sarlo, teoría literaria contemporánea.

**Abstract:** The test is to reflect on the intimate connection between two central aspects of Borgesian literature; aspects Beatriz Sarlo, in texts devoted to elucidate the literary status, and social and political, such literature has emphasized very particularly. I refer, first, to the question of writing in that problematic seated (no) Sarlo place called "the banks". On the other, how would Borges scene ficcionalizaría "topics capitals contemporary literary theory." The hypothesis I propose here is that both aspects and writing in the banks and, to put it briefly, poststructuralism *laetere* avant-would logically related, and that philosophical nominalism, which Borges profession, could be treated as the link that necessarily in a way, the links.

**Keywords:** poststructuralism, literature, nominalism, Jorge Luis Borges, Beatriz Sarlo, contemporary literary theory.

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía, Profesor Titular, Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales. Correo electrónico: eduardo.sabrovsky@udp.cl

Este ensayo tiene por objeto reflexionar sobre la íntima conexión entre dos aspectos centrales de la literatura borgesiana, aspectos que Beatriz Sarlo, en sus textos dedicados a dilucidar el estatuto literario, y también social y político, de tal literatura, ha acentuado muy particularmente. Me refiero, por una parte, a la cuestión, primordial en la lectura que Sarlo hace de Borges, de una escritura asentada en ese problemático (no)lugar que denomina “las orillas”. Por la otra, a la manera como Borges pondría en escena, ficcionalizaría, dice “los tópicos capitales de la teoría literaria contemporánea”. Así, la crítica, descubre en él las figuras platónicas de sus preocupaciones: la teoría de la intertextualidad, los límites de la ilusión referencial, la relación entre conocimiento y lenguaje, los dilemas de la representación y de la narración<sup>2</sup>.

La hipótesis que quiero proponer aquí es que ambos aspectos –escritura en las orillas y, por decirlo abreviadamente, postestructuralismo *avant-la-lettre*–, estarían lógicamente relacionados; y que el nominalismo filosófico, del cual Borges hace profesión (ver por ejemplo, “De las alegorías a las novelas”, *Otras Inquisiciones*<sup>3</sup>), podría ser entendido como el eslabón que, necesariamente de cierto modo, los vincula.

Para Beatriz Sarlo, la condición de “escritor de ‘las orillas’” constituye la clave de la “cualidad indudable y particular” de la escritura de Borges. Dice:

Si la literatura de Borges tiene una cualidad indudable y particular, quizás deba buscársela en el conflicto que perturba la severa articulación de sus argumentos y la superficie perfecta de su escritura. Colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas), Borges es el escritor de “las orillas”, un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes; alguien que confía, a la potencia del procedimiento y la voluntad de forma, las dudas nunca clausuradas sobre la dimensión filosófica y moral de nuestras vidas; alguien que, paradójicamente, construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la rescritura de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real<sup>4</sup>.

En principio, la noción de orilla podría ser pensada en clave topográfica: son las “calles sin vereda de enfrente”: esa superficie porosa, entre la llanura y las primeras

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo, *Un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 16.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

<sup>4</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 18.

casas de la ciudad, que, en poemas y ensayos, el “primer Borges” suele evocar. No obstante, como la misma cita anterior lo sugiere, la orilla, antes que límite geográfico, constituye una categoría de la dialéctica cultural de las sociedades contemporáneas. Dialéctica en virtud de la cual aquello devenido poroso (y, consiguientemente, en disputa) no sería solamente la frontera entre el campo (la tradición ligada al suelo, a las prácticas agrarias) y la ciudad (“la máquina simbólica más poderosa del mundo moderno”, dice Sarlo)<sup>5</sup>. Se trataría más bien de aquellos bordes que, en algún momento, habrían delimitado con claridad géneros literarios, lenguas, culturas.

En una ponencia presentada en Leipzig en 1996 (“Borges: crítica y teoría cultural”), Sarlo vuelve a la caracterización de Borges como un escritor en las orillas. Pero se trata ahora, más precisamente, de la orilla entre aquel fenómeno cultural que, acudiendo a Deleuze, llama “literatura menor” (*Kafka. Pour une littérature mineur*)<sup>6</sup> y la tradición de la “alta literatura”. En esa orilla, Borges se desplazaría poniendo en juego una estrategia de lateralidad, de la cual sus prólogos constituirían un ejemplo paradigmático. “El prólogo”, dice Borges, “cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una forma lateral de la crítica”. Y Sarlo, en la misma ponencia, comenta:

Borges busca esta *lateralidad* en toda su obra, explorando entradas y recorridos no centrales tanto en el corpus de la literatura argentina como en las literaturas extranjeras. Porque quien verdaderamente es un ‘menor’, en el sentido en que Deleuze toma el término, es Borges: él llega para disputar dentro de una lengua ‘mayor’, el español, con la escritura construida en una orilla de esa extensión lingüística. Y, con Deleuze, puede verse a la literatura de Borges como “la condición revolucionaria de toda literatura dentro del corazón de lo que se llama literatura grande (o establecida)”<sup>7</sup>. Borges politiza el debate estético en el Río de la Plata, no en sus contenidos ideológicos explícitos, sino en la definición de nuevas posiciones de escritura.

En esta política de la escritura y de la lectura crítica, Borges se comporta como un vanguardista (rearmando el sistema literario) y sus textos anticipan el lugar que lo ‘menor’ va a tener en la teoría de las décadas siguientes (...) hay en Borges (...) una (...) construcción de un lugar lateral desde donde sea

<sup>5</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 28.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineur*, París, Minuit, 1975.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 113.

posible la escritura en un país 'menor' y marginal como es la Argentina. En este movimiento, Borges encara un conflicto doble: cómo se escribe literatura, cómo se habla de literatura, por una parte; qué son estas prácticas en una nación secundaria, colocada en las orillas de occidente. Borges diseña un lugar 'menor' en una lengua y una tradición literaria 'mayores': de ahí su carácter profundamente transgresor, que no deviene de sus ideas políticas, sociales o morales, sino de sus posiciones literarias.

Ahora bien: la apelación a Kafka, a su lectura por parte de Deleuze, puede resultar algo equívoca. En efecto, se trata allí, no ya de literatura menor en cuanto tal, sino más bien de una compleja y autoconsciente operación (precursora de la misma estrategia borgesiana, que nos interesa aquí dilucidar) orientada a poner en escena, a ficcionalizar la crisis que, al interior de la alta cultura, desata la irrupción de la cultura de masas, a partir al menos de la segunda mitad del siglo XIX. Ahora bien, del concepto de "lo menor", el mencionado texto de Sarlo pasa a la idea de lo popular. Y, por más que en la cultura popular se conserven elementos vernáculos, la creciente hegemonía del mercado, de la televisión, de la cultura de la imagen que ella vehicula, determina que dichos elementos sean arrastrados, fagocitados por la irresistible corriente de la industria cultural. Es posible conjeturar que esta escena tardo o postmoderna, "post-aurática", de la cultura, ha tenido lugar, preferentemente, no en las viejas metrópolis de Europa, con su tejido cultural relativamente denso y resistente. Más bien, su sitio estaría en las emergentes megaurbes de América, en Buenos Aires, Sao Paulo, México o Nueva York: allí donde la inmigración y el mestizaje desplazan y resignifican toda posición cultural pretendidamente fija, y quedan prefigurados los conflictos culturales de la sociedad globalizada de hoy.

Es en este escenario donde, siguiendo de alguna manera a Sarlo, quisiéramos situar a Borges. La imagen del bibliotecario ciego, sumido en arcanos saberes, constituye un lugar común, que Borges mismo gustó difundir en apariciones públicas y entrevistas. Tan cierta, pero menos conocida, es la figura del periodista, del amante del cine y los géneros menores, del vulgarizador cultural que redacta breves comentarios para el diario *Crítica*, suerte de punta de lanza de la industria cultural en el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Paul Claudel caracterizó alguna vez a Baudelaire (cuya escritura sería, según Walter Benjamin, precisamente el resultado de la crisis de la poesía lírica ante el enervamiento y hastío del habitante urbano) como la unión del "modo de escribir de Racine al de un periodista del Segundo Imperio" (citado por Benjamin, *Baudelaire*, p. 119). De la misma manera, sería posible quizás ver a Borges como la problemática síntesis

de un poeta culto (¿Leopoldo Lugones?) y un periodista del diario *Crítica*. La hipertensa dialéctica entre estos polos (cada uno de los cuales, en todo caso, contiene a su otro) sería en última instancia, y he aquí nuestra tesis, aquello que explicaría la peculiar estética literaria borgesiana<sup>8</sup>: el carácter autorreflexivo de una práctica literaria que se comenta a sí misma, que ficcionaliza su propia teoría.

En sus textos dedicados a Borges, Beatriz Sarlo aporta antecedentes fundamentales respecto a su inserción en la cultura de masas del siglo XX: su lectura vanguardista de las inscripciones populares en los carros, su interés por las calles “sin vereda de enfrente”, su reelaboración, en clave literaria, de textos bastardos, como aquellos que están en la base de la *Historia Universal de la Infamia* de 1930. Y más allá de estos actos, que pudieran ser meramente anecdóticos o empíricos, hay gestos hegemónicos, “transvaloradores” (Nietzsche): así, y primordialmente, la lectura que Borges hace de un autor menor, Evaristo Carriego, transmutándolo, como muestra Sarlo, en “un pre-texto”<sup>9</sup>: en pieza fundamental de su propia “fundación mítica” como “poeta fuerte” (Harold Bloom), capaz de digerir sin resto (la imagen es de Valery, a quien Borges leyó atentamente) a sus predecesores, incluso completándolos (atención, que este es también el procedimiento que Borges aplica a esa suerte de *Escritura* de los argentinos, el *Martín Fierro*).

Por el lado de la “alta cultura”, nos hemos referido ya a la lateralidad con la cual, dice Sarlo, Borges se mueve al interior de la tradición. Hay, nos señala también, una “política de la cita”, mediante la cual, en definitiva, Borges trataría de liberar a la tradición literaria de su “peso arqueológico”. Sabemos que Shakespeare y Homero constituyen para Borges (en parte, dada la parquedad de los datos biográficos que disponemos de ellos) verdaderos emblemas de la tradición literaria: “hacedores”, a través de los cuales (y he aquí también el *estatus* oracular al cual, postliteraria e irónicamente, Borges también aspira) la literatura, los mismos recursos inherentes al lenguaje, “hablan”. Es sugerente, por tanto, la violencia interpretativa que Borges ejerce sobre Macbeth, en un prólogo que Sarlo describe en los siguientes términos:

<sup>8</sup> La llamada “ética para inmortales” que, tal como él mismo lo sugiere, estaría cifrada en el cuento “El inmortal”. Para una decriptación más extensa de la estética literaria borgesiana, ver “Bosquejo de una ética para inmortales”, en Eduardo Sabrovsky, *De lo extraordinario. Nominalismo y Modernidad*. También hay una versión de este texto en Eduardo Sabrovsky, “Bosquejo de una ética para inmortales”, *Borges Studies on Line*, 2001. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Obtenido desde <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/sabrovsky.htm>

<sup>9</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 61.

... en su conjunto el prólogo está compuesto sobre una armazón de aforismos expandidos con pequeñas historias sobre Macbeth, sobre Shakespeare, sobre la recepción de Shakespeare en el romanticismo, sobre las brujas, sobre la intensidad pasional de la lengua en Shakespeare, etc. etc... El desorden de este recorrido aforístico (Molloy, 1994, pp. 105-111) es una estrategia bien evidente: frente a la totalización que, desde hace siglos, la crítica realiza sobre Shakespeare, Borges elige algunos hilos sueltos, como si el texto necesitara ser liberado de su sometimiento a una masa de lecturas previas. Justamente lo que se busca es liberarlo de ese peso arqueológico ("Borges: crítica y teoría cultural").

Ahora bien: una estética literaria parece requerir de la apelación a una tradición de textos canónicos, ejemplares, a los cuales hacer constantemente referencia. En su frecuente evocación de Homero (cuyos relatos resuenan "cóncavamente en la memoria humana"<sup>10</sup>), de Shakespeare (quien, como Dios, "es muchos y es nadie"<sup>11</sup>), en la idea de que existiría una suerte de capital semántico finito a cuenta del cual la literatura inevitablemente giraría ("Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas"<sup>12</sup>), Borges parece proponer una estética de esta índole, en rigor conservadora. No obstante, es preciso poner este gesto (en virtud del cual, por así decirlo, las escrituras fácticas, empíricas, hacen referencia a una Escritura, y de esa operación obtienen su "artisticidad", su elevación) en tensión con otro de signo opuesto: la tradición literaria es precisamente aquello que, como resultado de una ciega operatoria (esto es, de la cosificación, de la alienación más consumada), yace en los anaqueles de la atroz Biblioteca de Babel. Allí la historia literaria, dispositivo de valoración estética de signo conservador, ha sido refutada, abolida en provecho del espacio. Ahora bien: esta sustitución de la organicidad de la filiación por la mera contigüidad espacial es, precisamente, la condición de posibilidad de los ejercicios de lateralización que, a través de Sarlo, hemos visto a Borges practicar.

Y es que Borges está situado en un ambiente cultural tardomoderno –pre-postmoderno– en el cual, al menos desde Nietzsche, "se sabe" que toda verdad, todo bien y toda belleza no son sino máscaras, emanaciones de alguna voluntad de poder. O bien, como se diría evocando el empirismo y el nominalismo que se hallan a la base de las posteriores hermenéuticas de la sospecha de la Modernidad, no se trataría sino de "costumbres" lentamente sedimentadas a lo largo de la historia humana, y

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas II*, p. 160.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 182.

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 504.

que luego, bajo el peso de una cierta configuración de poder, han experimentado un proceso de necrosis, de petrificación, y han devenido canónicas y obligatorias. En otras palabras: la pretendida escritura no podría ser sino un centón, un *patchwork* o sumatoria de escrituras: *a coat of many colours*, como “bíblicamente”<sup>13</sup> afirma el Doctor Nahum Cordovero, personaje que estratégicamente interviene en el cuento “El inmortal” (*Obras Completas I*), haciendo una lectura secularizada de un manuscrito atribuido a un tal Joseph Cartaphilus, y del cual trata la narración. En este lector avezado, capaz de leer todo texto como una amalgama de citas que traman el inconsciente de su pretendido autor, es posible ver una cifra del propio Borges. Sin embargo —así, con base en la sugerente filiación sefardí, en la velada alusión a la Biblia, lo hemos conjeturado en otro lugar<sup>14</sup>—, por detrás parece recortarse el perfil de un pensador muy amado por Borges: el de Baruch Spinoza. Spinoza, “libre de la metáfora y el mito”<sup>15</sup>, quien funda la tradición moderna de lectura historicista de la Biblia, quien no ve en ella —en la Escritura por excelencia— más que esa amalgama de escrituras seculares, carentes en sí mismas de gloria, de sacra elevación.

La situación de la alta cultura desde la segunda mitad del s. XIX hasta nuestros días puede ser comparada con la de una ciudadela asaltada por los bárbaros. Pero habría que introducir la siguiente modificación: son los exponentes más elevados de la alta cultura quienes, precisamente, han abierto, no grietas, sino verdaderos y enormes cráteres en los muros. Después de Spinoza, suerte de adelantado de la crítica cultural contemporánea; después de Nietzsche; después de la implacable crítica ejercida por la Modernidad sobre cualquier pretensión de sacralidad o gloria, quien pretenda defender la idea de que —es un ejemplo— sería mejor leer a Platón que ver el fútbol por TV Cable, corre el serio riesgo de ponerse por debajo del propio discurso filosófico de la Modernidad: riesgo, en palabras de Walter Benjamin, de omitir la “barbarie” olvidada y conservada a la vez en todo “documento de la cultura” (*Discursos*, p. 172).

En la des-diferenciación cultural, en la consiguiente proliferación de escrituras indiferenciadas que caracteriza a la industria cultural —proliferación que sólo admite la ordenación pragmática, cuantitativa, que proporcionan las encuestas, el *people meter*—, es posible reconocer el gesto —la imagen es de Musil en *El hombre sin atributos*— de quien “ante la contemplación de un jarrón bellamente pulido, todo

<sup>13</sup> La expresión —Borges no lo hace explícito— se puede encontrar en Génesis 37, 3, en la traducción inglesa de la Biblia conocida como *King James Version*.

<sup>14</sup> Eduardo Sabrofsky, *De lo extraordinario. Nominalismo y Modernidad*, op. cit., p. 118, nota 8.

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas II*, op. cit., p. 308.

curvas voluptuosas”, experimenta “la maliciosa tentación (...) de hacerlo trizas de un solo golpe de bastón” (Musil, p. 303). Tentación, “pulsión demoníaca” por hacer de lo *extraordinario* una modalidad de lo *ordinario*, entendido como primordial: por engendrar la forma –la complejidad, el orden, la diferencia– a partir de la interacción ciega de elementos simples e indiferenciados; de la acumulación de infinitesimales variaciones cuya lenta sedimentación constituiría el “bajo” origen de la aureola de necesidad –sustancialidad– de la que suelen aparecer revestidas las cosas. Esta violencia –*suerte de protesta moderna contra la tiranía de lo existente*– tiene su expresión paradigmática en la ciencia de la Modernidad. Pero también en un *ethos* plebeyo, democrático, del cual las apologías contemporáneas del mercado, la industria cultural y el *people meter*, extraen, por así decirlo, su momento de verdad, su arrolladora energía histórica.

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”. Esta es la frase, traducida con cierta libertad por Marshall Berman, con la cual Marx (...) caracterizó, con agudeza insuperable, la lógica profunda de la Modernidad. Y no se trata ya sólo del “aura”, de la signatura del objeto de arte: ahora, lo que se precipita a la disolución son los mismos oropeles de los estados nacionales –el carácter intangible, extraordinario, de los héroes patrios, por ejemplo, puesto en cuestión tanto por los medios (que los “humanizan”) como por las artes, que los demitifican–<sup>16</sup>. Más en general, se precipita todo aquello que no sea susceptible de ser traducido en términos del *people meter* de los publicistas o de las curvas de utilidad de la ciencia económica.

Ante la pérdida del aura, las artes han tendido a volverse autorreflexivamente sobre sí mismas: a internalizar la pregunta por sus propias condiciones de posibilidad (hasta que “los juicios sobre la poesía” –la frase pertenece a Lautréamont, legendario poeta maldito– “tienen más valor que la poesía”<sup>17</sup>); a poner en escena, como en Duchamp o en el *Pop Art*, su propia imposibilidad, recreando de esta manera, en una suerte de efímero “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*) benjaminiano (*Discursos*, p. 188), su condición de objetos auráticos, sustraídos fugazmente de la deriva de la utilidad o el mercado. Esta es la estrategia que nos parece reconocer también en el Borges de

<sup>16</sup> Así, sabemos –y ya no lo podemos olvidar– que Diego Portales habría tenido aficiones prostibularias; que Prat pudo ser homosexual; que, contrariamente a las pretensiones del presidente Hugo Chávez, Simón Bolívar no fue un santo revolucionario, etcétera.

<sup>17</sup> “*Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie*”. La frase de Lautréamont es citada y sirve de título al capítulo 5 de Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, 1994. Agamben también cita de Lautréamont lo siguiente: “*Les chefs-d'oeuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées et les discours académiques*”.

las orillas, con sus ficciones que simulan leerse, que simulan comentarse a sí mismas mediante el subterfugio de posdatas astutamente “posdatadas” (fechadas en años posteriores al de publicación, ver por ejemplo “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; también “El inmortal”); estas hacen de sus textos parodias, miniaturas de un Libro Absoluto, de una Escritura anhelada e imposible. Como en las tradiciones nominalistas y místicas que tanto interesaron a Borges, y para las cuales el penúltimo nombre de la Divinidad es Nada, o Nadie, el Libro Absoluto, desencantado bajo la severa mirada del crítico cultural, no queda aniquilado: más bien, liberado del lastre de su contenido anecdótico y positivo, se contrae en un punto virtual: en una suerte de *Aleph*, letra muda –mera señal de apertura de la glotis antes de empezar a hablar– con la cual el Altísimo comienza su alocución a Moisés en el Sinaí (*Éxodo* 20, p. 2)<sup>18</sup>. Ahora bien: la referencia a un pre-texto vaciado de contenidos positivos no es sino un puro acto de referir: equivale a una pregunta, lanzada al vacío, en torno a la sacralidad –el aura, la artísticidad– de la propia obra.

Sea ahora un hombre que, viniendo de los clamorosos y trajinados despachos del diario *Crítica* de Buenos Aires, atraviesa una plaza –esa orilla–, deja atrás sus “rumores” y entra en una, en *la* Biblioteca. Hay un cierto anacronismo en esta imaginaria situación, pero como el mismo Borges lo ha dicho, en el texto que estamos evocando (“A Leopoldo Lugones”, *El Hacedor*), construirla “de algún modo será justo”. El umbral de la Biblioteca se abre al “ámbito sereno de un orden, [d]el tiempo disecado y conservado mágicamente”. Imaginemos luego que nuestro hombre recorre con frecuencia este trayecto, del tiempo frenético de la urbe al tiempo disecado donde, “como en la hipálage de Milton”, “alumbran las lámparas estudiosas”<sup>19</sup>. Para este genuino viajero del tiempo, es nuestra tesis, literarias –éticas o estéticas, artísticas, extraordinarias– han de ser aquellas obras (y sólo aquellas) que se tematizan a sí mismas: que incluyen obsesivamente en su trama la pregunta por la literatura y por su propia “artísticidad”. Textos vueltos autorreferencialmente sobre sí mismos, cuyo prototipo es la obra borgesiana: que incansablemente intentan darse alcance a sí mismos, que incansablemente traman la teoría de su propia práctica literaria.

<sup>18</sup> A este vaciamiento de la palabra divina en cuanto paradójica condición de su efectividad, hemos hecho referencia apoyándonos en Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI, 1978, en un texto anterior: Eduardo Sabrovsky, “Mesianismo e Ilustración”, en *El desánimo. Ensayo sobre la condición contemporánea*, cap. 18.

<sup>19</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas II*, op. cit., p. 308.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Kafka. Pour une littérature mineur*, París, Minuit, 1975.
- Sabrovsky, Eduardo, *El desánimo. Ensayo sobre la condición contemporánea*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996.
- Sabrovsky, Eduardo, *De lo extraordinario. Nominalismo y Modernidad*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Sarlo, Beatriz, *Un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI, 1978.