

Droga, legitimación, literatura. Borges y el opio de Thomas de Quincey

Jerónimo Ledesma (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

Este ensayo explora un aspecto de los usos de Thomas De Quincey como fuente de legitimidad del “proyecto creador” de Borges, en particular de su escritura de ficción en la etapa clásica. Podemos llamar a ese aspecto la cuestión de la intoxicación textual. El trabajo sopesa la circunstancia de que en Borges la imagen de De Quincey como escritor aparece desvinculada del opio, un elemento que sin dudas fue para central De Quincey. Ofrece notas, a partir del texto intoxicado de De Quincey, para una relectura de lo que Barrenechea llamó al inicio de la época beat! la “irrealidad” de la obra de Borges. Como parte de esta misma tarea, describe previamente la “narcotización del romanticismo” que cabe leer en las referencias de *Confessions of an English Opium Eater; being an Extract from de Life of a Scholar* (1821) a la *Biographia Literaria* (1817) de S. T. Coleridge. Esta operación es fundamental para comprender la imagen del escritor como “Opium-Eater” y el significado que De Quincey atribuiría a la palabra “literatura” en otros textos.

Palabras clave: drogas, legitimación, modernidad, romanticismo, Borges, De Quincey

ABSTRACT

This essay explores an aspect of the uses made of Thomas De Quincey as source of legitimacy for Borges’s “creative project”, in particular for the writing of fiction in his classical stage (1940s). We can call this aspect “the question of textual intoxication”. The paper evaluates the fact that in Borges the image of De Quincey as a writer appears without reference to opium, an element undoubtedly central for De Quincey. Considering De Quincey’s intoxicated text, it offers some notes for a rereading of what Ana María Barrenechea called, at the beginning of the beat age, the “unreality” of Borges’s work. As part of the same task, it previously describes De Quincey’s “narcotization of romanticism”, which can be read in the references of *Confessions of an English Opium Eater; being an Extract from de Life of a Scholar* (1821) to *Biographia Literaria* (1817) by S. T. Coleridge. This procedure is fundamental for an understanding of the image of the writer as “Opium-Eater”, and of the meaning which De Quincey assigned to the word “literature” in other texts.

Keywords: drugs, legitimation, modernity, romanticism, Borges, De Quincey

Borges is a complex writer, particularly difficult to place. Commentators cast around in vain for suitable points of comparison and his own avowed literary admirations add to the confusion.

De Man, "A Modern Master"

Borges, droga, De Quincey

Oh, just, subtle, and mighty opium!

De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*

Qué droga de mierda, pensó.

Fogwill, "Help a él"

Si nos guiamos por lo que ya sabemos de la vida de Borges, debemos decir que no le interesaron las drogas. Si bien no podemos universalizar una declaración tan tardía como la que copiamos en nota al pie¹, ella encuentra eco en opiniones similares y no carece de representatividad². En el contexto de juventud, es decir, décadas del veinte y el treinta, la información sobre el consumo de drogas en vinculación con Borges no arroja resultados muy diferentes en cuanto a su interés, pero nos alerta sobre diferencias históricas que habría que investigar. El primer trabajo importante sobre toxicomanía en nuestro país, recordemos, es del mismo año que el primer poemario de Borges: de modo que a comienzo de la década del veinte, mientras Borges leía a De Quincey y escribía los textos urbanos de *Fervor de Buenos Aires* (1923) el legislador radical Leopoldo Bard reunía los materiales para su *Los peligros de la toxicomanía. Proyecto de Ley para la Represión del Abuso de Alcaloides* (1923), un trabajo que derivaría en las primeras prohibiciones legales de la venta de alcaloides en Argentina (Weissman, Sánchez Antelo, Fasano)³. El hecho de que Bor-

¹ "Si todos los países llegaran a ser de clase media –esa sería la utopía para mí– desaparecerían muchos males. En cuanto al alcoholismo, no lo entiendo; esperemos que desaparezca junto con las drogas. Yo con las drogas he tenido no sé si buena o mala suerte; he ensayado la cocaína tres veces seguidas y me di cuenta de que era lo mismo que tomar pastillas de menta. Posiblemente ocurra lo mismo con la marihuana y las otras cosas y la gente se dé cuerda..." (Vázquez: 227).

² Por ejemplo, el 28 de diciembre de 1966 Bioy y Borges hablaron de escritores norteamericanos "entregados al alcoholismo". Borges preguntó "¿Por qué hay allí tantos borrachos? ¿Por qué no consideran vergonzoso beber?", ante lo cual Bioy le sugirió que la moda del alcoholismo podía deberse, antes que al propio alcohol, a la literatura que hablaba del alcohol. La conclusión de Borges es característica: "En ese sentido, yo no soy muy sensible a la literatura... No creo que abunde la literatura del café con leche, de los huevos fritos. Tampoco me propongo iniciarla". (Bioy Casares: 1158). Véase también las referencias al actemín (283) y al opio (1526, 1528).

³ En la época el opio y la cocaína gozaban de una fama general, buena y mala, que se registra en los tangos, las crónicas periodísticas y las campañas de higiene (Saítta: 194-195). Fasano (2014) refiere, entre otros, estos títulos periodísticos ilustrativos: "Los fumadores de opio: el erotismo en plena La Boca" (*La Época*, 1916), "La cocaína está de moda" (*Crítica*, enero de 1923).

ges consumiera cocaína trabajando en el diario *Crítica* durante la década del treinta debe ser compaginado con el nulo efecto, que según su propio testimonio, esa droga le habría producido, aunque la versión de Estela Canto difiera en este punto, como en tantos otros, de manera sugerente⁴. Como sea, los aspectos biográficos son menores comparados con el hecho incontrovertible de que su literatura se nos presenta libre de drogas, entendidas estas, si cabe, en sentido estricto, como lo que el Decreto 299/10 llama hoy, simplificadamente, “estupefacientes”. Desde ya, podemos identificar intoxicaciones y delirios en sus textos, sólo que no suelen ser inducidos por ingesta de sustancias psicotrópicas. 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. Hay en “Emma Zunz” (1948), ciertamente, un barbitúrico, una “fuerte dosis de veronal” (BEC: 1015), pero cumple el papel homicida del veneno. “El Sur” (1953) es mejor candidato para una excepción a la regla, ya que en la alteración de la conciencia de Dahlmann, además de la “fiebre” que lo “gasta” tras el golpe con la ventana, interviene la inyección que le aplica un médico en el hospital (BEC: 916). Pero la relación entre las experiencias posteriores del relato y esta sustancia sin nombre es implícita y ambigua, por lo cual ese pinchazo de “El Sur” parece reafirmar –y subrayo parece– el lugar lateral o insignificante que en la literatura de Borges poseen los “estupefacientes”. En todo caso, en “El Sur” la droga es un oscuro resorte –concedámosle ese función, por lo menos– para que se manifieste un destino soñado (“ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” [BEC: 919]). Si incluyéramos bajo el rótulo “sustancias psicoactivas” también al alcohol, advertiríamos que el texto 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 ya citado “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 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. Este alcohol es el de la gauchesca y la literatura suburbana, que honra los valores del código heroico de la hombría.

⁴ Dice, en una variación de las “pastillas de menta” de nuestra nota 1, que “[trabajando en el diario *Crítica*] ...aprendió a tomar cocaína, entonces obtenible en cualquier farmacia, que sus compañeros de oficina se pasaban unos a otros como si se ofrecieran pastillas de menta.” (Canto: 66). Mientras Borges refiere con la metáfora el nulo efecto de la droga en su organismo, Canto quiere señalar su uso corriente.

Ahora bien, inversamente proporcional a la imagen casi invisible de los estupefacientes y sustancias psicoactivas en Borges, es la imagen que surge de las masivas referencias, los elogios hiperbólicos y siempre exaltadamente positivos al escritor que la historia literaria conoce como el *English Opium-Eater*, el “inglés come-opio” o “comedor de opio”. Este “apodo” fue en rigor acuñado por el propio De Quincey en 1821 en la que Borges llamó, repitiendo la opinión universal, su “obra capital”, *Confessions of an English Opium-Eater; being an Extract from the Life of a Scholar* (*London Magazine*, 1821, 1ª ed.) (OCC: 832-833). La figura del escritor come-opio, erudito, visionario y hedonista, como recuerda Robert Morrison (1999), fue trabajada a partir de la desacreditada imagen de otro intelectual consumidor de opio, S. T. Coleridge, y produjo una notable serie de imitaciones, parodias y ecos. Los tópicos románticos del genio y la imaginación se reescribieron en él como atributos de un organismo narcotizado y en ruinas, y la propia producción literaria, su estilo, sus temas, quedaron ligados a ese hecho (Abrams, Hayter). Desde el propio De Quincey para acá, y no sólo por las *Confessions* citadas sino por el corpus entero de textos del opio que escribió y que llamó en general *Opium Confessions*⁵, la crítica se ha preguntado cuál es, cuál debe ser, cuál debe no ser el enlace entre la intoxicación –también la adicción– y la producción intelectual, en particular la literaria.

En Borges, lo sabemos, la lista de aplausos a De Quincey es interminable: “A De Quincey (con quien es tan vasta mi deuda, que especificar una parte parece repudiar o callar las otras) debo...” (OC1: 700), “no he hecho otra cosa que reescribirlo en mi estilo sudamericano” (Bell), “a nadie debo tantas horas de felicidad personal” (OC4: 502), etc. Los críticos guiados por esta circunstancia han postulado que De Quincey cumplió el papel de un modelo para el propio Borges en la búsqueda y elaboración de su propia imagen pública y su producción literaria. Rodríguez Monegal (1993) lo señaló como “su prototipo de hombre de letras” (27). R. Christ (1969) ve en el “English Opium-Eater” al “arquetipo literario” de Borges (141). Es decir, así como a Borges, al parecer, no le interesaron las drogas, durante toda su carrera literaria declaró un hiperbólico interés, hecho de admiración, afinidad y emulación, hacia el “English Opium-Eater”, y críticos que leyeron a De Quincey, avalaron esta identificación entre los autores, sus poéticas y sus imágenes de escritor.

Pero aquel que llega a De Quincey a través de Borges, casi no ha tenido noticias de la cuestión del opio, y puede llegar a creer que es una mera

⁵ El corpus de escritos del opio, “Opium Confessions”, abarca las dos ediciones de *Confessions of an English Opium-Eater* (1822 y 1856), *Suspiria de Profundis; being a Sequel to the Confessions of an English Opium-Eater* (1846) y *The English Mail-Coach* (1849). En *Writings* la edición de 1856 está en el vol. III. Los otros dos textos en el vol. XIII. El vol. 2. de *Works* contiene las dos ediciones de *Confessions*. C incluye la primera. Además de este corpus intoxicado estricto, hay que sumar pasajes de otros textos que incluyen sueños escritos en “prosa apasionada” y reflexiones sobre el opio. Sobre la teoría del opio en De Quincey, véase el clásico de texto de Alethea Hayter (2009).

extravaganza de un autor parecido a Borges. He escrito en otras partes (2004, 2006, 2009) sobre cómo el repertorio de citas y menciones a De Quincey en el texto borgeano está sometido a un control o a una fijación –como se quiera– muy visibles a partir de la década del treinta, puntualmente, a partir del increíble epígrafe de *Evaristo Carriego* (1930), y cómo este repertorio configura la imagen o el retrato de un “escritor intelectual”, “enciclopédico”, con capacidades literarias extraordinarias: erudito extravagante, gran estilista, magnífico escritor de sueños. En particular el modo mismo de referirlo en ficciones y ensayos proyecta en el nombre “De Quincey” y en sus “Writings” (“Escritos”) la imagen de una máquina de pensar e imaginar, que en muchos puntos se empalma con las caracterizaciones automitográficas y ficcionales que han decantado en el establecimiento de la más difundida identidad pública de Borges como “hombre de letras”⁶.

Nos interesa resaltar ese contraste, si se quiere paradójico, que surge de poner una cosa (la fama universal de De Quincey como escritor del opio) con la otra (la imagen borgeana de De Quincey como imagen modélica de Borges, pero sin opio). La puesta en foco del contraste lleva a pensar que, en su paso por la aduana borgeana, el nombre “De Quincey” habría perdido su vínculo con “el gran sol central” (*Writings*, III: 418), “el ídolo oscuro” (*Writings*, XIII: 337), el “verdadero héroe” (C: 78) de *Confessions*, y nos pone ante la pregunta por los motivos y los modos de este hecho presunto.

El escritor romántico como “Opium-Eater”

Not the opium-eater, but the opium, is the true hero of the tale; and the legitimate centre on which the interest revolves.

De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*

La crítica, la de los últimos veinticinco años especialmente, indagó minuciosamente la trama de elementos culturales que confluyen en la figura autoral del “English Opium-Eater”, así como su larga sobrevida como mito y personaje en la historia de la literatura. Para Alina Clej (1995), el “Opium-Eater” representa nada menos que “una subjetividad posromántica basada en técnicas transgresoras de simulación y bricolage” (vii) que, en complicidad con las necesidades del mercado cultural, sentó las bases del sujeto moderno como sujeto “intoxicado”. Para Margaret Russett (1997), esta forma parasitaria, suplementaria, gótica, periodística y también mercantilizada del “genio romántico” ofrece a la teoría el mejor “ejemplo” disponible de escritor “menor” (todo su brillante libro se dedica

⁶ Sobre la cuestión de la imagen de autor y escritor en Borges, entre otros, v. Lellouche (1989), Lefère (2005), Pastormerlo (2007) y Louis (2010). Cámpora (2011), en relación con Voltaire, ha ensayado una interesante descripción de los usos borgeanos de las figuras de escritor. Sobre las “operaciones” de Borges en diálogo con su medio y sus medios, Louis (2007) y Louis (2013).

a desarrollar esta hipótesis con un barroco dispositivo teórico de corte posestructuralista sobre la *canon-formation*). Robert Morrison (1999), repasando los “efectos” y “usos” de esta imagen de escritor que se reprodujo en el mundo como un virus (y que habría alcanzado a Poe, Baudelaire y Dostoievski), afirma que se originó en el “sostenido interés de De Quincey por la manipulación retórica de la identidad y el ‘caracter’ y que deriva principalmente de Samuel Taylor Coleridge, quien desarrolló un borrador del *Opium-Eater* en obras tales como el volumen *Christabel* (1816) y *Biographia Literaria* (1817)” (87).

Los citados Morrison, Russett y Clej, como otros (más abajo recurro al admirable trabajo de Nigel Leask), aunque con perspectivas y métodos distintos, incluso opuestos, buscaron el sentido de esta figura en su articulación histórica entre romanticismo y mercado cultural, interpretando la presencia del “opio” como elemento de mediación. Es decir, la crítica de quinceana más reciente inscribió el estudio de esta figura en una escena histórica particular, de entre fines del siglo dieciocho y mediados de siglo diecinueve, definida por dos dimensiones fundamentales: por un lado, la vida histórica del romanticismo, su surgimiento, expansión y circulación como “ideología” estética moderna en un campo político atravesado por el tema de la transformación revolucionaria y sus dinámicos debates y conflictos; por el otro, entrelazándose con lo anterior, el funcionamiento de la modernización cultural implicada por la definición de nuevas audiencias lectoras, la expansión del mercado editorial y el desarrollo de las prácticas e instituciones del periodismo. Al opio, una biotecnología asociada con Oriente, se lo ve ingresar en esta escena con toda la potencia doble y ambivalente del *farmakon*⁷: “divino”⁸ como la “imaginación” romántica⁹ pero tan material y bajo como las “pastillas de menta” de Borges, o como cualquier mercancía de consumo que se nos ocurra (incluyendo los textos literarios y los “papers”). Por su asociación oriental se ha razonado también, y mucho, sobre el enlace del “Opium-Eater” inglés con el imperialismo y el orientalismo, como dan testimonio las obras de Maniquis (1976) y, sobre todo, Barrell (1991), por mencionar meramente a los dos críticos más citados. Es un alivio que todas esas investigaciones ya estén escritas y que podamos presuponerlas para cortar camino hacia Borges, poniendo el acento sobre un sentido en que, hasta donde vemos, el opio de Thomas De Quincey y su avatar autoral se ligan a la idea de literatura moderna y el problema de su legitimación.

⁷ Esta palabra remite aquí a los análisis sobre la lógica del fármaco en Derrida (1997) y su trabajo sobre el concepto y la retórica de la droga (1995).

⁸ De Quincey utiliza en numerosas ocasiones “divino” para adjetivar acciones y efectos del opio, pero además despliega todo el campo semántico de lo “sagrado” para investir al opio de esa representación. En *Confessions* habla incluso risueñamente de la “iglesia” del opio: “... 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” [... la doctrina de la verdadera iglesia en torno al opio, de la cual reconozco que soy el único miembro, el alfa y el omega”] (C: 42).

⁹ Para una versión apoteótica de esta categoría ver el libro XIV de *The Prelude*, vv.189 y ss., de Wordsworth, y el capítulo 13 de *Biographia Literaria* de Coleridge.

Mentiríamos si dijéramos que el “Opium-Eater” es inseparable del texto que le dio origen, porque su imagen autoral se emancipó del texto en un fractal de versiones, ecos y parodias y porque su construcción, asimismo, recurrió a materiales preexistentes tan disímiles como famas públicas y privadas, relatos de viaje, textos románticos, la tradición mística o la teoría médica de John Brown. De hecho, nuestra lectura de Borges depende, en cierto modo, de la separabilidad de la imagen del escritor del texto intoxicado. Pero, sin embargo, fue la publicación de *Confessions* en 1821 lo que, en un acto de narcotización del romanticismo, dio ingreso, a la vez, al “Opium-Eater” y a una idea de “literatura” vinculada con la lógica de la droga. En el espacio de ese texto-acontecimiento, ocurrido un siglo antes del inicio literario de Borges, hay que leer juntas, pegadas, la figura del “Opium-Eater” como escritor y la lógica textual que ella legitima. Para mencionar este fenómeno y hacerlo circulable, acuño el neologismo, cacofónico pero transparente, de “auto(r)biografía intoxicada”.

Conviene deslindar la aproximación a *Confessions* en dos planos, ambos relacionados con la cuestión de la legitimidad, que aquí presentamos a modo de síntesis: 1) la intertextualidad con precedentes románticos y 2) el análisis de los principios de autorización que componen la autoridad y la autoría del espacio textual.

1) En este plano, S. T. Coleridge (1772-1834) es la figura pública principal sobre la que se construye el “English Opium-Eater”, y su *Biographia Literaria* (1817) la fuente textual privilegiada, ocasión y pretexto, de la narcotización del romanticismo. Nigel Leask (2004), en “Mourdering one’s double; Thomas De Quincey and S. T. Coleridge. Autobiography, Opium, and Empire in ‘Confessions of an English Opium-Eater’ and *Biographia Literaria*” (170-228), ha relevado los hechos y operaciones principales involucrados en este asunto. La *Biographia Literaria* puede ser interpretada como una *apologia pro vita sua*, un texto exculpatorio, por cierto fallido, en función del descrédito en que había caído la figura de Coleridge por diferentes motivos¹⁰. Como toda apología, a las acusaciones, reales o inventadas, el texto opone una imagen defensiva que debe llevar a desestimar los cargos y obtener la legitimidad que se le niega. En este caso, la ilegitimidad de Coleridge estaba relacionada con su falta de integridad moral como figura pública y su inconsistencia como filósofo. Entre los diversos rumores que el texto debía desmentir, se encontraba el de su “vicio” sólo a medias privado, la dependencia del opio, aunque el vicio en sí mismo nunca fuera nombrado en la *Biographia*. El gran proyecto de Coleridge de salvar su imagen pública mediante el establecimiento de principios filosóficos fijos y universales, apoyados en los saberes alemanes de vanguardia (Kant, Schelling, Fichte) y articulados con la crítica del gran poeta nacional, William Wordsworth (sólo parangonable, de acuerdo con

¹⁰ Sobre el contexto de Coleridge y los motivos que pusieron en cuestión su figura, Butler y Holmes son de suma utilidad.

Coleridge, a Shakespeare y Milton), dio como resultado, paradójicamente, un texto oscuro y fragmentario, recibido como la prueba de un “narcisismo enfermo” (“deceased egotism”) [Leask: 179, 180]¹¹. En particular, como nos revela Leask, hay que leer la crítica anónima del amigo de De Quincey y ex-integrante de la *Lake School* John Willson (*Blackwood's Magazine*, octubre de 1817) como el mayor ataque en este sentido. De acuerdo con esa reseña, después de la *Biographia*, que revela “lamentables sacrificios de la dignidad personal”, resultará imposible que “el Sr. Coleridge obtenga el más mínimo respeto del Público o de sí mismo” (Leask: 181). La estrategia fundamental de De Quincey, en función de su propio “lanzamiento” como escritor en la prensa periódica, fue “materializar la *Biographia*, ya por su mismo título, que menciona el término que la propia necesidad exculpatoria había llevado a Coleridge a reprimirlo” (Leask: 182). Además de estas cuestiones generales, hay que leer *Confessions* como una suerte de repertorio parasitario de los temas de la *Biographia Literaria*, que disputa su legitimidad con repeticiones temáticas y diferencias de interpretación. Así la crítica del hedonismo se transforma en argumentos a su favor, lo cual, a la vez, se vincula a distintas teorías sobre los efectos del opio (Cullen en Coleridge, Brown en De Quincey), la cuestión de la no irratibilidad del genio (cap. 2 en Coleridge) se transforma en una versión patológica del genio, que refuta todos los principios enarbolados por *Biographia*, la experiencia tranquilizadora de la educación escolar (Coleridge: 6-13) se convierte en un desafío satánico a la autoridad institucional de los instructores (C:7-10), el recurso a la filosofía peripatética deviene en la familiaridad con trotacalles prostitutas¹², entre las que se encuentra la memorable Ann de Oxford Street, la cuestión del yo trascendental y de la voluntad eterna (Coleridge: 304-305) se representa como un problema de “crédito” en sentido literal (C: 25-26) y se descompone en el yo multiplicado e inauténtico de las pesadillas (esp. C: 73-74), el kantismo de Coleridge (Coleridge: 153-167) se reemplaza por los principios de economía política de David Ricardo (C: 64-67). Finalmente, coronando esta operación, está la sustitución de la crítica de Wordsworth, una operación que en Coleridge era de legitimación doble (Wordsworth canonizado como poeta inglés, Coleridge autoinvestido en su mejor intérprete, mejor, por supuesto, que Wordsworth), fijada como objetivo y justificación de la *Biographia*, por los sueños del opio (C: 69-77), una forma de “literatura” que De Quincey llamará “de poder” y que considerará, cuando recoja sus obras, como “un tipo más elevado de composición”, un “modo de prosa apasionada que no puede agruparse

¹¹ Sobre la recepción adversa de la *Biographia Literaria*, además de Leask, ver Engell y Jackson Bate: LXV-LXVII.

¹² “Being myself at that time of necessity a peripatetic, or a walker of the streets, I naturally fell in more frequently with those female peripatetics who are technically called street-walkers.” [Siendo yo mismo en ese tiempo por necesidad un peripatético, un caminante de las calles, naturalmente me vinculé más frecuentemente con esos peripatéticos femeninos que técnicamente son denominados trota-calles”]. (C: 20).

con ningún precedente de las literaturas conocidas” (Writings, I: 14)¹³. Por supuesto que esta “narcotización del romanticismo” revierte, en la crítica, como una relectura, positiva e igualmente elogiante, de Wordsworth y su poesía que compite con la de Coleridge, y sin duda revierte sobre la legitimidad de Coleridge, a quien De Quincey idolatra mediante su parasitismo gótico, separándose de su autodefensa culposa¹⁴.

2) En el segundo plano, el de la construcción de la autoría y la autoridad, digamos ante todo que *Confessions* es una auto(r)biografía intoxicada en la que autor y escritor deben distinguirse. Publicada en forma anónima como extracto de la vida de un “scholar”, que podemos traducir como de un “intelectual”, *Confessions* presenta a un narrador que escribe pero que no es un “escritor” sino un *dilettante* de temperamento filosófico para el cual, según la conocida cita cómica de Terencio, “nada humano es ajeno” (C: 5). Este narrador, que firma X.Y.Z., ofrece una de las dos figuras de autor, marcadas positivamente, en *Confessions*. Su conocimiento erudito, humanista y actualizado, su experiencia vital amplia, su capacidad de análisis y distinción, su humor, su compasión y, por supuesto, su habilidad estilística, son algunas de estas marcas. La otra figura de autor es, naturalmente, el propio opio ambivalente, el cual, merced a la prosopopeya, adquiere el atributo de ser un retórico potente¹⁵ y una fuerza representacional sublime, cuya operación se cumple como intervención directa sobre el cuerpo del autor, en el aparato cerebral de la percepción y la memoria. El opio interviene en aquellas categorías que, justamente, posibilitan la ciencia y la filosofía en cuanto disciplinas productoras de conocimiento. De manera similar a lo que ocurrirá con el filósofo de Könisberg en *Last days of Immanuel Kant* (1827) (Writings, IV: 323-379) por obra del deterioro físico que produce la vejez, en *Confessions* la “economía física” del *scholar* se altera en varios aspectos, incluyendo la conexión simpática entre las experiencias de la vigilia y el dormir, el ahondamiento infinito del sentimiento melancólico, la acrecentamiento de la magnitud del tiempo y el espacio a un punto de “inefable” (*unutterable*) infinitud, la devolución de los recuerdos sepultados al presente. Esta copresencia de dos autores, que se unen imperfectamente, y no sin conflicto, como indica el guión en el neologismo de De Quincey “Opium-Eater”, es la paradójica figura de autoridad que el texto construye como suplemento de los dispositivos institucionales, sus principios de legitimidad social y sus correlatos epistemológicos. Sobre este alianza de autores, que revierte la ilegitimidad de Coleridge en principio de explicación y legitimación de la producción literaria (los sueños del opio), hay que buscar la operación

¹³ “...a far higher class of compositions...”; “... modes of impassioned prose ranging under no precedents that I am aware of in literature...”.

¹⁴ Sobre la operación crítica de De Quincey sobre Wordsworth hay una extensa bibliografía. Véase en particular, en función de nuestros argumentos, Russett (1997).

¹⁵ “eloquent opium! that with thy potent rhetoric stealest away the purposes of wrath” [opio elocuente, que con tu potente retórica retiras los impulsos de cólera!] (C: 49).

básica de *Confessions* en relación con la literatura moderna y su alianza con la “irrealidad” (esta no es, evidentemente, la fantasía, sino una fuerza violenta operando sobre la realidad considerada como consenso histórico acerca del mundo). La división en dos partes, una dominada por la epistemología del *scholar* y otra crecientemente gobernada por el poder del opio, es funcional a esta estructuración de la autoridad. La primera parte se organiza en el sentido de una fuga institucional de la cual el narrador regresa con un defecto del cuerpo (enfermedad) y una pérdida sentimental (Ann). El amague de orientar la fuga institucional hacia los Lagos, que se sustituye por un desvío que lleva al *scholar* a los infiernos de Londres y que lo conducirá a la adicción finalmente, queda claro en el contexto de lectura *desviada* del romanticismo que repusimos. Su relación afectiva con Ann, prostituta urbana, que se transforma en un eje de su producción onírica, ocupa el lugar de las idealizaciones rousseaunians de los campesinos en Wordsworth. La segunda parte, en contraposición a la primera, que se narra con una clara, aunque sinuosa, linealidad, va incorporando marcas de fragmentación, hasta llegar a los sueños, que son fragmentos en sentido formal estricto, sostenidos por el sólo hecho de su efecto, tanto en el “Opium-Eater”, víctima heroica de su dominio inevitable, como en el lector¹⁶. Esta división en dos partes, en dos protocolos epistemológicos, en dos sistemas de representación, que obviamente son uno (el régimen entero de la literatura según De Quincey) ordenado por el “centro legítimo” del opio, por su “marvellous agency” (“maravillosa potencia”) [C: 78], debe ser emparejada con la famosa distinción entre *literature of knowledge* (“literatura de conocimiento”) y *literature of power* (“literatura de poder”) que el “Opium-Eater” –así conocido después de *Confessions* en la prensa– incluyó dos años después en *Letters for a Young Man Whose Education has Been Neglected* (1823) (*Writings*, X: 9-80), un ensayo que retoma la discusión con Coleridge y que es uno de los primeros intentos de definición moderna de “literatura”. Como se lee en el famoso texto, la literatura, en contraposición a lo que busca comunicar “conocimiento”, es lo que “busca comunicar poder”, entendiéndose con esta singular palabra, “poder” (*power*), el reconocimiento emocional de la condición humana ante la experiencia estética del infinito¹⁷.

¹⁶ Sobre el tema del “efectismo” en De Quincey, ver Ledesma (2012).

¹⁷ “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 lain 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 I am suddenly stratled into a feeling of the infinity of the world within me, is this power, or what may I call it?” (“Todo lo que es literatura, busca comunicar poder; todo lo que no es literatura, comunicar conocimiento. Ahora, si se preguntara qué se entiende por comunicar poder, yo, por mi parte, preguntaría: ¿mediante qué nombre una persona designaría el caso en el que se me hiciera sentir vívidamente, y con una conciencia vital, emociones que la vida ordinaria nunca o raramente nos da ocasión de suscitar, y que antes han yacido adormecidas y apenas en el amanecer de la conciencia, como las miríadas de modos de sentimiento que hay en este momento en cada ser humano a falta de un poeta que las organice? Digo, cuando estas formas inertes y latentes *son* organizadas, cuando estas posibilidades *son* actualizadas, es posesión viva y consciente de mi *poder*, o qué es? ... Cuando soy repentinamente movido hacia un sentimiento del infinito que hay en mí, es esto poder, o cómo debería llamarlo?” (*Writings* X: 48-49). Véase también *Writings*, XI, 55 y ss.

“Borges”, “De Quincey” y su texto intoxicado

Kick is seeing things from a special angle.

Burroughs, *Junky*

Durante la gestación de su proyecto literario entre 1920 y 1950, en polémica con poéticas rivales, Borges encontró en De Quincey (también en otros, como Chesterton, Groussac, Wells, Macedonio Fernández y Stevenson, por supuesto) un modelo de legitimidad. Y esto tanto en lo que atañe a la imagen de escritor como a la idea de literatura. Como se verá a continuación, su estrategia principal consistió, por una parte, en “desnarcotizar” la imagen de escritor come-opio asociada a De Quincey, desvinculándolo de la lectura modernista y psicopatológica –aunque sin eliminar la lógica del *farmakon* con que fue construida en primera instancia– y, a la vez, en ensayar distintos enlaces entre sus ficciones y el texto intoxicado del “modelo”¹⁸. En cuanto a esto último se hace visible en los experimentos de Borges con la escritura onírica y pseudomística, como se ve muy especialmente en la producción de la década del cuarenta (*Ficciones*, *El Aleph*). Para hacer más clara esta segunda hipótesis: la “irrealidad” que Barrenechea vio expresada en la obra del Borges clásico, ese “nítido orbe de sombras” para el que se recurre a la vastedad del espacio y el tiempo, a la borradura entre el dormir y la vigilia y a los símbolos del caos ordenado, como el laberinto y la biblioteca, es inextricable de la lectura del texto intoxicado de De Quincey.

1) *Desnarcotización del “English Opium-Eater” (“Mangeur d’Opium”)*. Es muy probable que Borges llegara a De Quincey a través de Baudelaire, quien versionó *Confessions* y *Suspiria* en 1860 como “Enchantements et tortures d’un mangeur d’opium” (“Encantos y torturas de un comedor de opio”) y lo incorporó luego ese mismo año como segunda parte de *Les Paradis Artificiels* con el título “Mangeur d’Opium”¹⁹. La mención de Baudelaire no es aquí relevante por la lectura que propone sino por el papel de mediador que desempeñó en la recepción *fin-de-siècle*, en especial para el mundo latino²⁰. Cuando Borges comienza a referirlo en la década del vein-

¹⁸ Desde ya, simplificamos el planteo en aras de la argumentación y dejamos fuera enteros campos de investigación comparatista, como lo que refiere a la cuestión de la esteticización de la violencia en Borges (vinculada a la lectura de *On Murder Considered as one of the Fine Arts*), las relaciones entre la concepción biográfica y autobiográfica de De Quincey la cuestión del “enciclopedismo” y el uso de la ensayística de quinceana para construir estrategias propias de escritura.

¹⁹ El primer contacto de Borges con esta traducción debe haber ocurrido durante la etapa final de sus estudios escolares en Ginebra (1917 aprox.) cuando podía recitar de memoria *Les fleurs du mal*. En sus recuerdos de vejez, en el único texto de cierta importancia que escribió sobre De Quincey, el prólogo a *Los últimos días de Immanuel Kant* y otros escritos, con el estilo homenajeante y a la vez complejamente autobiográfico que caracteriza la colección, sugeriría justamente eso por medio de citas y alusiones controladas (OC 4: 502). En cualquier caso, hay sólidas huellas, aunque no más que huellas, que nos muestran a Borges comenzando sus lecturas de De Quincey, que nunca abandonaría, en esa época temprana.

²⁰ Sobre la recepción francesa de De Quincey, ver North (33-55) y Pierrot.

te, De Quincey es en Hispanoamérica efectivamente el *mangeur d'opium*, un *clisé* de “raro” que derivaba de la recepción de Baudelaire como poeta maldito y de la lectura de *Les paradis artificiels* en esta misma senda. El *mangeur d'opium* ofrece al público culto de entre fin del siglo diecinueve y comienzos del veinte la imagen de un escritor hedonista y degenerado, adorador de la forma (lo que la época llamó “estilo”), cultor de temas moralmente transgresores (droga, asesinato), indiferente a la moral. Así lo referían, si bien de forma sesgada y lateral, simbolistas, decadentes, modernistas y también realistas, es decir, una suma de tendencias y poéticas literarias de las que Borges buscó, explícitamente, diferenciar su práctica y teoría de la literatura, apartándose de sus modos de autolegitimación en la transgresión. El *mangeur d'opium* aparece en José Asunción Silva, Gomez del Carrillo, Francisco Gamboa y otros, pero es en Ruben Darío donde se perfila más claramente como caso de escritor opiómano en una galería de “onirismo tóxico” (Darío: 260). Si bien no integra el repertorio de sus raros, es mencionado en su serie “El mundo de los sueños” (Darío: 260-291), publicada en el diario argentino *La Nación* en 1913, como uno de los casos de escritores embriagados²¹. La importancia de estos textos de Darío reside no sólo en su trabajo con este fenómeno de la historia literaria, sino en el hecho de que, como bien advierte Caresani (Darío), utilizara para sus fines los textos de la crítica psicopatológica. En muchos casos, las propias citas de literatura proceden de los tratados de crítica médica de tradición lombrosiana que estudiaron al genio como enfermo mental. Vemos aparecer en esos ensayos a Barine, Dupouy, Lauvrière, Botta, Fonsagrives, Richet, Pouchet, Demontporcelet, Libermann, entre otros. Es decir, que el *mangeur d'opium*, en el contexto de los inicios de Borges, no sólo ofrecía la imagen de un escritor que puede aumentar la capacidad literaria drogándose, sino que, en la lectura inversa, debía responder a la acusación de ser un caso de “degeneración”. En el contexto de creciente descrédito social de las drogas que referimos al comienzo, esto configura una verdadera escena de (i)legitimidad.

En este contexto de recepción, Borges, que experimentaba con distintas ideas programáticas y modelos de autor para forjar su proyecto de escritor nacional²², había encontrado en De Quincey, justo en él, el *mangeur d'opium* de los decadentes y modernistas, una mina de materiales disponibles. De modo que cuando Borges decidiera poner en *Evaristo Carriego* (1930), en ese libro que señala un redireccionamiento programático de su búsqueda²³, una estratégica cita de los *Writings* (XI, 68) como epígrafe, “a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular an splinte-

²¹ Sobre modernismo y embriaguez por droga, Viera.

²² Sobre la ruptura borgeana con el modernismo desde una perspectiva crítica, ver Pastormerlo (74-77).

²³ Sobre el modo en que Borges reorienta sus búsquedas en diálogo con sus contemporáneos, véase Louis (2013) y Louis (2007).

red” (“un modo de verdad, no de verdad coherente y central, sino angular y astillada”), estará realizando, a sus ojos, una apuesta. De Quincey no sería ya un maldito modernista y su texto podía integrar el catálogo de autores sobre cuyas lecturas apoyaba su experimentación.

Conocemos por la historia posterior la imagen desnarcotizada de De Quincey que proyectan sus citas. Complementariamente, evoquemos aquí la reveladora reseña de 1836 de la reedición de *Neuroses* de Arvede Barine, donde Borges salda cuentas con la crítica psicopatológica de manera explícita. Barine había denunciado los estragos que el opio había ocasionado en la conciencia de De Quincey (entumecimiento, parálisis, pérdida de calidad moral) y en su literatura (falta de imaginación, fragmentarismo, plagio). La reseña de Borges rechazaba su perspectiva crítica, a la que definía como “patológicosenimental”, contraponiéndole otra centrada lo que había llamado, unos años antes, “lo particular literario”²⁴. En ese marco disputa a Barine la interpretación de la imagen del *mangeur d’opium* y la idea inespecífica de literatura que trae aparejada. De Quincey fue un “gran escritor”, con una serie de atributos que especifican su grandeza. Aun cuando las pesadillas hayan surgido por efecto del opio, su forma no se debe al opio sino a De Quincey, a una voluntad de trabajo que pudo producir catorce volúmenes sobre temas muy diversos, y su fama tampoco se debe al opio sino a la forma literaria que asumieron (“la espléndida prosa”)²⁵. Borges defiende a De Quincey representándolo como una gran voluntad y una gran inteligencia, al margen de su relación con el opio, y preserva la especificidad de lo literario.

2) *El texto intoxicado*. Los enlaces entre la crítica, la ensayística y la ficción de Borges y el texto intoxicado de De Quincey son diversos y no podemos abarcarlos aquí. En el libro de Christ (1969) puede leerse una aproximación a este tema con su análisis de “El inmortal” (1947, 1949) en conexión con otros textos (192-228). En “El inmortal”, efectivamente, vemos aparecer de forma explícita los sueños arquitectónicos del opio, que de De Quincey presenta en *Confessions* como una alegoría del autor intoxicado a través de la *écfrasis* imaginaria de un grabado de Piranesi. Esto, que ya es complicado de por sí, se complica más cuando recordamos que el inexistente grabado de Piranesi le fue referido al autor de *Confessions* por su “doble” Coleridge. Esa pieza gótica elaborada con la técnica

²⁴ En “Elementos de preceptiva”, *Sur*, abril de 1933. Este texto representa el trabajo de Borges en los treinta por construir una visión de la literatura como discurso autónomo. Sobre lo implicado en “Elementos de preceptiva” desde el punto de vista de la construcción de un pensamiento crítico en Borges, ver Pastormerlo (119-122).

²⁵ Según Borges, no se debía olvidar: “... 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” (OC IV: 217).

del sublime es sin duda un eslabón importante entre el texto intoxicado de De Quincey y las arquitecturas delirantes de Borges, que también conducen a lecturas de Kafka y Beckford. Cristina Grau, en “Borges y Piranesi” (1999), un artículo enteramente destinado a comentar la transposición de las *Carceri de Invenzione* de Piranesi a la ficción de Borges, concluye con la revelación de que Borges mismo le habría dicho que nunca había visto esos grabados y que “su visión era a través de lo relatado por De Quincey, que tampoco las había visto sino a través de los ojos de Coleridge” (180). En un texto cinco años anterior a “El inmortal”, pero como él intensamente dequinceano, el policial “La muerte y la brújula” (1942), ya se ensayaba el “efecto Piranesi” en la quinta de Triste Le Roy (BEC: 897). Evidentemente, esto que referimos puede extenderse a numerosos *topoi* de las construcciones imaginarias de Borges, y reaparece vinculado de forma explícita a De Quincey y en forma política en el poema “A cierta sombra, 1940” (Ledesma 2007).

Pero es especialmente en el cruce entre escritura onírica y experiencia pseudomística donde debemos leer uno de los trabajos más intensos de lectura y apropiación de De Quincey por parte de Borges en los años 40. La presencia textual de De Quincey, que aumenta en esa década, ahora también en la ficción, se correlaciona con traducciones en revistas y proyectos editoriales. Uno en particular, que no prosperó, nos revela la importancia asignada a la articulación del tema de la pérdida sentimental con el de la visión compensatoria que encontramos en *Confessions*. Se trata de una antología de De Quincey que planearon con Bioy Casares pero que nunca vio la luz. La llamaban “summa” y comenzaba, en una suerte de clave del conjunto, con pasajes extractados de *Confessions*, la autobiografía y *Suspiria de Profundis*²⁶. El opio, ciertamente, no es incorporado directamente en esta selección, pero su lógica queda implicada en los pasajes mencionados. En función de persuadir, ya que no probar, la importancia del texto intoxicado de De Quincey como modelo ficcional de Borges, concluiremos este apartado con una apretada referencia a dos

²⁶ El índice de 1941 de la summa de Thomas De Quincey:

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.

Agradezco a Daniel Martino esta información tomada de los archivos de Bioy Casares.

textos canónicos del Borges clásico que toman como hipotexto la auto(r) biografía intoxicada. Nos referimos, previsiblemente²⁷, a “El Aleph” (1945) y “El Zahir”.

Ambos textos retoman la práctica iniciada con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) de incluir en la ficción a un personaje narrador llamado “Borges”, pero a diferencia de “Tlön” estos relatos diegetizan a “Borges” concediéndole el lugar de narrador y héroe de las historias (Lefere: 83-93). Al igual que en *Confessions*, este héroe compite por el dominio del relato con el objeto fantástico que le da su nombre. Así como el opio genera la identidad inestable del “Opium-Eater”, el aleph y el zahir marcan, y para siempre, la identidad de “Borges”. La construcción de este personaje abreva de forma ostentosa en el *scholar* de quinceano, hasta el punto de imitar su registro (el *scholar* de quinceano es una de las claves de la mezcla de tonos y modos), pero lo fundamental es que esto, que debe tener un comienzo anterior, ya que lo identificamos en cuanto lectores de Borges como una marca *previa* del autor, se realiza en dos textos que miniaturizan, en motivos y estructura, la auto(r)biografía del “Opium-Eater”.

En descripción sintética: los tres textos ensamblan la experiencia de duelo de un escritor *scholar* (“De Quincey”, “Borges”) ante la pérdida de una mujer amada (Ann y la “hermana muerta” en De Quincey; Beatriz Viterbo y Teodelina Villar en Borges) con la narración de una experiencia pseudomística, de carácter ambivalente, en el escenario de la ciudad moderna (Londres, Buenos Aires). La experiencia mística está cifrada en un acontecimiento clave, que es el encuentro con objetos poderosos, mágicos o fantásticos (opio, aleph, zahir), los cuales subyugan, afectan y transforman a los autobiógrafos. La experiencia del duelo y la visión mística son solidarias y pierden sentido una sin la otra: los objetos mágicos, aunque pueden afectar potencialmente a cualquiera, influyen en la visión particular del sujeto enlutado, que es un autor-escritor, y ponen en juego la relación de ese yo con *su* memoria y *su* escritura, ya sea para salvarlo, para enloquecerlo o para darle un motivo sobre el cual escribir. Los objetos fantásticos de “Borges” guardan un evidente parentesco con el opio de Thomas De Quincey. En el caso de “El Aleph”, el único texto de la obra de Borges que menciona la palabra “narcótico” (BEC: 1067), la escena de la visión –su preparación y su narración– está presentada en clara alusión a la intoxicación. En un pasaje 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 ma-

²⁷ Escribimos “previsiblemente” puesto que, a su modo, Fogwill ya identificó y explotó, con su violencia característica, esta veta del texto en “Help a él”, anagrama de “El Aleph”. Como sus precursores podemos mencionar las películas *Alphaville* (1965) y *Performance* (1970). A su saga, evoquemos la *performance* *Opium* de Arco Renz (2004) que incluye la visión del “El Aleph” como texto principal.

lestar, 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-malestar-visión mística) es una miniaturización o abstracción de *Confessions*. En el caso de “El Zahir” la escena de entrega de la moneda es una parodia en sentido estricto de la escena de la entrega de opio, sin dudas memorable, en *Confessions*. En “El Zahir”, al salir del velorio de Teodelina Villar, Borges se vio tentado por el “oxímoron” que sugería un bar abierto en Chile y Tacuarí. Lo ocurrido en el bar está resumido en la oración: “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” (BEC: 1038). Al comienzo de la segunda parte de *Confessions*, en la sección “Los placeres del opio” (*Writings* III, 379-381; C: 37-39), un punto bisagra que articula el consumo con la despedida elegíaca de Ann de Oxford Street, está la escena de iniciación al opio. Organizada retóricamente con el principio del oxímoron (el hecho trivial de ir a una farmacia se asocia con la revelación de un poder sobrehumano), esta escena presenta la transacción de este modo: “Cuando pedí la tintura de opio, me la dio como cualquier otro hombre lo habría hecho; y es más, de mi chelín me devolvió lo que parecía un medio penique de cobre real sacado de un cajón de madera real” (*Writings* III, 380; C: 38). Cuando el incauto regrese a su alojamiento y consuma la droga sentirá su poder: “¡Oh, cielos! ¡Qué revulsión! ¡Qué resurrección del espíritu desde sus más hondos abismos! ¡Qué apocalipsis del mundo en mi interior!” (381). En “El Zahir” el acto de consumo de la droga y la recepción del vuelto constituyen un único momento fantástico, y el poder sobrehumano del opio se traslada a la moneda, la cual empieza a actuar sobre su víctima inmediatamente. Pero la figura del intoxicante común, a pesar de que el poder trascendental se adjudica al Zahir, no se elimina, puesto que permanece en la modesta “caña de naranja”. Precisamente, este detalle permite a Borges incluir una vacilación epistémica adjudicando los delirios del Zahir a una presunta borrachera: “Al otro día resolví que yo había estado ebrio” (BEC: 1039).

Desde ya estas notas apretadas no valen como un análisis textual comparativo, el cual requiere un trabajo de otras características, imposible aquí²⁸. Pero nos permiten reintroducir al “Opium-Eater”, al inglés come-opio en el corazón del “Borges” clásico, y proponer una vía para pensar de nuevo sus enlaces, en su propia escena histórica, con las preocupaciones del contexto romántico europeo, incluyendo la problemática del autor, el escritor, el concepto de literatura moderna y sus operaciones de legitimación.

²⁸ Hay numerosos elementos textuales que dejamos de lado. Por ejemplo, en el caso de “El Zahir”, la cuestión oriental, constitutiva del texto intoxicado de quinceañero, ocupa un espacio considerable, y se liga al escritor inglés a través de la mención de *Confessions of a Thug*, texto de inspiración de quinceañero que el propio De Quincey refiere en su obra.

Bibliografía

Abreviaturas y ediciones citadas

1) Jorge Luis Borges

BEC: Borges, Jorge Luis (2009). *Obras completas. Tomo I (1923-1949)*. Edición Crítica. Anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Emecé.

OC1: Borges, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé.

OC4: Borges, Jorge Luis (2003). *Obras Completas 1975-1988* (2ª reimpre-
sión). Buenos Aires: Emecé.

OCC: Borges, Jorge Luis (2001). *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé.

2) Thomas De Quincey

Writings: De Quincey, Thomas (1889-1890). *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Ed. David Masson. Edinburgh: Adam & Charles Black. XIV vols.

Works: De Quincey, Thomas (2000-2003). *The Works of Thomas De Quincey*. Ed. Grevel Lindop. London: Pickering & Chatto. 21 vols.

C: De Quincey, Thomas (1998). *Confessions of an English Opium-Eater, and Other Writings*. Ed. Grevel Lindop. Oxford: Oxford University Press.

Bibliografía crítica referida

Abrams, M. H. (1934). *The Milk of Paradise: the Effects of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. Cambridge: Harvard University Press.

Bard, Leopoldo (1923). *Los peligros de la Toxicomanía: Proyecto de ley para la represión del abuso de los alcaloides*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía.

Barine, Arvède (1898). *Névrosés: Hoffman, Quincey, Edgar Poe, G. de Nerval*. Paris: Hachette.

Barrell, John (1991). *The infection of Thomas De Quincey: a psychopathology of imperialism*. New Haven: Yale University Press.

Barrenechea, Ana María (2000). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. México, Ediciones del Cifrado. (1ª ed. 1957).

Baudelaire, Charles (1860). *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.

Bell, Don (2000). "A Master in Montreal: A 1968 Interview with Jorge Luis Borges", en *Agni* (en línea), n.º 52, disponible en: <http://www.bu.edu/agni/interviews/print/2000/52-borges-bell.html>.

Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Ediciones Destino.

Butler, Marilyn (1981). *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and Its Background 1760-1830*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Cámpora, Magdalena (2011). "Pour encourager les autres': usos de Voltaire según Borges". En Campora, M. y González, J. R. (eds.), *Borges – Francia*, Buenos Aires: FFyL UCA, 461-474

Canto, Estela (1999). *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Christ, Ronald (1969). *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. New York: New York University Press.

Clej, Alina (1995). *A Genealogy of Modern Self. Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*. Stanford: Stanford University Press.

Coleridge, Samuel Taylor (1983). *Biographia Literaria*. James Engell y W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press.

Darío, Rubén (2013). "El viaje ilusorio y la ensoñación modernista". En Rodrigo Caresani (ed.), *Rubén Darío. Crónica viajeras. Derroteros de una poética*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 251-291.

Derrida, J. (1995). "Retórica de la droga". *Revista Colombiana de Psicología*, n.º 4, pp. 33-42 (1ª ed: 1989, "Rhétorique de la drogue." *Autrement Revue*, 106: 197-214).

Derrida, J. (1997). "La farmacia de Platón". En: *La diseminación* (pp. 91-262), J. M. Madrid: Fundamentos.

Fasano, Cecilia (2014). "Las toxicomanías en la década del 20. Pequeños sucesos argentinos". En *Estrategias. Psicoanálisis y salud mental*, n.º 2, Universidad de la Plata (en línea). Disponible en: <http://revistas.unlp.edu.ar/Estrategias/article/view/1487>.

Fogwill, Rodolfo (1995, 1ª ed. 1985). "Help a él", en *Pájaros de la cabeza*, Buenos Aires: Sudamericana, 55-121.

Grau, Cristina (1990). "La arquitectura en la ficción: Borges y Piranesi". *Borges entre la tradición y la vanguardia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 171-180.

Hayter, A. (2009, 1ed. 1968). *Opium and the Romantic Imagination*. London: Faber and Faber.

Holmes, Richard (1999). *Coleridge. Darker Reflections. 1804-1834*. New York: Pantheon Books.

Leask, N. (2004, 1a ed. 1992). *British Romantic Writers and the East. Anxieties of Empire*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid.

Ledesma, Jerónimo (2004). "Entre De Quincey y Borges. Metodología crítica en literaturas comparadas". *Anclajes*, vol VIII, nº 8.

Ledesma, Jerónimo (2005). "Prólogo a *La farsa de los cielos*". En Thomas De Quincey, *La farsa de los cielos: ensayos*, Buenos Aires: Paradiso, 5-26.

Ledesma, Jerónimo (2006). "Una enciclopedia alternativa. De Quincey en Borges". En Noe Jitrik (ed.), *Aventuras de la Crítica. Escrituras Latinoamericanas en el Siglo XXI*, Córdoba: Alción, 109-119.

Ledesma, Jerónimo (2007). "Una política de la sombra". *Variaciones Borges*, nº 21, 175-206.

Ledesma, Jerónimo (2008). "De Quincey y Schiller". *Filología*, XXXVI-XXXVII, 93-121.

Ledesma, Jerónimo (2009). "De Quincey's Image in Borges's Literature". *A Universal Argentine. Jorge Luis Borges, English Literature and Other Inquisitions*. Estela Valverde (ed.). Sydney: Southern Highlands Press, 115-126.

Ledesma, Jerónimo (2012). "Thomas De Quincey: pecado y cámara lenta. Hermenéutica de un efecto especial en *The English Mail-Coach*". En Martín Ciordia, Carlos Jordao Machado y Miguel Vedda (eds.), *Filosofías provisionarias. Reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*, Buenos Aires, Gorla, 61-75.

Lefere, Robin (2005). *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.

Lellouche, Raphaël (1989). *Borges, ou, L'hypothèse de l'auteur*. Paris: Balland.

Louis, Annick (2013). *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Louis, Annick (2007). *Borges ante el fascismo*. Oxford: Peter Lang.

Louis, Annick (2010). "Monument Borges ou *Qu'est-ce qu'un auteur?*". *Québec français*, n° 159, 33-36.

Maniquis, Robert (1976). "Lonely Empires: Personal and Public Visions of Thomas De Quincey". *Literary Monographs* 8. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 47-127.

Morrison, Robert (1999). "De Quincey and the Opium-Eater's Other Selves", en *Romanticism*, Vol. 5, n.º 1, 87-103.

North, Julian (1997). *De Quincey reviewed: Thomas De Quincey's critical reception, 1821-1994*. Columbia: Camden House.

Pastormerlo, Sergio (2007). *Borges crítico*. Buenos Aires: FCE.

Pierrot, Jean (1977). *L'imaginaire décadent, 1880-1900*. Paris: Presses Universitaires de France.

Rodriguez Monegal, Emir (1993, 1ª ed. 1987). *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Russett, Margaret (1997). *De Quincey's Romanticism. Canonical Minority and the Forms of Transmission*. Cambridge: Cambridge University Press.

Saítta, Sylvia (1998). *Regeros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.

Sanchez Antelo, Victoria (2012). "Primeros debates sobre legislación del uso de drogas en Argentina a comienzos del siglo XX: la propuesta del Dr. Leopoldo Bard y su contexto sociohistórico". *Salud Colectiva*, vol 8, n° 3, pp. 275-286, Universidad nacional de Lanus, en línea. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=73125097003.

Vázquez, María Esther (1984). *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

Viera, Hugo M. (2003). "El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo", *Ciberletras. Journal of Literary Criticism and Culture* (en línea), n° 9. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>

Weissman, Patricia (2001). "Morfinomanía y defensa social". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* (en línea), vol. 21, n.º 78, 2001, págs. 113-123. Disponible en: <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15759>.