

Breviario versus grimorio: crítica, canon y creación en Enrique Anderson Imbert

Este artículo problematiza la relación entre la Historia de la literatura hispanoamericana (1961) y El grimorio (1961) de Enrique Anderson Imbert. Sugiere que el cuento homónimo de la colección revela en la Historia aspectos menos conciliatorios sobre la legitimidad de su monolingüismo y su objetividad hermenéutica. Coincidiendo con George Steiner y Umberto Eco, en "El grimorio" Anderson Imbert explora la historiografía como un proceso lingüístico en el que su hispanismo culmina por saturar de discrepancias a ambas obras. Anderson Imbert subvierte así el lugar que ocupa junto a Jorge Luis Borges en el canon literario que él mismo construyó.

Palabras clave: *Enrique Anderson Imbert, canon latinoamericano, historiografía literaria, hispanismo, "El grimorio", Historia de la literatura hispanoamericana*

This article problematizes the relationship between Enrique Anderson Imbert's Historia de la literatura hispanoamericana (1961) and his collection of short stories El grimorio (1961). It suggests that the short story after which the collection is titled reveals a less conciliatory side to the Historia's legitimation of monolingualism and hermeneutical objectivity. Coinciding with George Steiner and Umberto Eco, in "El grimorio" Anderson Imbert explores historiography as a linguistic process whereby his Hispanism ultimately imbues both works with discrepancies. Anderson Imbert thereby subverts the place that he occupies alongside Jorge Luis Borges in the literary canon he himself helped build.

Keywords: *Enrique Anderson Imbert, Latin American canon, literary historiography, Hispanism, "The Other Side of the Mirror," Spanish-American Literature: A History*

No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre – ¡uno

sólo, aunque sea, hace miles de años! – lo haya examinado y leído.

–Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”

*Que por anular a Babel no terminemos
anulando al hombre.*

–Enrique Anderson Imbert, “La lengua universal”

El tema del fracaso del escritor ronda la obra literaria de Enrique Anderson Imbert (1910-2000) como un fantasma. Así lo confesó el erudito, cuando rayaba los ochenta años de edad, al subrayar la angustiosa cuestión como “algo que yo he sentido mucho” (Giardinelli 303). A la par que su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954) se erigió como texto de referencia obligatoria en los estudios hispánicos a ambos lados del Atlántico, en entrevistas y documentos personales del autor el desinterés general de la academia hacia su quehacer creativo se tornó en un comentario melancólico y obsesivo: “[n]o estoy acostumbrado a que los críticos se ocupen de mí” (Pardiñas-Barnes 164).¹ Poco se recuerda que Anderson Imbert, de los primeros grandes críticos literarios latinoamericanos en enseñar en la academia norteamericana, fue también autor de más de una docena de colecciones de relatos breves y de varias novelas.² El narrador y el intelectual se mezclaron en Anderson Imbert, pero estuvieron lejos de ser dos facetas conciliatorias. ¿Por qué el Anderson Imbert ensayista eclipsó al escritor? Puede que varias razones expliquen su infortunio literario, pero en el fondo Anderson Imbert siempre sospechó e insistió en que fue solo una: “[t]engo la impresión de que fue culpa de mi *Historia de la literatura*” (Pueyrredón 12).

La *Historia* de Anderson Imbert marcó un hito en los estudios hispánicos como texto fundacional en la historiografía literaria de América Latina. En efecto, siguiendo la senda hispanista trazada por Pedro Henríquez Ureña – de quien fuera alumno en la Universidad de Buenos Aires – hacia la unidad de una expresión hispanoamericana que privilegia la herencia cultural europea, la ampliamente difundida *Historia* jugó un papel decisivo en la formación de una tradición literaria continental. Terminó por definir la literatura latinoamericana como género distinto al folklore, la oratoria y la crítica, y por su radical monolingüismo, excluyendo todos los textos de la región que no se adscribieron al español como *lingua franca*: “[l]iteratura, sólo literatura. Y la literatura que vamos a estudiar es la que, en América, se escribió en español” (Anderson Imbert, *Historia* vol.1, 8).

Como señala Roberto Ignacio Díaz, es esa unidad lingüística, junto a su exhaustividad, lo que hicieron y siguen haciendo de la *Historia* un texto inaugural en la primera creación de un canon latinoamericano por críticos hispanistas a lo largo de las Américas (61).

Intentando prevenir que su obra crítica asumiera control sobre su carrera como escritor de ficciones, y con miras a rescatar su cuentística del olvido de los lectores, junto a la tercera edición de la *Historia* (1961), Anderson Imbert publicó la totalidad de sus cuentos en *El grimorio*.³ La obra historiográfica funcionaría así de motor para promover, rescatar, o redescubrir su incansable obra creativa. A pesar de la aprobación que recibió *El grimorio* como compilación de todos los cuentos del autor, casi de manera inevitable, la *Historia* dejó sentir su peso en gran parte de las reseñas que celebraron la publicación.⁴ Acomodando el perfil del narrador al traje del intelectual, la crítica literaria de inmediato supeditó la colección de cuentos a lo que entendió como la valiosa labor teórica del maestro. Si la antología buscaba redimirlo como autor, terminó contrayendo una relación simbiótica con la *Historia*. No se indaga demasiado en ella más que para recalcar la ilustre carrera académica y el no tan célebre pasatiempo del profesor.

Para analizar la relación entre la *Historia* y *El grimorio*, en el presente trabajo considero cómo este último, y en específico el cuento homónimo de la misma colección, puede interpretarse como un proyecto creativo que Anderson Imbert concibe junto a la tarea monumental de construir su *Historia*. Desde esta perspectiva, *El grimorio* aborda varias de las ansiedades metodológicas que plantean los prólogos a las tres primeras ediciones de su historiografía. El relato “El grimorio”, que según el escritor establece la lógica con que deberían leerse los demás cuentos del libro, en particular se aparta de los pilares que sostienen la *Historia* de Anderson Imbert para reflexionar a través de la experiencia metafísica sobre la utilidad epistemológica del monolingüismo, la objetividad de una hermenéutica tradicional, así como la propuesta de un canon literario inquebrantable donde la narrativa del autor, en el mejor de los casos, figura de manera marginal.⁵ En vista del distanciamiento en Anderson Imbert entre la teoría y la práctica literaria, al explorar lo fantástico en “El grimorio”, me interesa al mismo tiempo resaltar cómo una estética literaria que oscila entre lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible, permite problematizar su filosofía intelectual y académica.⁶ Este ensayo no busca proponer que Anderson Imbert renegara del hispanismo o del monolingüismo como principios que estructuran su obra ni como prejuicio fundamental característico de la crítica literaria hispanizante que fundó un primer canon de escritores en América Latina. Argumento que al releer estos libros en conjunto se rescata

un lado menos conciliatorio del racionalismo de sus escritos en un momento específico de su carrera, cuando buscaba establecerse como escritor y defender la crítica latinoamericana como oficio en la academia norteamericana. Releer a Anderson Imbert hoy en día nos permite reevaluar momentos clave en la configuración histórica, política e ideológica de los estudios latinoamericanos, dentro y fuera del sur global, evidentes en las inconsistencias entre las obras y la trayectoria personal del crítico. Se complican así los límites de una universalidad humana en proyectos de autolegitimación en la era del capitalismo racial que reclaman ser necesarios precisamente por su fracasado y, muchas veces falso, universalismo.⁷

En los prólogos a las tres primeras ediciones de su *Historia*, recopilados todos en la edición de 1961, Anderson Imbert muestra una profunda preocupación ante la (in)exhaustividad de sus esfuerzos como historiador. Siguiendo las convenciones de la época, aclara con insistencia que la *Historia* constituye un “breviario”, que “no aspira a decirlo todo” (vol. 1, 12) y que, aunque quisiera, “[u]n historiador de la literatura no puede leer todos los libros – no alcanzaría una vida para hacerlo” (vol. 1, 13). Más allá de formalidades, también impera en los prólogos una modestia intelectual ante la fragmentación y lo impuro y, quizá como ha de esperarse también, un alto grado de inquietud en pos de la unidad cultural de Hispanoamérica (Anderson Imbert, *Historia* vol. 1, 9). Frente a la incertidumbre de cómo será recibida y leída su obra, Anderson Imbert llega incluso a pautar para la segunda edición una clave de lectura que consagre “la interpretación total de un proceso continuo” que requiera que el lector no escamotee el orden y respete la enumeración de las páginas (*Historia* vol. 1, 12). En el prólogo a la tercera edición no solo coinciden bajo un tono más personal y angustioso las mismas preocupaciones por una crítica literaria guiada y totalizante sino también el carácter abrumador de la tarea compositiva del historiador, a quien su propio artificio consume: “concebí mi Historia como un cuerpo desnudo, vivo y voraz: ¡el peligro está en haber creado un Frankenstein [*sic*]!” (Anderson Imbert, *Historia* vol. 1, 14). La preocupación del historiador hacia el carácter incompleto y destructivo de su obra, fundamental para comprender el ejercicio historiográfico como oficio, conecta este prólogo de la *Historia* (1961) con “El grimorio”, vínculo que ha pasado desapercibido a la crítica hasta ahora.

“El grimorio” comienza con una escena que remite al Anderson Imbert ensayista y su *Historia*. Al terminar el semestre universitario, Rabinovich, profesor de historia antigua, se entrega a las vacaciones, deshaciéndose con gesto liberador de la preocupación por el libro que entonces preparaba sobre el historiador judío Flavio Josefo: “¿[c]uándo podrá un historiador

conformarse con lo que sabe?" (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 97). Las ideas sobre un posible retiro en las sierras de Córdoba empiezan a aliviar su mente al borde de un colapso nervioso por la carga académica. Rabinovich nota en ese momento una pequeña librería camino a la estación del tren, y allí encuentra un libro repleto de líneas escritas con las letras del alfabeto latino pero que no tienen ningún sentido. Sabe que se trata de la autobiografía, escrita en una lengua que desconoce, de Joseph Cartaphilus, el Judío Errante, hombre mítico e inmortal que, según el antisemitismo cristiano, tras mofarse de Jesucristo en el vía crucis, fue condenado a errar por la tierra hasta su segunda venida.⁸ Rabinovich se propone no parar de estudiar el libro hasta descifrar el código de su escritura. Retrasa sus vacaciones, y se dedica a devorar la historia en su apartamento sin sospechar que el libro lo irá consumiendo: al igual que la *Historia* ideal de Anderson Imbert, la autobiografía solo es legible si se lee sin parar ni pestañar. La historia del Judío Errante es también la historia de la humanidad desde su época hasta Rabinovich y más allá. Finalmente, tras varios intentos de terminar de leer el libro infinito sin parpadear, Rabinovich muere.

La relación dada por el tema historiográfico entre lo que Anderson Imbert llama su "breviario" y su "grimorio", los dos libros que abarcan la totalidad de su quehacer crítico y literario, es más especular o autorreflexiva de lo que aparenta. Según resume Denah L. Lida, para Anderson Imbert la precisión de estilo y "la palabra justa" lo eran todo (61). De este modo, no es de extrañar que el ensayista fuese consciente de que la *Historia* – su "breviario" – corresponde semánticamente tanto a un compendio como a un libro de memorias o apuntes; lo que, en efecto, termina siendo la *Historia* tal como lo expresa el mismo Anderson Imbert (*Historia* vol. I, 14).⁹ La palabra "breviario" en su acepción más amplia también denota un manual sagrado de rezos u oraciones. Al igual que un breviario, *El grimorio* y el relato homónimo siguen la misma lógica textual de compendiar, de forma autobiográfica, historias sobre lo sagrado en sus distintas manifestaciones. Aunque en un principio parecería que hablamos de dos libros totalmente diferentes en género e intención, *El grimorio* empieza a acercarse a la *Historia* si se concibe como una antología literaria. Más aún si se toma en cuenta que el cuento que titula la colección es la autobiografía del Judío Errante, quien relata la historia del mundo a manera de historiador.

El autor apunta asimismo hacia el valor hierático de la colección de cuentos en el prólogo al libro: "[g]rimorio se llamaba en la Edad Media a un libro mágico. Algo de esta magia hay en cuentos que, con rigor constructivo, obliteran el mundo físico, juegan con el espacio y el tiempo y sacan del caos un universo nuevo" (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 95). Al

reconocer los grimorios como libros que crean nuevas realidades ontológicas, Anderson Imbert igualmente apunta hacia el carácter trasgresor de estos textos “mágicos”, dando las pistas sobre lo que sería una definición más concreta de “grimorio”, un libro de hechicería compuesto de fórmulas que invocan lo sobrenatural. Anderson Imbert subraya así el carácter de los grimorios como textos que se rebelan contra los dogmas de la religión cristiana. Su “grimorio” puede entenderse como manual de naturaleza esencialmente subversiva hacia lo sacro, especialmente en lo que atañe a lo lingüístico pues, en concordancia con el interés en la lingüística de Anderson Imbert, la palabra deriva del francés *grammaire*. Así, tras la apariencia de lo incompatible, desde sus raíces semánticas, el breviario y el “grimorio” del escritor argentino intiman lo sagrado y lo histórico, lo mnemónico y lo literario. Dadas sus semejanzas, ambos libros también son, hasta cierto punto, opuestos. Si frente al espejo el breviario de la *Historia* reza las doctrinas literarias del Anderson Imbert ensayista, el grimorio de “El grimorio” es la cara oculta del autor literario posicionado en los márgenes de ese canon.

Respecto al tema historiográfico, en “El grimorio” emergen las limitaciones metodológicas de Anderson Imbert frente a su breviario. En la medida que Rabinovich intenta leer toda la historia de Joseph Cartaphilus, el relato explora la imposibilidad de una exhaustividad en la historiografía. Ante la posibilidad de un libro que abarque todos los sucesos de la humanidad, en un principio lo fantástico en el cuento promete solucionar las quejas de impotencia y representación – el breviario “no aspira a decirlo todo” porque “no alcanzaría una vida para hacerlo” (Anderson Imbert, *Historia* vol. I, 12, 13) – que asaltan los prólogos a las distintas ediciones de la *Historia*.

No sorprende entonces que las dos obras se planteen como proyectos personales en extremo. En cuanto al volumen crítico, el ensayista expresa, “[a] medida que tomo posesión directa de la materia, la *Historia* se va haciendo más y más personal. Escrita desde una perspectiva abierta, crece junto con mi conocimiento” (Anderson Imbert, *Historia* vol. I, 15). Aquí Anderson Imbert considera la *Historia* desde una dimensión autobiográfica. Por su parte, la autobiografía del Judío Errante en *El grimorio* armoniza con la *Historia* al ser una historiografía íntima que se escribe sobre la marcha. Tanto en el volumen histórico como en el literario, el conocimiento surge de la experiencia, solo que, a través de lo fantástico, la historia de Joseph Cartaphilus escapa a los quehaceres de documentación y estructuración a los que debe someterse Anderson Imbert, y destruye cualquier límite de espacio y de tiempo del historiador. La autoridad testimonial del Judío Errante no admite los errores y especulaciones que Anderson Imbert

precisa con cautela en su breviario. El grimorio es esencialmente exhaustivo: al ser leído de corrido sin descanso ni vacilaciones, ofrece *toda* la historia del mundo al primer postor que, conociendo la clave, ceda a la tentación de su “[t]ele-escritura,” categoría con la que el protagonista describe cómo la narración en el grimorio se construye a través del consumo de la palabra a manera de imagen televisiva – y con la que Anderson Imbert alude además a la violencia del consumo mediático hacia el espectador (*En el telar del tiempo* 114).

El carácter mítico del grimorio que encuentra Rabinovich, sus hojas de mármol y su tinta negra “calada en la luz” lo impresionan de inmediato (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 99). Más que distinguir entre las epistemologías de una mística judía o cristiana, lo que verdaderamente fascina al profesor de historia antigua en su primer encuentro con el libro es el proceso cabalístico de lectura que para producir o imprimir la narrativa en las páginas le obliga a no perder el hilo. Las excusas de Anderson Imbert sobre “[e]l carácter de compendio de nuestra historia [que] explica que hayamos tenido que omitir muchos nombres” no solo se solucionan en la ficción, sin que más bien hacen del grimorio una historia sin fin – un libro siempre en proceso, pero aún así siempre totalizante – y por ende un objeto de un atractivo en apariencia insuperable para cualquier historiador moderno que se enorgullezca de seguir un método de investigación empírico (*Historia* vol. 1, 10).

En el relato, el mecanismo que permite esa equívoca virtud corresponde al *ars notoria* o técnica de lectura típica de los grimorios medievales en el que la primera letra genera una serie de palabras preestablecidas. Esta forma de lectura tiene el objetivo de ir más allá de lo literal para penetrar en los significados místicos de la Historia en un momento sublime de arrebato metafísico (Eco 26-27). De este modo, el grimorio adquiere también una función terapéutica: en su lecto-escritura, sin importar lo práctico, lo vital es que Rabinovich – y Anderson Imbert – se despoje de sus inquietudes como historiador. Aquí el remedio es que ambos se entreguen al placer doloroso de la historiografía total como experiencia de los límites que se vive justo en los márgenes de la escritura, es decir, según el final de una palabra da origen a la que le sigue.

Tal como lo demuestra Rabinovich, frente al grimorio, el lector alcanza una especie de éxtasis donde el mundo “[a]menaza, distrae, entromete sus tentáculos y saca de sí al [lector] ensimismado” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 105). A través de una ruptura con la realidad, el narrador libera a Rabinovich de sus limitaciones como lector al hacerlo partícipe de la creación del texto como proceso lingüístico. Esta nueva forma de leer subvierte cualquier tipo de hermenéutica tradicional al apostar por el juego

cabalístico como única manera de acceder al significado de la escritura en su cualidad legítima. La cuestión palpitante es que no se puede obtener la verdad histórica si no se posee la clave hacia esa verdad, y que quien posee la verdad participa en la creación de la misma. Una vez en el plano de lo sobrenatural, el gesto es de una doble cualidad transgresiva: se nublan las diferencias entre autor y lector; paralelamente, según la Historia del Judío Errante desmantela el cristianismo como lo sagrado, su nuevo texto toma el lugar de historia sacra.

Como aclara el Judío Errante, lo que se expone a lo largo del relato es la versión más auténtica de la historia universal. Siguiendo dicho objetivo, Joseph Cartaphilus corrige las malas interpretaciones de los sucesos bíblicos, desmiente o aclara eventos históricos de importancia, incluye variantes a sus apuntes como si se tratara de una edición anotada y cotejada, “con bibliografía y todo” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 108). Según Anderson Imbert en su *Historia*, Joseph Cartaphilus sigue en parte el método científico más serio de recopilar todo de manera exhaustiva, pero al mismo tiempo el método que juzga como menos eficaz (vol. 1, 13).¹⁰ En “El grimorio” cada historia escrita termina devorando otra producida anteriormente por otros autores. Por si fuera poco, el Judío Errante lo hace violentando a propósito los principios de “un proceso histórico objetivo” con su “autobiografía de lector”, criterio subjetivo que Anderson Imbert amonesta de forma explícita en el prólogo a su tercera versión de la *Historia* (vol. 1, 13). La intertextualidad entre “El grimorio” y el breviario termina siendo una burla crítica de la ficción hacia la crítica literaria como oficio.

Por un lado, tal como señala Pampa Olga Arán, a través de lo fantástico, el cuento desvirtúa la función cultural de cualquier libro en la transmisión de las grandes narrativas de la humanidad – gesto que se extiende a las dudas que Anderson Imbert plantea en los prólogos de la *Historia* sobre la capacidad que tiene su breviario de abarcar la tradición literaria latinoamericana en lengua española pues “no puede leer todos los libros” (Arán 291; Anderson Imbert, *Historia* vol. 1, 13). Al considerar la relación entre ésta y el relato, “El grimorio” examina la autenticidad de cualquier ejercicio historiográfico al equiparar el proceso de escribir la historia con aquel de narrar, en el cual la objetividad y la capacidad de representación del historiador son siempre ambiguas y debatibles.

Respecto a la subjetividad del historiador, es interesante notar que el Judío Errante escribe tal cual habla Rabinovich, es decir, Joseph Cartaphilus le niega a Rabinovich el ansiado beneficio de la especificidad histórico-cultural a cambio de cederle un espacio en la producción escrita de su historia. La documentación que hace Anderson Imbert en el relato respecto al mito del Judío Errante es bastante amplia. Pero ante el posible defecto de

lo diacrónico, detrás del Rabinovich que se sienta a leer, Anderson Imbert no puede dejar escapar cierta congoja que recuerda al horizonte de expectativas desde el cual escribió en el exilio, una América Latina donde no tenía acceso a cada uno de los textos de su tradición literaria hispanista, ya sea porque no existían, no los conocía, o no podía conseguirlos. Si Joseph Cartaphilus hubiera escrito de acuerdo con cada época, “hubieran quedado registrados, en un solo libro los estilos sucesivos de la historia de la literatura”; en otras palabras, en la ficción Anderson Imbert vuelve a insistir en la no exhaustividad del ejercicio historiográfico, de su *Historia*, pero ahora de manera siniestra (*En el telar del tiempo* 103).

Tras los bastidores del cuento nos encontramos así al ensayista que al mismo tiempo trabajaba arduamente en su tercera versión de la *Historia*. Pero el proceso de interpretación extático que permite en “El grimorio” la comunicación del sentido dentro del plano de la ficción conforma un criterio de recopilación distinto al breviario, esto es, con una importante similitud. A la vez que accede al multilingüismo o don de lenguas en la actividad metafísica y en lo infinito, el grimorio privilegia ciertos lenguajes entre distintos idiomas. Primero, desde el título tanto del relato como de la colección, se sugieren a la vez otra lectura y una *Historia*-otra que utilizan lo fantástico para hacer eco de las ansiedades metodológicas del Anderson Imbert historiador. Hoy sobre todo se pone en evidencia un tercer tipo de violencia más allá del daño real e imaginario que supone la muerte de Rabinovich: la violencia inherente en ambos el quehacer literario y la legitimación crítica de un canon regional caracterizado precisamente por su exclusivismo.

Anderson Imbert, al hacer referencia al clásico de Mary Shelley, confiesa además temer que su “breviario” se transforme en un cuerpo “vivo y voraz”. En “El grimorio”, la relación texto-lector encarna a través del *ars notoria* – procedimiento hermenéutico medieval mágico por el cual se perfecciona la memoria y el conocimiento – ese miedo a la creación literaria que acorrala y asfixia a su creador. La idea de la lectura como proceso lingüístico de creación es una de las constantes del pensamiento crítico andersoniano, en el que, al leer, las letras se “reaniman”, “la serie de signos empieza a moverse como el esqueleto infinitamente articulado de un gran cuerpo invisible” (Anderson Imbert, “Clásicos” 60). No obstante, el intertexto del clásico de Shelley es significativo ya que en ambos – los prólogos al “breviario” y “El grimorio” – el acto de crear se asemeja a los procedimientos de ensamblaje y de animación ligados a la experimentación, lo monstruoso y lo abyecto. En el primero de los casos, Anderson Imbert presagia la evolución de su *Historia* hacia un texto que lo acosa y le exige todo su prestigio, sumiendo a su creador en la angustia del fracaso como escritor. En el segundo, a

diferencia del monstruo del Dr. Frankenstein, el libro al que Rabinovich “oía casi la respiración” no le muestra clemencia alguna (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 108). Mientras se gesta tranquila, la criatura siniestra en “El grimorio” se alimenta de su lector. Su cuerpo, además de su historia, se articula en el relato a través de un lenguaje mágico y se pierde en las brumas del heterolingüismo o de una trágica Babel que el autor de la *Historia* a propósito decide ignorar. Su rechazo, sin embargo, no impide que esa cacofonía de voces habiten el texto como fantasmas.

Para Anderson Imbert el español como *lingua franca* era la piedra angular que garantizaba la unidad y el desarrollo de Hispanoamérica. Su rechazo de la diversidad étnica y racial de América Latina tuvo que ver con otras dimensiones de su postura intelectual, incluyendo el hecho de que su hispanismo también respondiera a una preocupación por el estado periférico de la región frente a un escenario mundial donde Estados Unidos lideraba una expansión hacia el Caribe, Centroamérica y América del Sur. Según se advierte en sus ensayos, y en especial en su *Historia*, para Anderson Imbert el español facilitaba un sentimiento de solidaridad entre los pueblos de habla hispánica, los dotaba de una literatura de exportación y de un carácter de unidad (“Originalidad” 105; “Unidad” 80). En contraste con el radical monolingüismo de su breviario y otros escritos académicos donde lo heterolingüe aparece de manera marginal, la multiplicidad de lenguas es una parte central de la metafísica y de lo infinito en “El grimorio”.¹¹

Según Anderson Imbert, “[n]o ignoramos la importancia de las masas de indios. Pero, en una historia de los usos expresivos de la lengua española en América, corresponde escuchar solamente a quienes se expresaron en español” (*Historia* vol. 1, 8). Ese podrá ser el caso de su “breviario”. En “El grimorio” el castellano tiene mucho más que ver con el rompecabezas lingüístico de Babel. Lejos de tejer un pasado con los hilos de una lengua única, aunque sin llegar a constituir un multilingüismo subversivo que trascienda el interés metafísico hacia su criterio crítico, el caos filológico reina en la historia del Judío Errante. El manuscrito es “un disparatado muestrario de letras” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 98), “[u]n libro al revés, un antilibro, una especie de literatura en guirigay, más extrema que el Dadaísmo de Tristán Tzara o el Letrismo de Isidore Isou” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 100). Tzara o Isou, Rabinovich discrimina contra las letras y formas de expresión que desconoce. La alteridad cesa cuando el historiador se arma con el *ars notoria* y comprende y valora que lo que tiene en sus manos es una matriz lingüística con la que sobrepasa la otredad de las lenguas que le son desconocidas. Esta matriz no busca la hegemonía de un solo lenguaje como la *Historia* de Anderson

Imbert – donde, insisto, la negación del heterolingüismo a la vez que lo excluye lo hace presente fantasmagóricamente como una ausencia en la historia de la crítica literaria – sino la instauración de un código universal que contenga todas las lenguas del alfabeto latino.¹²

Comparado con el breviario, Rabinovich sostiene en sus manos un texto travestido, esotérico e híbrido, cuyo valor fantástico y trasgresor, cuya autenticidad, no solo se encuentra en el contenido o en el tipo de hermenéutica que propone, sino también en la diversidad de lenguas que lo estructuran. El juego de lecturas que se crea hace que el profesor oscile entre el éxtasis frente a una lengua latina universal y el regreso a la realidad cotidiana como estado babélico antagónico. Como Rabinovich mismo describe, de este lado del umbral entre la realidad y lo sobrenatural todo se convierte en “pandemonio, la olla de grillos, el totum revolutum” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 103). Contrario a la *Historia*, tras entrar y salir varias veces de la confusión de Babel, Rabinovich desmiente cualquier posibilidad de monolingüismo: descubre que el manuscrito del Judío Errante no puede poseer estética alguna – esa que tanto preocupa a Anderson Imbert como criterio de selección de un corpus latinoamericano en su historia de la literatura – ya que no puede haber una lengua única dado que cada lector lee en su propio idioma, “[c]omo al traducir” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 103).

Teniendo en cuenta que la *Historia* insiste en representar “solamente a quienes se expresaron en español” (Anderson Imbert, vol. 1, 8), la siguiente hipótesis en “El grimorio” raya en lo profano: “[l]a lengua, en sí, no existe: existen quienes la hablan. Y lo mismo un libro: es apenas un caos de signos hasta que alguien se pone a leerlo” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 104). En el terreno de la ficción, Anderson Imbert se enfrenta así al reflejo deformado de su pensamiento crítico. Cruzamos en “El grimorio” al otro lado del espejo del monolingüismo para adentrarnos en la ilusión de una comunidad literaria que, al menos en su valor metafísico, reconoce la pluralidad de significados y el carácter metamórfico de las lenguas, donde hay “tantos textos como lectores” y “[n]unca podrían dos personas leer lo mismo” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 103-04). Al concebir la lectura como proceso de traducción que requiere que el receptor siempre descifre el significado, Anderson Imbert además se adelantó a otros pensadores que, como Umberto Eco y George Steiner, introdujeron una postura similar en el campo de los usos del lenguaje, el estudio de los intercambios comunicativos y de los medios de comunicación. Sin embargo, a pesar de la incursión en este tipo de metodología, el escritor argentino prefirió no indagar en las consecuencias pragmáticas para la crítica literaria que suponía la epifanía de Rabinovich, entre ellas el desmantelamiento de

uno de los pilares centrales de su *Historia* en la que estaba trabajando al unísono. No deja de ser notorio que, como en la *Historia*, tras el juego metafísico Anderson Imbert obligue a Rabinovich a regresar al castellano y aferrarse a él de manera afectiva como vía privilegiada hacia una tradición histórico-literaria.

Más allá del goce frente a lo sobrenatural, la razón por la cual Rabinovich se deja encaminar hacia el patíbulo sin ofrecer resistencia alguna no se aclara hasta el final. Sólo entonces, cuando la cábala y el Zohar están a punto de ser explicados en “El grimorio”, la voz poética denuncia lo que retrospectivamente confiesa ser la intención del protagonista desde el principio: “Rabinovich tuvo la certeza de que allí, justamente allí, era donde el Judío Errante daría la clave del alfabeto mágico que había usado en su manuscrito ... ¡Qué [*sic*] le fallaran las fuerzas precisamente en el umbral del secreto!” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 116). Al enfrentar la muerte, la obsesión del profesor tras los pasos de Joseph Cartaphilus, más que conocer una Historia total, devela un deseo ancestral hasta cierto punto universal que Eco llama la búsqueda de una lengua perfecta.

Según ilustra el escritor italiano, existe toda una tradición de grimorios que desde la Alta Edad Media intentan adueñarse de un camino por dónde regresar al origen lingüístico en el que cesan todas las diferencias: la vuelta a la lengua del génesis antes de la maldición de Babel (Eco 18-19).¹³ “El grimorio” se suma a ese tipo de proyectos que buscan descubrir, por recuperación o artificio, la lengua adánica o un sustituto para ésta, pues Rabinovich no se conforma con la experiencia cabalística de lectura. El profesor quiere adiestrarse en los procedimientos del *ars notoria*, pero no para ser poseído, sino para poseer y hacer uso de la lengua mágica del historiador judío, lengua que domina toda diferencia. Rabinovich confiesa así ser consciente de su falta de ética.

Al llegar a este punto, la conexión entre las dos historias de Anderson Imbert se torna más compleja. En la medida en que el breviario desecha lo heterolingüe para trazar la hermandad de los países de Hispanoamérica, el “grimorio” andersoniano escapa a esa lógica a través de la metafísica, que dicta que la multiplicidad de lenguas sea parte intrínseca de cualquier verdad histórica, no como criterio social, sino como criterio estético. No obstante, mientras al final el grimorio, como libro en el cuento, apunta hacia la búsqueda de una lengua universal, similar al “breviario”, aquí el libro mágico impone la homogeneidad lingüística al discriminar contra toda gramática fuera del alfabeto latino. La diferencia fundamental, como plantea Eco, radica en que, en “El grimorio”, la lengua a la que se accede a través del éxtasis místico no supone un único lenguaje, más bien un complejo de todas las lenguas, aunque en este caso solo de aquellas derivadas del latín (Eco

353). En el cuento de Anderson Imbert, lo monolingüe y lo heterolingüe forman una unidad parcial en lo diverso. El relato, pues, capta una dimensión ontológica y social oculta en la *Historia* al señalar el exclusivismo que encarna todo aquel que quiera acceder a la realidad universal de un texto.

La preocupación con las utopías lingüísticas acompaña a la *Historia* desde su inicio. A la par que prepara la primera versión del breviario, Anderson Imbert escribió un artículo titulado “La lengua universal” – publicado después en la revista *Sur* – en el cual expone: “[L]os hombres han soñado siempre un paraíso donde todos nos entendíamos (mito de una *lingua adamica*). Los hombres han deplorado siempre la caída en el pecado de lenguas diversas (alegoría de la torre de Babel). Los hombres han querido siempre un idioma universal (utopías de *linguae francae*)” (69). Siendo coherente con su manual historiográfico, en el artículo Anderson Imbert se posiciona como conocedor perspicaz de la materia al tiempo en que sistemáticamente descarta los proyectos que se profesan universalistas. Al considerar otro de sus ensayos de la misma época publicado unos años antes de “El grimorio”, ese rechazo categórico no deja de ser discordante. En “Psicología del turista”, confiesa: “uno llega a sentir cierto disgusto por la entonación regional de nuestra lengua, que nos impide ser universales” (42). El autor de la *Historia*, purista del español en América, también ve en los acentos de la región un impedimento a su proyecto universalista.

El destino escindido de Rabinovich, en el que su lectura lo beneficia al tiempo que lo perjudica, se relaciona con aquellos otros textos de Anderson Imbert en los que su relación con la lengua se manifiesta como una aporía. Por un lado, mostrando los lazos afectivos que unen al ser humano con su idioma, la lectura regresa a Rabinovich a la despreocupación y la ternura de la infancia, “con la emoción de un niño que se ha caído varias veces al intentar andar en bicicleta y, de pronto, ve que ya anda” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 104). Por otro, esa lengua afectiva es “la circulación de la sangre”, es decir, del libro al que Rabinovich tiene que aferrarse “como una sanguijuela” para beneficiarse de “esa vena de sentido” que lo convierte en su propio homicida por pasión (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 103, 114).

Así, la lengua puede entenderse no sólo como un juego metafísico, sino también como una fisura intelectual sombría en “El grimorio”. Los paralelos entre el autor y su personaje nos conducen de nuevo al tema del “yo” perseguido por las consecuencias de la materialización de su pensamiento, como un Frankenstein, donde el monolingüismo de Anderson Imbert encuentra en la ficción una forma simultánea de expresarse sin que haya necesidad de coherencia ni de rendir cuentas.¹⁴ Al fin y al cabo, en “El

grimorio” la obsesión con la lengua materna pierde el carácter mesiánico que se le da en la *Historia*. En última instancia, el libro de ficción es el residuo de una empresa ambiciosa que, destinada a la inmortalidad, como texto en progreso también permanece sin cierre. Por lo tanto no es coincidencia que en la ficción, al igual que en la crítica, el juego metafísico desprece las lenguas desconocidas transformándolas en “lombrices monstruosas”, ni que Rabinovich también dé valor al español autoexotizándolo: “[e]l castellano sería, para esa civilización, una lengua tan esotérica como para nosotros el griego” (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 101). Tampoco que preguntándose cuáles son los méritos imperiales de una lengua, y pensando en “la superioridad de la raza que la articula”, a manera de propaganda crítica Anderson Imbert engañosamente concluya que el imperialismo lingüístico lleva al repudio del imperialismo occidental, por lo que cada lengua nacional debe abrirse o “apuntar” hacia lo universal (“La lengua universal” 69). Ambos libros, pues, son parte de un mismo proceso de legitimación crítico-creativo.

La muerte de Rabinovich pone fin al escenario de un fracaso. Cumpliendo con las advertencias del Judío Errante, el historiador no consigue *aprehender* los misterios de la escritura de Joseph Cartaphilus, ni terminar de leer su libro. La imagen final es aquella de un panorama histórico y lingüístico en ruinas que nos regresa al *confusio linguarum* y que recuerda a la interpretación que Jacques Derrida sostiene del episodio de la caída de la torre de Babel como representación de lo incompleto o de la imposibilidad de construir un significante (203). Esta imposibilidad no solo está presente en “El grimorio” como “el cuento de nunca acabar”, también en los prólogos a la *Historia* en los que Anderson Imbert subraya que el breviario está bajo su continua revisión “un poco como arquitecto y un poco como albañil” (*En el telar del tiempo* 101; *Historia* vol. 1, 14-15), así como en aquellas cartas y entrevistas en las que frente a su labor exhaustiva como profesor Anderson Imbert se lamenta por “los libros que nunca pude escribir” (Pardiñas-Barnes 162). El fallo de Rabinovich fue también la desilusión de Anderson Imbert como ensayista y autor de ficciones.¹⁵

Al contrastar su *Historia* con “El grimorio”, lo fragmentado y lo incompleto son valores que igualmente circulan entre la teoría, los escritos personales y la ficción de Anderson Imbert. Esta tipología ciertamente confluye con la melancolía del escritor que entendió que a pesar de innumerables esfuerzos su literatura fue ignorada durante gran parte de su carrera literaria. Así lo describe incluso hacia el final de su vida, en la novela *Amorío (y un retrato de dos genios)* (1997), donde narra de manera parcialmente autobiográfica la historia de un cuentista original aunque olvidado que ha quedado a la sombra del “Gran Escritor de la Argentina”, el

genio literato exitoso al que muchos han leído como una clara referencia a Jorge Luis Borges (Skirius 23-24).

Este puede que haya sido su último gesto irónico y periférico, ya que Anderson Imbert murió tres años después. Al tratarse de Borges, con certeza no es la primera vez que éste figura en su literatura. Si la figura del Judío Errante personifica varios de los fantasmas que atormentaban al narrador del cuento y quizás al intelectual de la *Historia*, en “El grimorio” Borges es otro de esos espectros de lo fantástico que conectan al cuento con su breviario. Esta vez se trata de una jugada doble contra ese “Gran Escritor de la Argentina” en “El grimorio”, una apuesta que desestabiliza los cimientos del canon literario que el mismo Anderson Imbert ayuda a establecer y en el que participa como escritor literario solo de forma marginal.

Conviene precisar ciertos detalles de la relación entre Anderson Imbert y Borges. La interacción entre ambos intelectuales adquirió un alto grado de intimidad no tanto en la realidad como en el ámbito de la ficción y de la crítica literaria. Para fijar un inicio, se puede elegir el artículo que Anderson Imbert publicó en la revista *Megáfono* (1933), en el cual desdeñó la prosa ensayística de Borges y lo condenó, paradójicamente, al olvido literario por su poca originalidad y la obsesión de Borges por citar texto tras texto, ofensas que, según Anderson Imbert, Borges nunca le perdonó (Anderson Imbert, “Encuesta” 27-30; Giardinelli 299). Como lo expresa en su artículo “El éxito de Borges” (1976), el académico se retractó y marcó 1946 – fecha de su exilio a los Estados Unidos – como momento en que se lanzó a “una campaña de propaganda borgista” (31).¹⁶

A lo largo de su *Historia* (1961) la admiración de Anderson Imbert por Borges se hace evidente: “[e]n la literatura argentina de estos años el primer nombre, por su calidad, por su influencia, debe ser el de Jorge Luis Borges. Primero en la poesía, primero en el cuento, primero en el ensayo” (vol. 2, 199). Siendo consecuente con el uso de la anáfora en la frase anterior, en su *Historia* Anderson Imbert efectivamente divide la narrativa argentina de entreguerras en dos secciones en el siguiente orden: “Jorge Luis Borges” y “Otros narradores argentinos” (vol. 2, 228; 233). Al final de este último grupo, casi como una posdata, su nombre cierra la lista a manera de firma. Vemos aquí otro gesto enfático y recurrente en Anderson Imbert: la literatura argentina de su generación empieza por Borges y termina con él. La dualidad entre ambos escritores, al igual que en el caso de la *Historia* y “El grimorio”, linda aquí también en la temática del doble.

Por lo que respecta a “El grimorio”, Borges interviene en al menos dos ocasiones. La menos obvia corresponde a la huella de una fecha: 1947. A primera vista, el año concierne el hallazgo de unos rollos de los tiempos

bíblicos que controvierten el libro de historia que acaba de escribir Rabinovich y que refuerzan de este modo la idea del asedio intertextual – también de la obra hacia su autor – como una de las lógicas que mueven el cuento (Anderson Imbert, *En el telar del tiempo* 97). La fecha coincide además con el relato del viaje de otro judío exiliado, publicado por Borges en febrero de 1947 en *Los anales de Buenos Aires* con el título de “Los inmortales”.¹⁷ Al igual que el de Anderson Imbert, el cuento de Borges está escrito en forma de diario en el que Joseph Cartaphilus describe su destierro a través del tiempo mientras ofrece una versión alternativa del mito del Judío Errante.

Salvando las diferencias, los relatos presentan varias preocupaciones en común. El exilio, la discusión de la transmisión de los grandes relatos universales, y la rebelión babilónica de las lenguas son sólo algunas. Las distintas funciones subversivas de estos elementos están marcadas en ambos por un deseo contradictorio de permanencia en la memoria colectiva. Para Borges, se trata de plasmar en la escritura al inmortal y su anhelo de abandonarse a la muerte. Tal desapego es imposible en el manuscrito de Anderson Imbert, en el que se guarda con cautela ese don de la eternidad en la gramática que permite un acceso total a la Historia. Aún así, ambos relatos se proyectan como la búsqueda de remediar una ausencia a través de la escritura.

De acuerdo con Octavio Armand, lo único fijo en la narrativa de Anderson Imbert es el movimiento a través del cual “el enajenado anda buscándose” (315). Aun cuando en el cuento de Borges se describe un sondeo similar, al final todo movimiento cesa y la inmortalidad pasa a ser la permanencia en la muerte. El Judío Errante en Anderson Imbert descarta ese camino, continúa su búsqueda sin ningún descanso, su libro “es eterno, como yo. Como yo, va dando vueltas” (*En el telar del tiempo* 111). Si en Borges lo importante es la trayectoria vital del inmortal, en Anderson Imbert lo que se privilegia es el secreto de esa inmortalidad como lo inaprensible y la obra – no el sujeto – como lo invaluable. Denunciando lo que no se posee y aferrándose a lo que se tiene, con o sin esa intención, Anderson Imbert contesta a la versión del mito antisemita en Borges. Es más, el retrato del Judío Errante que hace Borges en su cuento entra en la lista de las malas lecturas de este personaje mítico como “ciudadano del mundo, refinado, comprensivo, culto” que, en el cuento de Anderson Imbert, Joseph Cartaphilus observa burlón y con complacencia (*En el telar del tiempo* 108). “El grimorio” deslegitima además cualquier interpretación del mito fuera de la que se ofrece en éste, y por lo tanto descarta a “El inmortal” de Borges. Pero para Anderson Imbert, el diálogo intertextual como procedimiento contestatario y a veces de autoscopia no propina un choque suficiente para

su *Historia*. También se puede ocupar, al menos en la ficción, el lugar del otro.

La afrenta de Anderson Imbert contra Borges y el canon de su *Historia* se aclara al contraponer “El grimorio” de la edición de 1961 con la versión final del relato que aparece en otra colección de obras completas del autor titulada *En el telar del tiempo* (1979). Como Borges, Anderson Imbert también hizo cambios en sus obras literarias, publicando varias ediciones de ellas a lo largo de su vida. El único cambio sustancial que Anderson Imbert hizo del relato en esta última edición del cuento fue sustituir el pasaje: “¡Qué interesante pasar de un período a otro y estudiar los cambios del fraseo, desde la prosa del Infante Don Juan Manuel hasta la de *Jorge Luis Borges!*”, por “... desde la prosa del Infante Don Juan Manuel hasta la de *Anderson Imbert!*” (*El Grimorio* 95; *En el telar del tiempo* 103, énfasis añadido). Llegado este punto, el gesto no requiere ninguna explicación. Si nos aventuramos a hablar de dobles entre Borges y Anderson Imbert, el deseo oculto de Anderson Imbert de triunfar en lo literario al igual que Borges acaba de tomar posesión de lo sagrado: el autor se apropia del lugar de Borges en su breviario. En la edición de 1979, el cuento no sólo escapa a la hermenéutica y el monolingüismo que Anderson Imbert insiste en justificar en su *Historia*. Aquí Anderson Imbert finalmente altera y subvierte el canon que él mismo ayudó a establecer.

Dentro del contexto del surgimiento de los estudios postcoloniales y de su propia experiencia como intelectual inmigrante, en *Orientalism* (1978) Edward Said comenta que el exilio lleva al ser a ilustrar la carencia de hogar a través de lo inacabado, a representar el drama del retorno que se aplaza de manera indefinida (179). Dicha representación, según Said, termina desfasando al intelectual local que para participar de las ciencias y de las humanidades – esferas intelectuales de poder históricamente afiliadas al capitalismo racial – en el mayor de los casos cosifica en su obra lo no occidental. La carencia como modo de representar y cosificar la diferencia cultural, en sus distintas acepciones y con distintas consecuencias, no solo son la estampa del destierro político de Anderson Imbert a Estados Unidos, ni de la *Historia* de Joseph Cartaphilus, sino también de su *Historia*. Al contraponer el “grimorio” y el breviario del autor, se recupera cómo el monolingüismo revela otros márgenes en los que el crítico literario se observa a sí mismo desterrándose de los campos de la literatura, mientras da inicio a un canon regional y un campo de estudio exclusivistas. La rivalidad cruza así lo real y lo imaginario en Anderson Imbert, evidencia distintas formas de violencia hermenéutica, no sólo entre autor y lector, como en el caso del Judío Errante y Rabinovich, sino también entre Anderson Imbert y Borges, el Anderson Imbert ensayista y el Anderson

Imbert escritor, entre ellos y sus lectores. Las tensiones que resultan permiten reimaginar el canon latinoamericano como un espacio de memoria y legitimación violento que continúa siendo determinado por historias institucionales, modas de consumo, discriminación y trayectorias personales en extremo. En “El grimorio” se expresan las “intuiciones personalísimas” del cuentista aferrado al hispanismo (Borges, *Narraciones* 139). En él, Anderson Imbert sigue reconstruyendo a Babel con una *Historia*-otra que no lo anule.

Pratt Institute

NOTAS

- 1 En adelante, me refiero a este mismo trabajo como *Historia*. Las citas que utilizo de ella están sacadas de la edición publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1961.
- 2 Sus novelas incluyen *Vigilia* (1934), *Fuga* (1953), *Victoria* (1977), *Evocación de sombras en la ciudad geométrica* (reescritura de *Victoria*, 1989), *Amoríos y un retrato de dos genios* (1997), *La buena forma de un crimen* (1998) e *Historia de una rosa, génesis de una luna* (1999). Entre las colecciones de cuentos, cabe resaltar *El mentir de las estrellas* (1940), *Las pruebas del caos* (1946), *El grimorio* (1961), *El gato de Cheshire* (1965), *Los duendes deterministas y otros cuentos* (1965), *La sandía y otros cuentos* (1969), *La locura juega al ajedrez* (1971), *La botella de Klein* (1975), *El tamaño de las brujas* (1986), *¡Y pensar que hace diez años!* (1994), *Reloj de arena* (1995) y *Consenso de dos* (1999), entre otros.
- 3 El libro reúne las colecciones *El mentir de las estrellas* (1940) y *Las pruebas del caos* (1946).
- 4 El siguiente es uno de los comentarios que aparecen en la prensa: “La buena fama de Enrique Anderson Imbert como penetrante y enterado crítico literario ha estorbado involuntariamente la notoriedad de su inteligente obra narrativa. Su *Historia de la literatura hispanoamericana*, tres veces editada, sus *Escritores representativos de América*, su ‘Juan Montalvo’ y, en suma, toda su brillante obra crítica le han situado sólidamente en la primera fila de los estudiosos de las letras del Nuevo Mundo. Sus relatos, en cambio, no han tenido la misma suerte, por la razón de que circularon casi exclusivamente en el meridiano argentino. Corrigiendo la antigua deficiencia, esta edición de Losada traslada al plano hispanoamericano una obra narrativa en la que celebran *sabía alianza* el intelecto y la fantasía” (Giacoman 373, énfasis añadido).

- 5 Antes de dar el nombre a la colección, el relato fue publicado en la revista *Sur* 252(1958): 13-29. En adelante cito de la edición publicada en la colección *En el telar del tiempo. Narraciones completas*. Corregidor: Buenos Aires, 1979.
- 6 En cuanto a lo fantástico como literatura de subversión sigo aquí la senda trazada por Rosemary Jackson en su libro *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), donde lo fantástico se concibe como aquello que hace visible las dimensiones ocultas de la cultura para con ellas subvertir la realidad (4).
- 7 Dialogo así con el debate contemporáneo que busca problematizar el hispanismo como modelo epistemológico y de representación más allá de las políticas de Estado. Estas conversaciones, como propone Fernando Degiovanni en el caso argentino, sugieren una vuelta a las disputas y competencias que en su momento conectaron lo literario con lo político (*passim*). En la creación de un nacionalismo, como también sugiere Mabel Moraña, la crítica al colonialismo, las políticas de identidad y de formación nacional encuentran variables menos visibles en las instituciones culturales y cómo estas mantienen un imperialismo lingüístico (xi). Las contradicciones de lo hegemónico y su naturalización, tal como propone Abraham Acosta, asimismo apuntan a la necesidad de encontrar nuevas formas de resistencia y políticas de representación a través del lenguaje y la cultura (29).
- 8 Conservo aquí la grafi de Anderson Imbert utilizando Judío Errante (con mayúsculas) tal como aparece en su texto.
- 9 “Al viajar por nuestros países me acerqué a los grupos literarios y, lápiz en mano, tomé apuntes que luego utilicé. De aquí que, en algunos casos, por el lado de la conversación, esta *Historia* pueda dar la primicia de indagaciones en marcha, todavía inéditas” (Anderson Imbert, *Historia* vol. I, 14).
- 10 “Hay varias maneras de llevar adelante esta tremenda empresa informativa. Una, la más seria desde el punto de vista científico, pero la menos eficaz, desde el punto de vista de un manual, es interrumpir a cada paso la exposición con referencias bibliográficas, notas al pie de página, citas dentro del texto, apéndices y cuidadosos reconocimiento [*sic*] a los centenares de colegas cuya labor se aprovecha y se refunde” (Anderson Imbert, *Historia* vol. I, 13).
- 11 Siguiendo esta línea de interpretación, a la par que señala el rol fundamental de la *Historia* en la construcción de la imagen de Latinoamérica como zona geográfica radicalmente monolingüe, Díaz apunta hacia ciertos textos críticos en *Los domingos del profesor* (1972) en los cuales Anderson Imbert incorpora obras de diversas lenguas al corpus de la literatura hispanoamericana (66).
- 12 Rabinovich puede leer el manuscrito en castellano, inglés o francés, tres idiomas que Anderson Imbert ciertamente conocía y que nos permiten identificar otras huellas claramente personales del creador de la *Historia* en el cuento.

- 13 Eco distingue entre una lengua perfecta, capaz de ser el reflejo de la naturaleza verdadera de las cosas, y las experimentaciones en búsqueda de una lengua universal (73). En cuanto a “El grimorio”, la clasificación no deja de presentar ciertos problemas. Si por un lado en el relato se trata de una lengua *latina* universal, por otro es la lengua que revela la verdad de la *Historia*.
- 14 Respecto a esto último, es interesante resaltar la problemática traducción de *El grimorio*, titulada *The Other Side of the Mirror* (1966), a cargo de Isabel Reade (estudiante del autor en University of Michigan), en la que Anderson Imbert participa con relativa satisfacción no sin antes abstenerse a dejar toda huella del español fuera del texto, como notamos desde la primera página en la que el libro aparece dividido entre su título original en lengua castellana, y el correspondiente título en inglés. Una parte sustancial del prólogo se dedica a legitimar la traducción, en la cual se hacen latentes ciertas preocupaciones del escritor frente a la lengua y la delimitación precisa del significado. El cuento, titulado ahora “The Magic Book”, presenta serias contradicciones idiomáticas y de sentido, precisamente en aquellos pasajes donde el contenido gramatical cobra más importancia, por ejemplo, cuando Rabinovich transcribe la autobiografía del Judío Errante en español: “And he could read. What a surprise! He could read because the words were—in Spanish! [...] All right... like as not the manuscript, although coming from a remote country, had a dedication in Spanish [...] This is what Rabinovich read: *Reader, my companion on this journey, how far will you accompany me? The greater the effort you make to read me, the more you will understand of history, mine and also yours*” (Anderson Imbert, *The Other Side* 76-77).
- 15 La posibilidad de que Rabinovich represente la figura de Anderson Imbert en el texto también ha sido señalada por E. Dale Carter Jr., quien propone que el Judío Errante nubla los límites entre autor y lector con el fin de encarnar la teoría del eterno retorno, tópico de particular interés para Anderson Imbert (140).
- 16 Es importante señalar que en sus escritos Anderson Imbert varía en cuanto a las fechas de su exilio refiriéndose tanto a 1946 como a 1947. En el último de los casos el destierro del Judío Errante, el cual Rabinovich puede que lea en esa fecha, coincide entonces con el exilio de su autor y sugiere de esta forma otra línea de lectura para el relato, en el que las referencias al exilio político y las poéticas de la diáspora ciertamente son insistentes.
- 17 Más tarde, el cuento abriría *El Aleph* (1949), esta vez como “El inmortal”.

OBRAS CITADAS

ACOSTA, ABRAHAM. *Thresholds of Illiteracy: Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. New York: Fordham UP, 2014.

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. "Encuesta de la revista Megáfono." *Antiborges*. Ed. Javier Vergara: Buenos Aires, 1999. 27-30.
- . *En el telar del tiempo. Narraciones completas. Vol. I*. Buenos Aires: Corregidor, 1979.
- . "El éxito de Borges." *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. 27-51.
- . *The Other Side of the Mirror*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1966.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. Vols. 1-2*. México: FCE, 1961.
- . *El Grimorio*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- . "La lengua universal." *Sur* 227 (1954): 69-71.
- . "Psicología del turista." *Sur* 232 (1955): 39-42.
- ARÁN, PAMPA OLGA. "El libro infinito. Homenaje a Enrique Anderson Imbert." *Lo fantástico y sus fronteras*. Eds. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 291-301.
- ARMAND, OCTAVIO. "Vuelta a una narrativa en tres movimientos." *Homenaje a Enrique Anderson Imbert*. Ed. Helmy F. Giacomán. Madrid: Anaya, 1973. 307-320.
- BORGES, JORGE LUIS. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1998.
- CARTER JR., E. DALE. "El doble y la deformación del tiempo en dos ficciones de Anderson Imbert: 'Fuga' y 'El Grimorio.'" Helmy F. Giacomán 135-46.
- DEGIOVANNI, FERNANDO J. *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DERRIDA, JACQUES. *Psyché: inventions de l'autre*. París: Galilée, 1987.
- DÍAZ, ROBERTO IGNACIO. *Unhomely Rooms*. Londres: Bucknell UP, 2002.
- ECO, UMBERTO. *The Search for the Perfect Language*. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1997.
- GIACOMAN, HELMY F., ED. *Homenaje a Enrique Anderson Imbert*. Madrid: Anaya, 1973.
- GIARDINELLI, MEMPO. "Entrevista con Enrique Anderson Imbert." *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Buenos Aires: Corregidor, 2001. 293-310.
- JACKSON, ROSEMARY. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981.
- LIDA, DENAH L. "Anderson Imbert visto por sí mismo." *Studies in Honor of Enrique Anderson Imbert*. Eds. Nancy Abraham Hall y Lanin A. Gyurko. Newark: Juan de la Cuesta, 2003. 59-70.
- MORAÑA, MABEL. "Introduction: Mapping Hispanism." *Ideologies of Hispanism*. Ed. Mabel Moraña. Nashville: Vanderbilt UP, 2005.
- PARDIÑAS-BARNES, PATRICIA. "Letters from Harvard: Enrique Anderson Imbert (1910-2000) and Rosario Rexach (1912-) (A Generational Account of an Epistolary Friendship)." *Hispania* 84 (2001): 157-80.

- PUEYRREDÓN, VICTORIA. *Mis reportajes*. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- SAID, EDWARD. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2002.
- SKIRIUS, JOHN. "La carrera de Enrique Anderson Imbert (1910-2000)." *Studies in Honor of Anderson Imbert*. Eds. Nancy Abraham Hall y Lanin A. Gyurko. Newark: Juan de la Cuesta, 2003. 21-24.