

IN MEMORIAM
Jorge Luis Borges

Rafael Olea Franco
Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

IN MEMORIAM
JORGE LUIS BORGES

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
L



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

IN MEMORIAM
JORGE LUIS BORGES

Rafael Olea Franco
Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

A863.44

B7325i

In memoriam : Jorge Luis Borges / Rafael Olea Franco, editor. - 1ª ed.
México, D. F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos
y Literarios, 2008.
420 p. ; 22 cm. - (Cátedra Jaime Torres Bodet : Serie Estudios de
Lingüística y Literatura ; 50)

ISBN 978-968-12-1361-9

I. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 -- Crítica e interpretación. I. Olea
Franco, Rafael, ed. II. Ser.

Primera edición, 2008

DR © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-968-12-1361-9

Impreso en México

ÍNDICE

Nota de presentación 11

SOBRE EL PRIMER BORGES

Borges, las sucesivas rupturas 19
Daniel Balderston

El joven Borges y la vanguardia:
las huellas epistolares 37
Antonio Cajero

Poética de *Historia universal de la infamia* 55
Herminia Gil Guerrero

RELECTURAS DE LOS CLÁSICOS

El Cervantes de Borges:
fascismo y literatura 79
Roberto González Echevarría

Religiosidad y conversión en
“Pierre Menard, autor del Quijote” 101
Carlos García

Dimensiones religiosas y éticas en
“La muerte y la brújula”:
una vez más “el mundo al revés” 119
Arturo Echavarría

UNA RETÓRICA INFINITA

Imágenes del porvenir.
Metáfora y memoria en Borges 137
Silvia N. Barei

“Me bastaría ser inmortal”
(ironía y sátira en Borges) 153
Carlos Monsiváis

“Deshonrar el patíbulo. Fatigar la infamia”.
El inteligente y urbano arte de injuriar 163
Rafael Olea Franco

Translatio e historia 191
Alfonso de Toro

ENTRE LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

Borges “el memorioso”.
Propuesta de Jorge Luis Borges
para una estética del siglo XXI 239
Vittoria Borsò

Breve teoría del sujeto en Borges 265
Bruno Bosteels

UN DIÁLOGO MÚLTIPLE

Borges y Quevedo.
Conversación con los difuntos 295
Gabriel Linares

“El fraude entre la ficción y la farsa”.
Borges y Bioy Casares frente a don
Isidro Parodi y sus problemas 323
Lisa Block de Behar

Marginalidad y chamanismo en
Jorge Luis Borges y José María Arguedas 343
Amelia Barili

EN LOS AVATARES NACIONALISTAS

Borges y Moreira:
las pasiones del gaucho malo 391
Juan Pablo Dabove

Argentinos en el espejo:
una reflexión sobre Borges 413
Sylvia Molloy

NOTA DE PRESENTACIÓN

A veinte años de la desaparición física de Jorge Luis Borges (1899-1986), el 18 y 19 de septiembre de 2006 se realizó en El Colegio de México el Coloquio Internacional “*In memoriam* Jorge Luis Borges”, acto académico que además de profundizar en la obra del escritor argentino, tuvo la intención de continuar el diálogo intermitente pero visible entre él y la cultura mexicana. Las primeras huellas textuales de esta relación se remontan a la década de 1920; por ejemplo, en 1922 el joven Borges reseñó en el número 2 de la revista *Proa* el poemario *Andamios interiores* del estridentista mexicano Manuel Maples Arce. A partir de esa fecha, él sostuvo nexos si bien no muy copiosos sí constantes con diversos escritores mexicanos. En primer lugar, con Alfonso Reyes, cuyo trato frecuentó durante el período en que éste desempeñó labores diplomáticas en Sudamérica, donde fungió como embajador en Argentina (1927-1930 y 1936-1937) y en Brasil (1930-1936). Borges solía recordar con agradecimiento que en 1929 Reyes le había publicado, dentro de la colección “Cuadernos del Plata”, su poemario *Cuaderno San Martín*. También repetía que Reyes había sido uno de sus maestros en el uso de la lengua, pues le había enseñado, junto con Paul Groussac, que el español podía ser un instrumento preciso y elegante; esta valoración lo lleva incluso a emitir el siguiente comentario hiperbólico respecto de la preeminencia del mexicano en el ámbito de toda la lengua española:

Diría que para mí el mejor prosista de la lengua española de éste y del otro lado del Atlántico sigue siendo el mexicano Alfonso Reyes [...] Si tuviera que decir quién ha manejado mejor la prosa española, en cualquier época, sin excluir a los clásicos, yo diría inmediatamente: Alfonso Reyes [...] Su prosa es elegante, económica, y al mismo tiempo

llena de matices, de ironías y de sentimiento. Hay como una especie de *understatement* en el sentimiento de Reyes. Es decir, al leer una página que parece fría, se nota de pronto que debajo hay algo muy sensible, que el autor siente, y quizá sufre, pero no quiere mostrarlo [...] hay como un pudor.¹

Cuando el mexicano volvió a su país, precisamente para encargarse de dirigir lo que hoy es El Colegio de México, la distancia no impidió que el afecto mutuo se mantuviera. Por ello, el 21 de febrero de 1960, Borges publicó en el diario porteño *La Nación* un poema titulado sucintamente “In memoriam A. R.”; él no consideró necesario aclarar a quién se refería con esas iniciales pues en ese momento era obvia su alusión a Alfonso Reyes, quien había fallecido el año anterior. Borges exalta la figura literaria de su amigo mediante la siguiente estrofa del poema, que basta por sí sola para mostrar la alta estima en que tenía a su par mexicano:

Reyes, la indescifrable Providencia
que administra lo pródigo y lo parco
nos dio a unos el sector o el arco,
pero a ti la total circunferencia.²

En un sentido simbólico, estos lazos afectivos e intelectuales se estrecharon en diciembre de 1973, cuando Borges visitó por primera vez México para recibir el recientemente instituido Premio Internacional Alfonso Reyes. Dos viajes más hizo el argentino a México, ambos en compañía de María Kodama. Durante el segundo, en no-

¹ Borges *apud* Rita Guibert, “Entrevista con Borges”, en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1976, p. 347.

² J. L. Borges, “In memoriam A. R.”, *El hacedor*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1996, vol. II, p. 207.

viembre de 1978, se encontró varias veces con Juan José Arreola, entre otras razones para grabar una serie de programas televisivos (una feliz imagen de esta segunda visita ilustra la portada de este libro). La tercera y última visita se efectuó en abril de 1981, para recibir el desaparecido Premio Ollin Yolliztli.

Ahora bien, como humilde retribución al homenaje poético de Borges a nuestro Alfonso Reyes, El Colegio de México organizó en 2006 el citado coloquio “*In memoriam* Jorge Luis Borges”, el cual se desarrolló precisamente en una sala de la institución con el nombre tutelar de Reyes. Durante ese acto académico, tuvimos la fortuna de contar con la presencia participativa y solidaria de María Kodama, en simbólica representación de Borges, por lo que podría pensarse que ésa fue la cuarta visita del escritor a nuestro país,³ ahora además a El Colegio de México, donde su obra ha merecido ya atención crítica. Este coloquio tuvo un sesgo mexicano, tanto por la participación de académicos originarios de este país, como por la invitación a distinguidos colegas del extranjero para que hablaran de Borges desde México (como de hecho se puede hacer ya desde casi cualquier lugar del mundo).

Asimismo, conviene señalar otro rasgo distintivo de nuestras conferencias: el sincero y profundo deseo de integrar a nuevas generaciones de estudiosos de la obra de Borges. Tal vez ese sea el método

³ Aunque algunas fuentes bibliográficas han hablado de una segunda visita de Borges a México en 1976, ésta no se concretó. En efecto, ese año el escritor recibió una invitación formal para grabar un nuevo conjunto de programas televisivos. Si bien él aceptó con agrado, e incluso publicitó ese futuro viaje, antes de que lo emprendiera se anunció que el gobierno chileno de Augusto Pinochet había decidido condecorar a Borges. México no sólo había roto relaciones diplomáticas con Chile luego del sangriento golpe militar del 11 de septiembre de 1973 que encumbró a Pinochet, sino que había dado asilo a numerosos emigrados chilenos, por lo que finalmente, desde una perspectiva política, no se consideró apropiado este nuevo viaje. Detalles de estos sucesos y de las visitas reales de Borges a México se pueden encontrar en el artículo de Miguel Capistrán “A manera de Prólogo”, en *Borges y México*, comp., pról., notas y bibl. M. Capistrán, Plaza y Janés, México, 1999, pp. 15-58.

más válido y seguro para imprimir continuidad a la crítica literaria, que como cualquier otra disciplina, en cuanto modo de conocimiento de la obra artística es acumulativo (aunque no necesariamente continuo), y se transmite de generación en generación.

La literatura de Borges expresa con frecuencia la idea de que al escribir sus textos, un autor está trazando al mismo tiempo su rostro. Por ello pienso que en última instancia podrían aplicarse a él mismo los versos que compuso para referirse a la vida itinerante de su amigo mexicano:

Supo bien aquel arte que ninguno
supo del todo, ni Simbad ni Ulises,
que es pasar de un país a otros países
y estar íntegramente en cada uno.⁴

Sorprendente viajero continuo durante sus últimos años, en los que no menguó en él la curiosidad que es consustancial a la vida, Jorge Luis Borges también ha sabido estar íntegramente en muchos países; si bien no en todos con su presencia física, sí mediante ese acto comunicativo permanente al que llamamos “libro”, que posibilita los nexos culturales entre las generaciones sin importar la distancia física o temporal que exista entre ellas.

En plena efervescencia para organizar el coloquio que ahora culmina en este libro, leí que había aparecido un artículo titulado, provocativamente, “¡Maten a Borges!”. La frase usada deriva de una anécdota donde se liga a Borges con el intelectual polaco Gombrowicz (a quien por cierto tradujo al español el escritor mexicano Sergio Pitol). Al inicio de la llamada Segunda Guerra Mundial, Gombrowicz se encontraba fuera de su ocupado país; impedido para volver a su lugar de origen, pasó más de veinte años exiliado en Buenos Aires. Cuando por fin logró emprender el viaje de regreso a Europa, en el

⁴ J. L. Borges, “In memoriam A. R.,” p. 207.

momento mismo de abordar el barco alguien, quizá un periodista, le preguntó qué deberían hacer los escritores argentinos para adquirir madurez literaria; supuestamente él contestó, sin pensarlo mucho, con estas incendiarias palabras, que encerraban un provocativo consejo: “¡Maten a Borges!”

Me parece absurdo intentar, desde nuestro presente, dilucidar la intención original de la frase de Gombrowicz, si es que en efecto él la pronunció. No obstante, resulta muy significativo el hecho de que en la actualidad se recuerde esa anécdota, y que incluso se proponga la escandalosa expresión como encabezado de un artículo. En mi caso, después de una primera reacción de sorpresa, me tranquilicé, pues me dije que si alguien consideraba vigente esa sentencia, era porque a veinte años de su desaparición física, Borges estaba más vivo que nunca, como estoy seguro de que se encargarán de mostrar los trabajos incluidos en este libro.⁵

En 1999, al inicio de una serie de lecturas conmemorativas del centenario del nacimiento de Borges, José Emilio Pacheco señaló un rasgo excepcional de su literatura: que su imagen no haya sufrido aún el purgatorio (es decir, el olvido de su obra) en el que suelen hundirse los grandes autores después de su deceso.⁶ Por el contrario, cada vez se confirma con mayor fuerza la condición de clásico que Borges posee; a tal grado que algunos críticos, inmersos en las riesgosas dotes de la adivinación literaria, se atreven a postular que en el ámbito de la cultura occidental, su función es cada vez más parecida a la de Cervantes y Shakespeare. El solo hecho de que pueda ya concebirse esta comparación ejemplifica las dimensiones que ha alcanzado la rica y compleja

⁵ La preparación de este libro no habría sido posible sin el auxilio de Alejandra Amatto y Pamela Vicenteño, a quienes agradezco su paciencia y esfuerzo. Por cierto que al editar los textos se ha respetado lo más posible su forma original, tanto en la redacción como en las referencias bibliográficas, con lo cual cada uno tendrá una relativa autonomía que posibilite su lectura de manera independiente.

⁶ Estas lecturas de Pacheco fueron compiladas en una edición no comercial, bajo el título *Borges: una invitación a su lectura*, Raya en el Agua, México, 1999.

obra borgeana, a la cual los colaboradores de este volumen nos acercamos con una verdadera disposición crítica, es decir, en busca de la comprensión profunda y no de la construcción de imágenes marmóreas y petrificadas.

Rafael Olea Franco

SOBRE EL PRIMER BORGES

BORGES, LAS SUCESIVAS RUPTURAS

Daniel Balderston

University of Iowa

En 1919, a sus veinte años, el joven Borges difunde su poema inaugural, el whitmaniano “Himno del mar”. Entre 1921 y 1922 traduce poesía expresionista alemana y publica manifiestos y poemas “ultraístas”, varios de ellos sobre la Revolución Rusa y la Gran Guerra. En 1923, cuando él empezaba ya a renegar del ultraísmo, aparece su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en cuya evocación de la ciudad se nota más la influencia expresionista. *Luna de enfrente* (1925), su segundo poemario, subraya aún más lo local, ahora con una fuerte presencia del dialecto rioplatense en el vocabulario de los poemas, e incluso en la ortografía. *Cuaderno San Martín* (1929), su tercera colección de poemas (no publicará otro nuevo libro en este género en más de treinta años), explora temas filosóficos; asimismo, ensaya una versificación más tradicional —con rima y con estrofas regulares, por ejemplo cuartetos—, la cual había rechazado en sus textos anteriores de la década. Toda esta producción poética es acompañada por manifiestos, prólogos, epílogos, notas, reseñas. Se trata de un período de la escritura de Borges que puede calificarse como *estridente*, en el cual llama la atención la rapidez de los cambios estéticos, es decir, la estridencia que está volcada de algún modo contra sí mismo y contra su poesía de pocos meses antes.

Quiero enfocar aquí esa fecunda autocrítica: las maneras en que el Borges de la década del veinte fundamenta su quehacer poético no en una sola ruptura, sino en una serie bastante vertiginosa de ellas.¹

¹ Sobre la poesía de Borges, véanse los libros de Gertel, Cheselka, Maier y Sucre,

Sin duda la producción poética de Borges en esta década no se puede encasillar de forma ordenada en etapas; todo lo contrario: hay un efecto de torbellino en que los cambios bruscos de intención y de estética se presentan incluso dentro de los textos, o en la reescritura de los textos de una versión a otra (porque una de las actividades fundamentales del autor es entonces la reescritura radical). Esta inquietud estética forma parte de una desconcertante búsqueda sin sosiego, no sólo en la poesía sino también en las ideas políticas de Borges, en sus entusiasmos literarios, en sus exploraciones filosóficas; pero la poesía es su esfera predilecta de acción, incluso en muchos de sus ensayos literarios y sus reseñas. Si de modo retrospectivo se pueden subrayar algunas continuidades —y las hay, aun en libros muy posteriores como *El hacedor*—, cuando se leen las obras en orden cronológico y en sus versiones originales (la importancia de consultar estas versiones y no las reescritas décadas después me parece fundamental), se aprecian los cambios bruscos, las soluciones de continuidad.

“Himno del mar” es un poema entusiasta, panteísta, con un tono de incantación: la influencia de los salmos que se nota sobre todo en Whitman, la cual estaba entonces muy presente en la poesía de Rabindranath Tagore (de quien Borges diría después, con una de sus injurias maravillosas, que conversar con él era un “honor un poco terrible”²). El poema comienza:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las
 olas que gritan;
 Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
 Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que
 aguardan sedientas;

así como las compilaciones de Cortínez y Flores. En cuanto a su primera poesía y a la reescritura de ésta, puede ser útil la consulta de los libros de García y de Scarano y la tesis doctoral de Cajero.

² “*Collected Poems and Plays*, de Rabindranath Tagore”, *El Hogar*, 11 de junio de 1937 (recogido en *Textos cautivos*: 139).

Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
 Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
 Del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo

La Copa de Estrellas.

(*Textos recobrados, 1919-1929*: 24).

El panteísmo es también pansexual: si esa primera estrofa sugiere una unión sexual entre el Mar (masculino) y las ninfas vírgenes de la playa, más adelante hay un deseo de unión entre el yo poético del joven poeta y el mar “Atlético y desnudo” (25): “Oh proteico, yo he salido de ti” (26). Hay algunas imágenes que sugieren lo que será el patetismo de *Fervor de Buenos Aires*: “El camino fue largo como un beso” (24), y algunas metáforas ultraístas *avant la lettre*: “En una floración / Sangrienta” (25), “Un himno / Constelado de imágenes rojas, lumínicas” (25). Si las dificultades para escribir del sexo son notorias en el Borges maduro, aquí la sensualidad es franca, algo violenta, y sin duda entusiasta. De hecho, si tuviéramos que caracterizar este primer momento de la poesía borgeana vendría bien el término “entusiasmo”, con sus connotaciones de ingenuidad y emotividad tan sospechosas para el racionalismo (y para cierto pudor protestante). La iconoclasia de este primer poema —que no volverá a aparecer en la poesía posterior de Borges, por lo menos no de esta forma— es de naturaleza provocadora, sobre todo debido a la presencia corporal tan fuerte. El carácter excesivo presente en este texto —“Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflomas de faroles” (25)— continúa después del descubrimiento del ultraísmo, pero la voracidad sexual no.

Al mes de publicado “Himno del mar”, aparece “Al margen de la moderna estética” (revista *Grecia*, Sevilla, enero de 1920). En este texto, su primer manifiesto, expresa su deseo de escribir un poema o novela que pudiera ser “una Atlántida, una íntima y estupenda aventura” (*Textos recobrados, 1919-1929*: 30). Con respecto al lenguaje poético, celebra la “floración brusca de metáforas” (31), que ve como

característica del creacionismo (asociado con el poeta chileno Vicente Huidobro), un movimiento contra el cual se declarará poco después el ultraísmo y que, según el joven Borges, “abruma a los profanos” (31). En este texto programático (por lo menos en ciernes) notamos la misma actitud vital y entusiasta que se percibe en “Himno del mar”.

Vale contrastar, sin embargo, ese mar “atlético y desnudo” de “Himno del mar”, esas “vírgenes playas que aguardan sedientas”, con el poema ultraísta que más alarde hace de lo corporal, “Gesta maximalista”:

Desde los hombros curvos
 se arrojaron los rifles como viaductos
 Las barricadas que cicatrizan las plazas
 vibran nervios desnudos
 El cielo se ha crinado de gritos y disparos
 Solsticios interiores han quemado los cráneos
 Uncida por el largo aterrizaje
 la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
 y el ejército fresca arboladura
 de surtidores-bayonetas pasa
 el candelabro de los mil y un falos
 Pájaro rojo vuela un estandarte
 sobre la hirsuta muchedumbre extática.
 (*Textos recobrados, 1919-1929*: 89).

La reiteración de la imagen fálica —y hay muchos otros indicios de una lectura de Freud en el Borges de este período— es un ejemplo de lo que Borges llamó “Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”, en su receta del poema ultraísta en la revista *Nosotros* en 1921 (*Textos recobrados, 1919-1929*: 128). A pesar de la evidente agresividad de la imagen, hay algo hierático en las equivalencias arboladura—surtidores—bayo-

netas—candelabro—falos; es una imagen vistosa, llamativa sin que haya participación o identificación (que es lo que se siente en “Himno del mar”). Es una tarjeta postal de lo que habría sido la revolución bolchevique, o una toma cinematográfica: una imagen compuesta, cortada, fría. Lo “extático” mencionado en el último verso define esta estética de desnaturalización, de distanciamiento. Si miramos el recetario completo que publicó Borges en *Nosotros* en 1921, se notará en seguida esa tendencia:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

(*Textos recobrados, 1919-1929*: 128).

“Reducción”, “Tachadura”, “Abolición”, “Síntesis”: es una búsqueda por eliminación, por la vía negativa (salvo tal vez en esa “síntesis” final, pero aun eso aparece como “sugerencia”). Lo “extático”—el trance místico, pero también la fijeza— es fundamental: no obstante la violencia de muchas imágenes de la poesía ultraísta de Borges (por ejemplo, el tranvía “invade” la calle), éstas se construyen como tomas, y esa construcción (por eliminación de nexos, de narración) produce una extraña inmovilidad.

En un artículo de diciembre de 1920 celebra el “Manifiesto vertical” de su futuro cuñado, Guillermo de Torre, como “algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cenáculo los compañeros” (*Textos recobrados, 1919-1929*: 76), y agrega: “su Manifiesto —cálido, primordial, convencido— posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitada faloforia en un pueblo jesuítico” (76). Notamos la celebración de la “faloforia” en el texto provocador

de Guillermo de Torre, que sin embargo es diferente de lo que podríamos llamar la “falofilia” de “Gesto maximalista”: De Torre es ruidoso en su literatura, mientras Borges aspira más bien a una yuxtaposición de imágenes visuales. (Esto resulta irónico porque años después, cuando Borges está ya ciego y De Torre sordo, alguien le pregunta al primero cómo se lleva con su cuñado, a lo cual responde: “Ah, muy bien, él no me puede oír y yo no lo puedo ver”.)

Borges explora las posibilidades de la metáfora en otra serie de textos del período ultraísta. Expresa ideas semejantes en “Manifiesto del Ultra” (febrero de 1921), “Anatomía de mi «Ultra»” (mayo de 1921), “Ultraísmo” (octubre de 1921), “Proclama” (*Prisma*, noviembre/diciembre de 1921), el manifiesto para el segundo número de la “revista mural” *Prisma* (marzo de 1922) y la nota para el primer número de *Proa* (agosto de 1922), en la que afirma que algunos definen el ultraísmo como una “exaltación de la metáfora, esa inmortal artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos remozar” (*Textos recobrados, 1919-1929*: 152).³

En el primero de sus varios ensayos con el título de “La metáfora” (*Cosmópolis*, Madrid, noviembre de 1921),⁴ Borges define la metáfora como “una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones” (*Textos recobrados, 1919-1929*: 115). En una discusión muy compleja, analiza las maneras en que la metáfora suele vincular objetos visibles, aunque también puede establecer nexos entre lo visual y lo auditivo, o evocar otros sentidos. Declara especial interés en “imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas” (118), y en imágenes en que “la realidad objetiva [...] se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad” (119): claramente enfoca la metáfora como modo de

³ Sobre este tema, véanse los artículos de Mercedes Blanco (“Borges y la metáfora”) y Zunilda Gertel (“La metáfora en la estética de Borges”).

⁴ Un examen de este ensayo puede encontrarse en el estudio de Catherine Wall.

transformar la percepción del universo. Su propósito es nada menos que provocar una revolución en la percepción.

A la vez explora otro tipo de poesía, la que intenta expresar lo que él llamará la “emoción desnuda”. En sus varias antologías de la poesía expresionista alemana (sobre todo la de los primeros años de la Gran Guerra) y en los ensayos que las acompañan en las publicaciones periódicas, Borges busca expresiones en lenguaje llano y directo, y expresiones de hablantes poéticos que perciben un universo en zozobra. El legado del expresionismo también se siente en su poesía, por ejemplo en textos como “Carnicería”, del *Fervor* primigenio de 1923 (este poema sobrevivirá, con modificaciones, en la *Obra poética* y en las *Obras completas*, pues la etapa expresionista de su primera poesía no llegó a disgustarle tanto como la etapa ultraísta). El poema dice en su totalidad:

Más vil que un lupanar
 la carnicería rubrica como una afrenta la calle.
 Sobre el dintel
 la esculpidura de una cabeza de vaca
 de mirar ciego y cornamenta grandiosa
 preside el aquelarre
 de carne charra y mármoles finales
 con la lejana majestad de un ídolo
 o con la fijeza impasible
 de la palabra escrita junto a la palabra que se habla.
 (*Fervor de Buenos Aires*, sin página).

El neo-primitivismo de este poema, incluso la posible presencia del *Tótem y tabú* de Freud (1913),⁵ se explicita en ese último verso

⁵ Las referencias a Freud en la obra de Borges son mucho más frecuentes de lo que en principio cabría esperar. Se encuentran, por ejemplo, en: “Examen de la obra de Herbert Quain” (*Obras completas*: 464), “Valéry como símbolo” (*Obras completas*: 687), “Anotación al 23 de agosto de 1944” (*Obras completas*: 727), y varias menciones en

(borrado en la versión posterior del poema incluida en las *Obras completas*): la relación entre la tradición letrada y la tradición oral (digamos, “El matadero” de Esteban Echeverría y la presencia de los mataderos en la cultura popular porteña) obliga a repensar los nexos con el “ídolo” sobre el dintel. A la vez, la fuerza de la evocación y la insistencia en que ese sentimiento se comparta, hacen pensar en la poesía expresionista sobre la guerra de las trincheras, que Borges tradujo y que imita en un poema importante del período ultraísta.

Aunque es un poema ultraísta en su forma, “Trinchera” demuestra fascinación por el tono y el contenido de la poesía expresionista:

Angustia

En lo altísimo una montaña camina
 Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja
 El fatalismo unce las almas de aquéllos
 que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche
 Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales
 El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan
 El silencio aúlla en los horizontes hundidos.

(*Textos recobrados, 1919-1929*: 49).

Aquí se percibe una mezcla: “los horizontes hundidos” suena al creacionismo de Huidobro o a los ultraístas más ortodoxos, pero “Hombres color de tierra naufragan” podría venir de cualquiera de los expresionistas alemanes. Incluso en un solo verso están las dos tendencias: “El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan” expresa la cosmovisión pesimista de los poetas en las trincheras, mientras la fina imagen poética “los ojos de los muertos lo buscan”, donde lo que se busca es ese mundo perdido, suena de nuevo al creacionismo y al ultraísmo.

Textos cautivos (188, 257, 310), *Borges en “El Hogar”* (129), *Borges en “Sur”* (207) y *Textos recobrados, 1931-1955* (114).

La lectura que hace Borges de los expresionistas alemanes en los primeros años de la década de 1920 se puede seguir en *Textos recobrados*, libro que incluye reseñas, ensayos y traducciones (Kurt Heynicke, Wilhelm Klemm, Ernst Stadler, Johannes Becher, Alfred Vagts, August Stramm y otros). De hecho, es posible afirmar que el énfasis de los poetas alemanes en unas pocas imágenes intensas ayuda a curar a Borges de sus excesos ultraístas. Ya en 1923 *Fervor de Buenos Aires* anuncia una partida del *ultraísmo*. Al caminar por las calles de los barrios periféricos de Buenos Aires —a diferencia del *flâneur* de Baudelaire que camina por el centro de la ciudad—, la voz poética se fija en imágenes de la vida cotidiana de los humildes, en el sufrimiento, en la muerte. Como ocurre también en el expresionismo, el sufrimiento humano se transmuta en el dolor que sienten los árboles, las casas, los atardeceres. Las metáforas se vuelven menos extravagantes (y mucho menos frecuentes); lo que en 1925 Borges llama —en el prólogo de *Luna de enfrente*— una estética de “mi pobreza”, se puede leer como una reacción al delirio de las metáforas ultraístas —y del surrealismo, el movimiento de vanguardia que le disgustaba profundamente y que ocupaba el centro del escenario a mitad de los años veinte.

Como nota Enrique Pezzoni en su ensayo sobre *Fervor* (el artículo crítico más importante sobre ese libro), estos poemas funcionan por una especie de solipsismo, en el que las orillas de la ciudad son “metáfora/anécdota del Yo empeñado en la empresa de afirmarse y negarse” (76). En este nuevo proyecto, la vanguardia —el espíritu colectivo de renovación, de lo “nuevo”, de la ruptura— es remplazada por una búsqueda más solitaria, que aunque imbuida de un deseo de renovación estética (porque ese impulso sobrevive del Borges vanguardista) funciona más bien a través del “residuo irracional de la memoria y el recuerdo” (77). Pezzoni resume: “En el Borges grupal del ultraísmo ya estaba presente el Borges del paseo solitario por el arrabal fabricado como ámbito para la omnipotencia del Yo soberano en su errancia entre los extremos del sí y del no” (77). El yo poético de

Fervor es un testigo solitario de calles vacías, casas sufridas, inscripciones sepulcrales, amaneceres y atardeceres. En ningún momento de la carrera literaria de Borges hay mayor soledad, ni ese grado de carencia de una dimensión social. Este vaciamiento de espacios sociales es otro modo de responder al espíritu colectivo de la vanguardia, tan lleno de movimiento y entusiasmo por la modernidad.

Luna de enfrente (1925) continúa esta búsqueda de Buenos Aires, con un renovado enfoque en las calles periféricas y los barrios pobres (aunque incluye también poemas dedicados a Nîmes, Dakar y Montevideo, además de un par de poemas sobre secciones rurales de la Argentina). Poemas como “Calle con almacén rosao”, “Al horizonte de un suburbio”, “Casa como ángeles”, “Último sol en Villa Ortúzar” y “En Villa Alvear” siguen desarrollando el motivo dominante de *Fervor de Buenos Aires*: el poeta como caminante nocturno que explora los márgenes de la ciudad, como partícipe de su pobreza y testigo de la extinción de sus tradiciones. La pobreza —una pobreza de forma, de emoción, de temática, de lenguaje— se convierte en una profesión de fe literaria, cuando Borges escribe en el primer renglón del prólogo: “Este es cartel de mi pobreza” (7).

En su ensayo contemporáneo “Después de las imágenes” (publicado en 1924 y recogido al año siguiente en *Inquisiciones*, su primer libro de ensayos), ya se distancia del ultraísta entusiasta que había sido apenas dos años antes. Termina este texto afirmando que el acto de jugar con la abrupta combinatoria de imágenes es una distracción posible para “cualquier Huidobro” (32), y agrega: “Hemos de rebasar tales juegos”. Asimismo, elabora una valiosa reflexión sobre la metáfora, explicando por qué era tan grande el entusiasmo de los poetas jóvenes de su generación:

Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio [...] Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente, las cosas son realización del verbo

de Dios —primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo—; para el positivista, son fatalidades de un engranaje. La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez (*Inquisiciones*: 25).

Así, en el mismo ensayo donde comienza a distanciarse del fervor de la vanguardia, explica (en tiempo pasado, como si fuera una elegía por los entusiasmos de su juventud) el porqué del interés en la metáfora —como modo de repensar el mundo— que había captado su imaginación. El tiempo pasado, así como la evocación final de juegos que tiene que aprender a superar, sugieren que sus ideas sobre la metáfora también se estaban transmutando de modo sutil.

“Examen de metáforas” (publicado inicialmente en 1924 y recogido en *Inquisiciones* al año siguiente) confirma este cambio de dirección. En su extensa discusión de los modos como el lenguaje ordena el caos de impresiones del universo,⁶ propone que la metáfora es el elemento del discurso que desordena los impulsos racionales. Nota, sin embargo, que la metáfora no es común en la lírica popular (la cual prefiere la figura de la hipérbole), y agrega: “Al coplista plebeyo [...] no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento” (*Inquisiciones*: 76). A esto sigue un extenso catálogo de los diferentes tipos de imágenes: las que convierten las ideas abstractas en concretas (y viceversa), las que se sirven de semejanzas en la forma, las que combinan lo visual con lo auditivo, las que transforman lo fugaz en duradero, las que establecen conexiones entre el tiempo y el espacio, las que deshacen algún elemento de la realidad a través de la negación, las que deshacen la negación, las que convierten acontecimientos aislados en proliferación y multitud. Proporciona ejemplos de cada uno de estos nueve tipos de imágenes, provenientes de poetas tan diversos como José Hernández, Calderón

⁶ Como ha demostrado Silvia Dapía (1993), estas ideas derivan, en gran parte, de la lectura cuidadosa de las obras de Fritz Mauthner.

de la Barca, Virgilio, Hölderlin, Norah Lange, Quevedo y él mismo. Concluye que la completa sistematización de su empresa requeriría un libro entero, pero que éste no sería difícil de compilar: “Tal sistema sólo parecerá imposible a quienes niegan el infinito poder arreglador de nuestra inteligencia” (*Inquisiciones*: 81). Así, termina el ensayo sugiriendo que los tipos de imágenes poéticas no son muy numerosos, por lo que pueden catalogarse y analizarse.

En “Otra vez la metáfora”, publicado en *El idioma de los argentinos* (1928), desarrolla más la idea de que la invención de nuevas metáforas no es la tarea principal del escritor:

La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez y quién sabe* (*El idioma de los argentinos*: 49).

Este tono de autocrítica recorre el resto del ensayo. Al notar otra vez que la lírica popular no abunda en metáforas (pero sí usa expresiones que hablan profundamente de la experiencia), llama a la metáfora no *poética* sino *post-poética*, puesto que se trata de algo que requiere de un “estado poético” ya bien establecido. Su argumento a favor de esta idea es interesante: nota (basándose en Remy de Gourmont) que muchas palabras ya fueron metáforas en su origen etimológico. Agrega que la metáfora es sólo uno de los modos que pueden utilizarse para que el lenguaje se haga más enfático, pero que es un proceso débil por depender de algo ya establecido, incluso de las imágenes fosilizadas (como lo son las metáforas implícitas en tantas etimologías). Concluye con esta afirmación: “Me parece asimismo bien que haya metáforas, para festejar los momentos de

alguna intensidad de pasión” (55), luego de lo cual añade con ironía: “Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente” (55). Así, la metáfora está tan presente en el funcionamiento del lenguaje que sirve como una especie de puntuación o gesto enfático; el poeta que busca crear metáforas no se fija en que son una herramienta fundamental y rutinaria del lenguaje.

Este ensayo confirma su nuevo escepticismo con respecto a la metáfora, pero también anuncia su interés en uno de los códigos poéticos más extravagantes de la historia de la literatura, el de los poetas escáldicos islandeses. “Las kenningar”, ensayo publicado primero como folleto (1933) y después incorporado a *Historia de la eternidad* (1936), explora el *ars combinatoria* de los poetas escáldicos (también había ejemplos paralelos en la Inglaterra anglosajona y en la tradición continental escandinava), quienes combinaban metáforas formulaicas (batalla = tempestad de espadas, flechas = gansos de la batalla) en unidades cada vez más complejas (cadáver = trigo de los cisnes de cuerpos rojos). Como ejemplo supremo de este procedimiento, proporciona la frase “los aborrecedores de la nieve del puesto del halcón” (*Obras completas*: 376), que se refiere a los reyes que dan regalos de monedas de plata. Estas combinaciones logran poco en términos literarios, pues según Borges: “No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos. El agrado —el suficiente y mínimo agrado— está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras” (*Obras completas*: 369). El ensayo concluye con una confesión: “El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos” (*Obras completas*: 380). Por más ingenioso que sea este lenguaje poético excesivo (al cual compara con el culteranismo), su naturaleza lúdica provoca que resulte inútil como un modo para representar emociones o pensamientos profundos.

Para resumir lo hasta ahora expuesto: en los ensayos de 1924 a 1933, Borges expresa un escepticismo cada vez mayor con respecto

al lugar de la metáfora como vehículo central de la poesía. Al fijarse en su relativa ausencia de la poesía popular, argumenta que hay otras maneras de lograr que el lenguaje poético sea enfático. De este modo, se distancia del “ultraísta muerto” que había sido, pero se mantiene bastante fiel a otro movimiento vanguardista que le había atraído: el expresionismo alemán. Al continuar interesado en lo que llama la expresión desnuda del sentimiento, se libera del ultraísmo pero no de la poesía feroz de las trincheras de la Gran Guerra.

A lo largo de las décadas siguientes, Borges no deja de publicar poesía: en 1964, en *El otro, el mismo*, recoge, junto con algunas composiciones recientes, parte de su producción poética posterior a *Cuaderno San Martín* (1929) y anterior a *El hacedor* (1960); ahí incluye textos tan notables como “Poema conjetural” (1943) y “La noche cíclica” (1940). Resulta relevante que en sus libros de 1960 y 1964, Borges vuelva a las formas tradicionales, como el soneto, y a la rima y la versificación regulares. En ese momento, su explicación fue que su creciente ceguera (que a partir de 1955 o 1956 le impidió leer y escribir) lo obligaba a trabajar con formas que resultaban más fáciles de componer, pues sólo requerían de su escritura en el papel hasta que él podía dictarlas a un tercero. El cambio en la poética, sin embargo, refleja un retorno a las formas tradicionales: en su “Arte poética” y en una larga serie de ensayos, conferencias y entrevistas de los años sesenta y setenta, argumenta que hay pocas metáforas esenciales. Este conservadurismo estético (paralelo a sus ideas conservadoras en la política durante la misma época) implica una ruptura radical con su producción vanguardista de la década de 1920 y con sus textos donde celebra la audacia en el uso de la metáfora (como sucede en sus ensayos del período ultraísta y en “Las kenningar”). De estos textos tardíos sobre la metáfora, el más interesante es una conferencia que forma parte de las Norton Lectures presentadas en Harvard entre 1967 y 1968, las cuales se mantuvieron inéditas hasta el año 2000 (cuando se publicaron también en formato de disco compacto);

entre otras razones, son interesantes por el sabor antiguo del inglés de Borges, por su seductora timidez, por el encanto de su humor, así como por sus hazañas prodigiosas de la memoria, notorias cuando cita textos poéticos muy distintos en diversas lenguas. En esta conferencia, luego de argumentar que hay pocas metáforas esenciales, da sus ya consabidos ejemplos de este período (los ríos = la vida, el mar = la muerte, las flores = las mujeres, etcétera), pero agrega de modo ingenioso que eso no implica que la cantidad de metáforas se haya agotado (ni tampoco que sea posible agotarla). Al contrario, afirma que hay aproximaciones radicalmente diferentes entre sí para abordar estas metáforas esenciales, por lo que elabora una serie de ejemplos para probar esa idea. Al final de la conferencia dice:

... though there are hundreds and indeed thousands of metaphors to be found, they may all be traced back to a few simple patterns. But this need not trouble us, since each metaphor is different: every time the pattern is used, the variations are different. And the second conclusion is that there are metaphors—for example, “web of men” or “whale road”—that may not be traced back to definite patterns.

So I think that the outlook—even after my lecture—is quite good for the metaphor. Because, if we like, we may try our hand at new variations of the major trends. The variations would be very beautiful [and] will strike the imagination. But it may also be given to us—and why not hope for this as well?—it may also be given to us to invent metaphors that do not belong, or that do not yet belong, to accepted patterns (*This Craft of Verse*: 40-41).

Su tesis, entonces, es bastante sutil: rechaza las metáforas extravagantes típicas del ultraísmo y de los otros movimientos de vanguardia, cuyo propósito era asombrar al lector, pero no declara estrictamente que la cantidad de metáforas sea limitada. Al celebrar “new variations of the major trends”, hace explícita una idea importante sobre la literatura en general: que frecuentemente la repetición

implica la divergencia. Esta idea, esencial para sus famosos relatos “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940),⁷ abre nuevos caminos a la exploración poética.

El conocido texto “Arte poética”, que cierra una sección de *El hacedor*, después de enumerar una serie de las metáforas “esenciales” (río = tiempo, sueño = muerte, día = vida, etcétera), afirma que la poesía “es inmortal y pobre” (843), y concluye:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.
(*Obras completas*: 843).

La tesis parece ser aquí la misma sustentada unos seis años después en la conferencia de las Norton Lectures: que las variaciones son tan importantes como los temas. “Prodigio” está en el mismo registro que “asombro” y “sorpresa”, valores literarios de los cuales él había renegado en la década de 1920 (aunque no hay nada tan sorpresivo y asombroso como la literatura que escribiría después). Borges celebra aquí, como en Harvard, las “interminables” posibilidades de la poesía; y para esta cualidad infinita resultan centrales las siempre renovadas posibilidades de la metáfora.

⁷ Véase Balderston, *Out of Context*: 13-17.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham, 1993.
- BLANCO, Mercedes. "Borges y la metáfora". *Variaciones Borges*, 9 (2000): 5-39.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en "El Hogar", 1935-1958*. Emecé, Buenos Aires, 2000.
- . *Borges en "Sur", 1931-1980*. Emecé, Buenos Aires, 1999.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Imprenta Serantes, Buenos Aires, 1923.
- . *El idioma de los argentinos* (1928). Emecé, Buenos Aires, 1994.
- . *Inquisiciones* (1925). Emecé, Buenos Aires, 1993.
- . *Luna de enfrente*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, eds. Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal. Tusquets, Barcelona, 1986.
- . *Textos recobrados, 1919-1929*. Emecé, Buenos Aires, 1997.
- . *Textos recobrados, 1931-1955*. Emecé, Buenos Aires, 2001.
- . *This Craft of Verse*. Harvard University Press, Cambridge, Estados Unidos, 2000.
- CAJERO, Antonio. *Estudio y edición crítica de "Fervor de Buenos Aires"*. Tesis Doctoral, El Colegio de México, 2006.
- CORTÍNEZ, Carlos (comp.). *Borges the Poet*. University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986.
- CHESELKA, Paul. *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*. Peter Lang, Nueva York, 1987.
- DAPÍA, Silvia. *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*. Böhlau Verlag, Colonia, 1993.
- FLORES, Ángel (comp.). *Expliquémonos a Borges como poeta*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1984.
- GARCÍA, Carlos. *El joven Borges poeta*. Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- GERTEL, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. The University of Iowa and Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1967.

- . “La metáfora en la estética de Borges”. *Hispania*, 52.1 (1969): 33-38.
- MAIER, Linda. *Borges and the European Avant-Garde*. Peter Lang, Nueva York, 1996.
- PEZZONI, Enrique. “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato”, en *El texto y sus voces*. Sudamericana, Buenos Aires, 1986, pp. 67-98.
- SCARANO, Tommaso. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Giardini Editori, Pisa, 1987.
- SUCRE, Guillermo. *Borges el poeta*, 2ª ed. Monte Ávila, Caracas, 1967.
- WALL, Catherine. “Interart Aesthetics and the Hispanic Avant-Garde: «Apuntaciones críticas: La metáfora» (1921)”, *Romance Quarterly*, 48.2 (2001): 100-110.

EL JOVEN BORGES Y LA VANGUARDIA: LAS HUELLAS EPISTOLARES

Antonio Cajero
UAEMéx-UPN

Gracias a la encomiable labor de rescate de Carlos Meneses, Carlos García y Rosa Pellicer, entre otros acuciosos investigadores, hoy se puede tener acceso a buena parte de la correspondencia del joven Borges.¹ Estos documentos obligan a reformular la participación vanguardista, el credo estético (o los credos estéticos, mejor dicho), los lazos amistosos, el perfil ideológico y, por supuesto, la vida social y amorosa de Georgie. De fuentes tan directas, también puede reconstruirse la imagen del joven Borges: oculta a veces, maquillada en otras y en algunas mutilada por el Borges maduro. Asimismo, esta correspondencia juvenil ayuda a perfilar de manera más precisa la labor del militante y difusor del Ultra (con mayúscula, como ellos lo escribían): el vitalismo de sus acciones, su entusiasmo por atraer adeptos, sus esfuerzos por justificar las simpatías y diferencias entre la vanguardia y la tradición o entre las diversas vertientes vanguardistas. Desde esta perspectiva, bien puede afirmarse que se trata de la obra invisible del joven Borges, a la deriva entre el iconoclasta *performance* colectivo y el solitario ejercicio poético.

En las líneas siguientes, me propongo reconstruir, a partir de los testimonios epistolares hasta ahora conocidos, la relación que Borges mantuvo, principalmente, con el ultraísmo entre 1919 y 1923. Por tanto pondré en el centro de mi exposición la correspondencia

¹ Además de las ediciones de la correspondencia de Borges preparadas por García y Pellicer, citadas más abajo, conviene mencionar *Cartas de juventud de J. L. Borges (1921-1922)*, ed. Carlos Meneses, Orígenes, Madrid, 1987.

que envió a Maurice Abramowicz, Jacobo Sureda, Adriano del Valle, Guillermo de Torre, Rafael Cansinos Assens y Kurt Heynicke.

Prolífico redactor de cartas, Borges conocía el impacto de estos registros íntimos, donde el emisor goza de momentánea impunidad. Aunque a veces se le llame conversación por escrito, el autor del mensaje corre con la ventaja de no ser interpelado de manera expedita. Según el joven Borges, las cartas renuevan constantemente un fuerte lazo entre emisor y receptor comparable con un “cordón umbilical”; la correspondencia no sólo está hecha de palabras, sino de sentimientos: mantener una comunicación de esta laya requiere de tiempo y, sobre todo, de fidelidad. Las cartas, en este sentido, se convierten en portavoz del corazón y en hilo conector:

Claro que una carta es una cosa bastante absurda: eso de un señor que va apuntando las casi ideas que le pasan por el cráneo —y que serían distintas si hubiese compaginado la carta una hora antes o después— sin que el receptor pueda decir esta boca es mía ante los andamios verbales del hombre con la pluma y la cuartilla.

Claro también que una carta es una cosa mística y magnífica: un cordón umbilical —¿eh, Cansinos-Assens, asno cansino?— entre dos corazones, un santo y seña de amistad, etc... (ca. 6-7/mar/1921).²

Borges citaba a Guillermo de Torre para referirse a este ejercicio de comunicación (y hasta de comunión) “entre dos corazones”,³ en una carta del 3 de marzo de 1921, ya con un pie en el barco que traería a los Borges de regreso a Buenos Aires, Georgie pide a Sureda que

² Jorge Luis Borges, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, pról. Joaquín Marco, notas Carlos García, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999, p. 194. En adelante cito por esta edición, cuyo título abreviaré como *Cartas*.

³ Por ejemplo escribe en sendas ocasiones a Abramowicz y Sureda: “El momento de reciprocidad epistolar» (¿Torre!) ha llegado” (20/ene/1920) o, bien, “Disculparás que recién inicie la «reciprocidad epistolar» como acostumbra a decir nuestro inefable Torre...” (29/mar/1922) [*ibid.*, pp. 135 y 214.]

mantenga la correspondencia, con aire casi dramático: “No dejes de escribirme. ¡Que no se rompa el cable escriptural entre nuestros dos corazones, sobre el Atlántico!” (*Cartas*: 193).⁴

Por tratarse de escritos personalísimos, las epístolas permiten ver el temperamento, los juicios, las confesiones, los divertimentos, en fin, el espíritu en ebullición del joven Borges. Así, en un primer momento, contrastaré los juicios borgeanos sobre el *Ultra* desde finales de 1919, hasta agosto de 1923, cuando expresa sus “dogmatismos de arrepentido”. En una segunda parte, aludiré a los diversos ámbitos en que Borges propagó las virtudes del ultraísmo: medios impresos, polémicas, manifiestos y cenáculos.

I. DEL FERVOR AL ARREPENTIMIENTO

Marcos-Ricardo Barnatán cuenta que Borges habría estado suscrito a las dos revistas expresionistas más conocidas, *Der Sturm y Die Aktion*, según testimonio de Edna Aizenberg.⁵ Hay sobrada razón para pensar que fue así, pues ya en una misiva enviada a Roberto Godel, el 4 de diciembre de 1917, Borges ofrece un catálogo de poetas que años después comentará y traducirá para *Grecia, Cervantes, Ultra e Inicial*:

He leído últimamente gran cantidad de libros, publicaciones i revistas firmadas por los escritores jóvenes de Alemania. Todos ellos —Johannes R. Becher, Franz Pfemfert, Otto Ernst Hesse, Max Pulver, Gustav

⁴ El 22 de junio de 1921, Georgie le recordará a Sureda el lugar que ocupa la amistad entre ambos: “Esta misiva impar y hasta fuera de serie, la emproo [*sic*] hacia tus montes con la finalidad [...] de tender hacia tu alma —sobre los hectolitros de Atlántico y el rebaño de leguas encrespadas que nos separan— muchos millones de calorías procedentes del dinamo de mi corazón...” (*Cartas*: 198).

⁵ Marcos-Ricardo Barnatán, *Borges. Biografía total*, 2ª ed., Temas de Hoy, Madrid, 1998, pp. 95-96.

Meyrink, Franz Werfel, Hasenclever i otros muchos—, son tan enemigos del militarismo como tú i lo declaran abiertamente.⁶

En ningún momento, sin embargo, Borges se refiere a la filiación vanguardista de los “escritores jóvenes de Alemania”; antes bien, muestra entre líneas una suerte de coincidencia espiritual que achaca al destinatario: “son tan enemigos del militarismo como tú”.

Poco antes de conocer a Cansinos Assens, Borges tuvo contacto con el grupo ultraísta de Sevilla, si bien pareció no causarle mayor entusiasmo, salvo que el estandarte ultraísta, la revista *Grecia*, sirvió de escaparate para su primer texto poético. En carta de ca. diciembre de 1919, Borges cuenta a Maurice Abramowicz: “aquí, en el hotel, he hecho algunas amistades poco interesantes, en particular un joven más bien chapado a la antigua, a lo 1830, romántico tardío, antimaximalista, vagas aspiraciones hacia la Belleza y el Bien (con mayúsculas), creencia en la inmortalidad del alma. Escribe poemas estilo Henri Heine y detesta a los *ultraístas* que hacen enormes y barrocas metáforas y cantan temas caros a Marinetti” (*Cartas*: 69).⁷ Obsérvese que se refiere a los ultraístas en tercera persona, como algo ajeno, por una parte; por otra, aunque en una lectura prospectiva, lo que censura en este joven “chapado a la antigua” se convierte en columna vertebral de *Fervor de Buenos Aires*; me refiero a la influencia de Heine, a quien Borges apela en el prefacio de este libro inaugural: “En lo atañente, no ya a la esencia, sino a la hechura de mis versos, fue mi propósito darles una configuración semejante a la trazada por Heine en «Die Nordsee»”.⁸

⁶ Citado en Carlos García, “Borges y el expresionismo: Kurt Heynicke”, en *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, eds. Carlos García y Dieter Reichardt, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., 2004, p. 326.

⁷ Según Carlos García, este “joven más bien chapado a la antigua” podría ser Manuel Calvo Ochoa, quien en 1920 dirigió *Gran Guignol*, revista en la que Borges y su padre colaboraron durante su efímera vida de tres emisiones (cf. “Notas”, en *Cartas*: 247).

⁸ Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Serantes, Buenos Aires, 1923, s. p. Esta filiación, no obstante, tiene algunas salvedades: “Existen, sin embargo, algunas diferen-

El maestro del joven Borges seguía siendo Walt Withman, como se deduce de una carta al mismo Abramowicz, donde le informa sobre la publicación de “Himno del mar” y vincula al ultraísmo con otras vertientes de vanguardia: “Todo este movimiento ultraísta español es pariente cercano del expresionismo alemán y del futurismo italiano. Para mí, el Maestro sigue siendo Withman. Deberás perdonarme que te hable del oficio, pero estoy saturado de discusiones estéticas y es lógico que se resientan algo de eso” (Sevilla, 12/ene/1920; *Cartas*: 75). La resistencia expresada con la frase “para mí” permite a Borges defender su credo del momento, por un lado; por otro, manifiesta el temor a perder sus convicciones, acaso melladas en el torbellino de las “discusiones estéticas” con los ultraístas sevillanos. La barrera interpuesta bien puede ser una transición, pues en unos meses Borges será el principal teorizador del Ultra, como se aprecia en las extensas citas del argentino que De Torre reproduce en *Literaturas europeas de vanguardia*: v. g. “La metáfora”, ensayo borgeano del que extrae íntegramente la explicación sobre el “adjetivo antitético”.⁹

A poco de su arribo a Madrid, a principios de 1920, Borges fue llevado por Pedro Garfías, un amigo de su estancia en Sevilla, al Café Colonial, donde aquél conoció a Cansinos Assens, como lo confirma una carta dirigida a Adriano del Valle:

Garfías me llevó al cenáculo de Cansinos en el Colonial que es un café lleno de luces y de espejos [...] Cansinos (que entre paréntesis no se parece nada a su efigie del Divino Fracaso) estuvo muy amable conmigo. Ahí conocí también a López-Parra, a Correa Calderón y

cias formales. Helas aquí: la inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida” (*id.*).

⁹ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925, pp. 322-323. Se trata de un fragmento publicado en *Cosmópolis*, núm. 35, nov/1921.

a Panedas que parece el más sencillo y el más grande de todos (*ca.* 20/feb/1920).¹⁰

Este primer encuentro entre Borges y Cansinos resulta ilustrativo, porque si bien se destaca a Panedas por “[parecer] el más sencillo y el más grande de todos”, la escena es dominada por el futuro “maestro”: dirige la tertulia del Colonial, se porta amable con el recién llegado y, finalmente, los prosélitos lo acompañan hasta su casa.

Acaso con la consigna de “ser absolutamente moderno” (Rimbaud *dixit*), Borges se vio impelido de manera natural hacia la vanguardia: primero por solidaridad generacional y luego porque encontró un espacio idóneo para sacar a flote sus impulsos de polemista.¹¹ El tránsito entre Withman y el Ultra, paulatino si se quiere, toma a Borges unos meses. A su corresponsal ginebrino le remite lo que podría considerarse la primera postulación teórica del Borges ultraísta sobre el ultraísmo:

Tienes razón en tus observaciones sobre la estética. La expresión “visión desnuda de las cosas” no podría encontrar una explicación rigurosamente exacta más que en la ciencia —¡y ni siquiera! En el ultraísmo se intenta sobre todo crear nuevos *mitos*, hacer de manera que cada artista pueda formarse un universo a su imagen. Lo ideal sería que cada ultraísta en España fuese completamente diferente de sus compañeros. Este ideal, sin duda, está lejos: uno tiene *influencias* de Cansinos, de Apollinaire, otro de Huidobro o de los futuristas... (may/1920; *Cartas*: 83).

¹⁰ Rosa Pellicer, “Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle (1920-1922)”, *Voz y Letra*, 1990, núm. 1, pp. 209-210.

¹¹ Por ejemplo, el mismo día que conoce a Cansinos Assens hace gala de sus dotes de provocador: “Hacia la madrugada acompañamos a Cansinos a su casa, Pedro, Panedas, un muchacho Luque que debe ser mudo o idiota, y yo. En el camino levanté una bella discusión, de esas que yo busco, diciendo que, en un par de siglos cuando nadie se acordara de los presentes, quedaría el nombre de Pedro-Luis Gálvez” (en Rosa Pellicer, “Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle”, p. 210).

El tono de la correspondencia Borges-Abramowicz mantiene una neutralidad casi aséptica, que contrasta con el tono familiar de las cartas a Sureda, a quien trata primero con un respetuoso “usted” (*v. g.*, la carta de *ca.* 26 de julio de 1920): “Recibí los libros y la misiva pero no la carta directorial del Portaestandarte del Ultra, que se olvidó Ud. de incluir, o se perdió tal vez en la trayectoria” (*Cartas*: 161).¹² Después, en agosto del mismo año, lo apostrofa “compañero del Ultra” y descubre un “fervor ultraizante” en su escritura (*Cartas*: 162).

A menudo, Borges enuncia a sus corresponsales los andamios de su poética, así como sus dudas al respecto. Puede en un momento experimentar con formas híbridas, como en “Rusia”, donde se “esfuerza por unir la técnica ultraísta (metáforas plásticas, concisión, imágenes creadas) con los largos ritmos y el ardor de mis primeros ensayos withmanianos, «Rusia» y otros” (sept/1/1920; *Cartas*: 101). En otro, expresa una crisis de identidad: “Temo convertirme en dadaísta. Sureda acaba de mandarme una carta llena de nihilismo cósmico” (3/oct/1920; *Cartas*: 109). Inmediatamente después del trastabilleo, Georgie define su posición y, a la manera del Barón de Munchausen, se salva a sí mismo del pantano dadaísta:

estoy convencido de que Rivière se equivoca cuando afirma que el dadaísmo constituye la realización integral de la personalidad. En teoría, puede ser. En la práctica, los dadaístas trampean constantemente, colocan pequeñas observaciones sexuales para escandalizar a los filisteos, buscan los juegos de palabras, las asociaciones grotescas, los retruécanos. Además, ¿te imaginas a un dadaísta sin público?... (Palma, 16/oct/1920; *Cartas*: 117).

Aunque habría que diferenciar entre el espíritu dadaísta que inspira buena parte de las actividades borgeanas y la práctica poética,

¹² Un poco en clave militar, Sureda y Borges consideraban como estandarte del Ultra la revista *Grecia* y, por extensión, el “Portaestandarte” era Isaac del Vando-Villar, el director de la heterogénea publicación.

el corresponsal de ambas misivas debió sorprenderse por el gesto oscilante de su “interlocutor”. Como comúnmente se diría, Borges se *desmarca* de las tentaciones de otros *ismos* parientes del Ultra mediante la confirmación de su militancia, como lo hace en noviembre de 1920 en carta a Sureda: “Te llevaré un montón de poemas, de los últimos de mi cosecha lírica. *Yo sigo creyendo en el Ultra*. Claro que el ingenio o el pseudoingenio son los enemigos que nos acucian, como han acuciado y envenenado toda la literatura de nuestra lengua” (Palma; *Cartas*: 182).

Así, frente al creacionismo, tan cercano al Ultra, establece una distancia crítica. En junio de 1920, por ejemplo, declara a De Torre cuál es el mayor riesgo de los creacionistas, la ingeniosidad, en clara alusión a los escritores del Siglo de Oro: “Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes. El creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula: una cacería de la «prhase à effet», de la ingeniosidad, que es el mayor peligro de escritores de raza española como nosotros” (*apud Literaturas*, 299). Hay, indudablemente, una crítica velada contra el máximo exponente del creacionismo, como lo declara a Abramowicz: “A pesar de mi admiración por Huidobro —que es, después de todo, un gran poeta—, no siento ninguna simpatía por su sistema del creacionismo integral. Reducir la poesía a una serie ininterrumpida de metáforas y de metáforas al cuadrado y al cubo, me ha parecido siempre una limitación horrible. Un academicismo peor que el antiguo” (Palma, 1/nov/1920; *Cartas*: 123). Luego, en una carta a Adriano del Valle, confirmará su repulsión por el sistema creacionista, cuya vena él atribuye anacrónicamente a dos ingenios de la literatura hispánica: “esto es el creacionismo, consecuencia lógica de Góngora y de Rubén”.¹³ En la

¹³ Cf. Rosa Pellicer, “Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle”, p. 212. Aquí Borges aprovecha para tildar a Adriano de creacionista, pero de manera sutil, porque “si bien en los poemas que éstos forjaron hay muchas palabras que no tienen valor creacionista alguno, y en los tuyos, hay más travesura, más música y más placer evidente en la cacería de imágenes y en la sorpresa de cada vocablo”.

práctica, sin embargo, como se desprende de una carta de *ca.* abril de 1921, cinco meses después de abominar del creacionismo y sus “precursores”, escribe a Sureda “desde Montevideo envié a Panedas dos poemas creacionistas, uno de ellos dedicado a tu hermana” (Buenos Aires, *ca.* abr/1921; *Cartas*: 202) y, en junio, “antiayer recibí una serie de *Ultras*. Te envío uno que trae un poema creacionista mío dedicado a tu hermana” (Buenos Aires, *ca.* fin-jun/1921; *Cartas*: 196).

Más aún: el joven Borges sufre momentos de abierta duda respecto del Ultra, como lo confiesa a Abramowicz: “Si el ultraísmo se convierte en creacionismo (como ocurre con Risco, Diego y Montes) se petrificará” (Palma, 1/nov/1920; *Cartas*: 125). De paso, tiende un velo entre quienes, después de haberse afiliado al ultraísmo, se desgajaron hacia otras vertientes de vanguardia. Una muestra más de que Borges descrea del ultraísmo se deriva de una carta llena de nihilismo y decepción: “Me arrastro por los rincones de los crepúsculos como un mueble viejo. Tienes razón al abominar de los cenáculos. En la práctica, ultraísmo=estancamiento. Son unas largas vacaciones para el cerebro. La idiotéz estilizada” (Palma, 20/ene/1921; *Cartas*: 137). Con su corresponsal ginebrino, Borges resulta menos entusiasta y más honesto en sus preocupaciones estéticas; mientras que frente al mallorquín, “cómplice del Ultra”, expresa una actitud optimista y hasta festiva. Quizá la complicidad y la cercanía relativa entre Borges y Sureda los compromete a responder con acciones ante cuestiones prácticas: firman manifiestos y enfrentan polémicas conjuntamente. Borges encuentra en Sureda a un aliado que involucra y, hasta cierto punto, fuerza a compartir sus efusiones pugilísticas mientras vive en Mallorca.

Georgie, por ejemplo, planea la coautoría de un libro con Sureda, a quien comunica la idea al menos en cuatro ocasiones en la correspondencia conservada. Lo más curioso es que, al no concretarse el plan, Borges continuará aun sin la colaboración de Sureda, a quien anuncia a finales de junio de 1921:

A ver si a mediados de 1922 aterrizo en tu serranía y arquitectamos juntos un libro: un volumen de crítica literaria corrosiva, desmontando las maquinitas intelectuales de los más renombrados escritores, echando todo al suelo y echándonos nosotros al final, un suicidio de nuestra propia obra en el cataclismo de todas. Y además podríamos forjar un libro con un hirsuto prólogo polémico...¹⁴ (Buenos Aires, fin-jun/1921; *Cartas*: 202).

Ésta podría considerarse como la noticia más remota de *Inquisiciones*, principalmente por su tono polémico y dirigido contra escritores clásicos como Cervantes y Góngora. En otro momento, Borges despliega una serie de temas posibles para el libro frustrado: “¡Qué estupendo sería forjar el año que viene un libro en complicidad, un libro de nihilismo alegre y definitivo, donde hubiese de todo: metafísica, ultraísmo, greguerías, y al final, una refutación del libro y de su plan y de sus egoísmos!” (Buenos Aires, 24/nov/1921; *Cartas*: 208). Pero no queda ahí la propuesta; en marzo de 1922, Borges recuerda el plan del libro: “A ver si nos encontramos ahí [en Alemania] y realizamos algo juntos [...] Hay que dedicarse a la anatomía del Ultraísmo y otras martingalas literarias” (Buenos Aires, 29/mar/1922; *Cartas*: 223). La necesidad de reflexionar sobre el Ultra implica una suerte de distanciamiento y, acaso, de sentimientos encontrados ante un credo agotado en las premisas de sus manifiestos.

Borges se aleja del ultraísmo paulatinamente, entre otras cuestiones, por el afán gesticulante de algunos correligionarios, como Guillermo de Torre. Según escribe Borges a su amigo Abramowicz en noviembre de 1920, al parecer la tensión entre ambos abanderados del ultraísmo comenzó cuando “Torre me mandó también un número de *Cosmópolis* con una antología del ultraísmo (está mi poema «Rusia») y un artículo de exégesis en el que me nombra muchas ve-

¹⁴ A finales de agosto, Borges se expresaba en términos muy parecidos: “No creas que olvido el estupendísimo plan de forjar un libro en complicidad tuya: algo muy corrosivo, nihilista, sereno y antigesticulante” (Buenos Aires, ca. 30/ago/1921; *Cartas*: 205).

ces, llamándome «expresionista concentrado», lo que recuerda a un caldo, y en él elogia mi temperamento lírico y mi dinamismo, etc. Además, en una carta, me ruega que escriba una prosa laudatoria de su «Vertical» (*Cartas*: 128).¹⁵ En otro párrafo acepta haber cedido a la petición, aunque con un dejo de arrepentimiento y autocensura: “Qué baja, ¿no? He vendido mi alma haciendo un artículo en el que a veces asoma una ironía contenida y donde elogio a Torre por lo contrario de lo que ha querido hacer” (*Cartas*: 129). Y en otra misiva a Sureda (17/dic/1920), Borges le anuncia la transformación de *Grecia* en *Reflector* y le comunica que en este número hay “una prosa mía encomiástica del Manifiesto Vertical y plena de una ironía contenida que a veces salta a chorros grotescamente” (*Cartas*: 186).¹⁶

Sin embargo, Borges oculta este sentimiento cuando en diciembre de 1920 contesta a De Torre sobre la petición de la mentada “prosa laudatoria”: “Te lanzo mi más sincera enhorabuena por tu Manifiesto Vertical. Con entusiasmo y grande placer accedo a tu demanda de una prosa exegética del ideario que explayas en tus columnas. La escribiré mañana y a mediados de la semana próxima anidará en tus manos”.¹⁷

Como puede observarse en los comentarios de “Vertical” y *Hélices*, la opinión de Borges se mantiene inalterable, pues desestima el

¹⁵ Unas líneas antes, con verdadera acritud, Borges había llamado a De Torre “gran visir”, “*privado del rey* o zar absoluto”. En cuanto a la apreciación que el español tenía de Borges, ésta no variará mucho cuando De Torre publique su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, donde expresa que Borges “llegaba ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner, renuente de Romain Rolland, habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm” (p. 89), y enseguida cita versos de “Rusia”.

¹⁶ Por esas fechas Torre parece haberse convertido en el principal blanco de Borges, quien se mofa de “un artículo de *Escosura* sobre el «gran poeta» Torre”, además de que lo acusa indirectamente de intervenir en la venta de *Grecia*, que pasa de manos de Isaac del Vando Villar a las de José de Ciria y Escalante: “Supongo que Isaac le habrá vendido *Grecia* a un buen precio y que Torre es el propulsor subterráneo de todo el asunto” (misivas a Sureda del 24 de octubre y del 16 de noviembre de 1920; *Cartas*: 170 y 181).

¹⁷ “Dos cartas de Borges a Guillermo de Torre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núm. 505-507, p. 49.

trabajo de Torre al decir, primero, que todo manifiesto “es algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cenáculo los compañeros...” y le paga con la misma moneda, pues ya De Torre había hecho pasar a Borges como discípulo de Stirner; según Borges, en “Vertical” Torre “literatiza la jubilosa estela stirneriana —la de aquel hombre que habló de la significación formidable de un grito de alegría sin pensamiento”.¹⁸ En segundo lugar, se refiere a *Hélices* como una “bella calaverada retórica”, hecha con “gran fervor de mocedad”, en una reseña publicada en *Proa* (1ª época, jul/1923, núm. 3).¹⁹

Asimismo, ca. marzo de 1923 (antes de escribir la reseña mencionada), Borges manifiesta a Sureda una crítica más ácida sobre *Hélices* y, simultáneamente, se autodefine “por contraste”: “¿Sabes que el efervescente Torre acaba de prodigar su millarada de esdrújulas en un libro de poemas rotulado *Hélices*? Ya te imaginarás la numerosidad de cachivaches: aviones, rieles, trolleys, hidroplanos, arcoíris, ascensores, signos del zodiaco, semáforos... Yo me siento viejo, académico, apolillado, cuando me sucede un libro así” (*Cartas*: 227). Para esta fecha, Borges se halla a punto de mandar *Fervor de Buenos Aires* a la imprenta.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Textos recuperados, 1919-1929*, ed. Sara Luisa del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 76-77. Por lo demás, Stirner estaba entre las preferencias de los jóvenes ultraístas, como lo muestra la siguiente cita, en la que, nuevamente, De Torre aparece aludido; el 16 de octubre de 1920 Borges dice a Abramowicz: “Por otra parte —para citar una vez más la frase consagrada a Torre— si quieres desembrollar el fondo de esta cuestión del yo y del mundo externo te aconsejaría —sin matiz dictatorial— leer el libro de Stirner” (*Cartas*: 117).

¹⁹ J. L. Borges, *Textos recuperados, 1919-1929*, p. 174. Sólo aporto un ejemplo de la descripción que él dedica a la peculiar técnica del libro reseñado: “Apíña un increíble acopio de imágenes en la estrechez de una frase sola y las deja luchando juntas con esa silenciosa vehemencia de las enredaderas y malezas que inquietan una selva”. Por último, ca. 15 de noviembre de 1923, Borges escribe al mismo Sureda: “Roberto A. Ortelli en un artículo publicado en el 1er número de *Inicial* (Buenos Aires) contra Guillermo de Torre, te ensalza tus «metáforas intuitivas» y te indica a Torre como ejemplo que el susodicho esdrújulista debería imitar” (*Cartas*: 232).

El arrepentimiento, momentáneo si se quiere, llega en octubre de 1923; desde Ginebra, Borges abjura del castellano de los Siglos de Oro y del siglo xx, y se inclina por la lengua española universal:

y si tiene un dejo criollo —no importa, lo primordial es conseguir una *expresión eficaz*, es alcanzar metáforas que alivien el pensamiento, adjetivos que iluminen el sustantivo, etc. Lo que se llama *riqueza verbal* no suele ser sino un agrupamiento de veinte o treinta palabras inusuales desparramadas sobre todos los temas: es decir, una pobreza o un empecinamiento de maniático. (En vez de hablar como cualquier hijo de una gran puta.) Se me secaron las ideas. ¿Qué opinas de tantos dogmatismos de arrepentido? (*Cartas*: 231).

Este *sui generis* acto de contrición, sin embargo, no será definitivo, como lo confirmará la aparición de *Inquisiciones* en 1925.

2. ENTRE EL CENÁCULO Y LA POLÉMICA

Entre los principales medios para difundir los programas de vanguardia, los cenáculos fueron un excelente espacio de discusión y de adiestramiento. Desde su llegada a Palma por vez primera, Borges se adhiere a un Círculo de Extranjeros, donde se topa con una vasta sala de lecturas y una biblioteca muy buena, “sin salas de juego ni damiselas”, como Abramowicz podría haber imaginado (12/jun/1919; *Cartas*: 63).

¿Si no hubiera público, para parafrasear a Borges, qué sería de los ultraístas? En Sevilla, Borges entra en contacto con “unos tipos muy amables, poetas ultraístas, fervientes adoradores de Baudelaire, Mallarmé, Pérez de Ayala, Apollinaire, Darío...”, con quienes, agrega, “he vaciado copas, inspeccionado bailes de prostitutas, comido *churros*, jugado e incluso ganado a la ruleta” (12/ene/1920; *Cartas*: 73). Es decir, la convivencia va más allá de lo puramente intelectual: los

jóvenes iconoclastas se colocan, con este gesto provocador, también en la vanguardia de la vida.

Después de viajar por Sevilla y Madrid, Borges se reúne con un grupo de jóvenes en Mallorca, entre ellos el “director de un periódico satírico en mallorquín llamado *L'Ignorancia*” (sep/1920; *Cartas*: 103), con quien funda una especie de cenáculo donde se discute sobre temas diversos: escritura jeroglífica, traducciones de las *Mil y una noches*, las corridas de toros, el dadaísmo y otras martingalas por el estilo. Lo curioso es que el aludido director de *L'Ignorancia*, Elviro Sanz, será unos meses más tarde el principal crítico del Ultra en la isla y con quien Borges y Sureda sostendrán una polémica en los principales medios periodísticos de Mallorca.

El Ultra deviene también tema de discusión, como relata Borges a Sureda: “Aquí en el Círculo tenemos los viernes una especie de peña pseudo-cultural y polémica, integrada por profesores en su mayoría. Somos una media docena de energúmenos llenos de teorías y de *ismos*” (*Cartas*: 164). Según los testimonios epistolares, este Círculo permanece, al menos, hasta noviembre de 1920, cuando Borges sostiene que “como ultraísta y como kantiano, [cree] en la cuarta dimensión” (*Cartas*: 125).

Luego, ya en Buenos Aires, impulsado por el fervor, Borges crea un cenáculo, en el que será víctima de su propia osadía; después de todo, el ultraísmo era ya más una impostación que se veía obligado a mostrar como una llaga: lo difunde y lo defiende, y tiene que echar leña a la hoguera, aun a pesar suyo:

De vez en cuando voy al cenáculo ultraísta que fundé yo mismo, y que no parece sufrir demasiado con mis ausencias. (Me encuentran herético, crápula, un poco chapado a la antigua: unos jóvenes serios que desde hace tres meses se alimentan de mis opiniones y mis paradojas, me las arrojan ahora en la cara. Juran por la metáfora, comprenden ahora hasta el último detalle de la Proclama que hice para *Prisma*, y es natural que me encuentren inútil) (Buenos Aires, ca. mar/1922; *Cartas*: 211-212).

Así, con esta suerte de moderno acto de fe, Borges es cuestionado por sus prosélitos, aunque por lo que se observa no se halla muy preocupado; al contrario: asume con paciencia los costos que le imponen sus aprendices de brujos.

Arribo ahora a la crónica de una polémica anunciada. Borges se entera de que un individuo anónimo insulta largamente *Grecia*, por lo que decide ir a Valldemosa para “ver a Sureda y concertar con él los medios para entrar en polémica con el anónimo, lo que será excelente como propaganda y, además muy divertido” (Palma, 11/oct/1920; *Cartas*: 113). El espíritu deportivo que anima esta polémica revive el fervor que parece aletargarse ante la indiferencia del público para el cual se echa a andar la maquinaria vanguardista. Borges, además, halla en este ejercicio del criterio un escenario para demostrar su agudeza y, por qué no, para divertirse a costa de sus adversarios. No conforme con aliarse con Sureda para atacar a L’Aura de Lillot (Elviro Sanz) por un doble frente, Borges planea una estrategia para una guerra de largo alcance, como lo hace saber a su cómplice:

Nos hace el juego de una manera admirable. Con un minimum de habilidad, creo que lograremos una polémica en regla. Tú y yo —que somos las columnas de Hércules del ultra en estas tierras— no podemos tolerar las atrevidas y oportunas blasfemias de Laura de Lillot.

El martes [12/oct] subo a Valldemosa con la diligencia. Concertaremos un plan de campaña.

Tenemos la ventaja de que nuestro enemigo toma seguramente muy en serio el asunto, y nosotros, no (Palma, 9/oct/1920; *Cartas*: 166).

De esta suerte, Borges y Sureda responden al insulto contra el estandarte del Ultra: éste firma una réplica “irónica, lógica, mesurada”, mientras aquél, “otra violenta, acre, proclamatória” (Palma, 16/oct/1920; *Cartas*: 115). Después de que aparece la respuesta de Borges en *Última Hora* (19/oct/1920), se crea un ambiente de expectación y de conjeturas, porque Sanz tarda en responder. Mientras tanto, el

ingenio borgeano fermenta y planea otra embestida conjunta, porque unificadas las fuerzas se podría aniquilar al contrincante más fácilmente. Pero la respuesta no llega, tal vez porque el “adversario prepara algo tremendamente tremendo”; en caso de que la contrarréplica saliera a la luz, Borges insta a Sureda a “continuar con ímpetu, bravura verbal y mala fe exquisita, la cruzada polémica «contra el eunuquismo y la envidia» que diría Isaac” (24/oct/1920; *Cartas*: 171).

Dos semanas después de la publicación de la “Réplica” y de una falsa alarma, el ánimo deviene en un franco escepticismo que, hasta cierto punto, orilla a Borges a planear una polémica contra sí mismo, con la intención de atizar el ambiente: “¿Qué te parece la idea de publicar una prosa de las demencias ultraicas y donde se aludiese a L’A. de L’I...? Esta prosa la publicaríamos en *U. H.* o aquí en *L’Ignorancia*, con una firma cualquiera. Así azuzaríamos tal vez al enemigo taciturno” (Palma, 30/oct/1920; *Cartas*: 172-173). Ni contrarréplica ni prosa de las demencias ultraicas, sólo la noticia de que en su visita a Palma, Gabriel Alomar lo felicitó por “el duelo que *sostuve* con Sanz”, así en singular se lo comunica a Torre (“Dos cartas”, 49); a Sureda la noticia le llega en plural, “me felicitó por *nuestro* duelo con Sanz” (*Cartas*: 172-173).

A partir de estos ejemplos mínimos, extraídos de su correspondencia de juventud, puede decirse que Borges participó en todos los frentes de la vanguardia con ahínco: fue ejemplar en sus acciones, aunque marcado por un hondo recelo. Así, fungió como corresponsal americano de *Ultra* y *Cosmópolis*; tradujo a los poetas expresionistas con un doble ánimo: para difundirlos entre la vanguardia hispánica y, en cierta forma, para entrar en el concierto de la vanguardia europea, y qué mejor que mediante la traducción o la reseña de los poetas en boga. En este caso, cabe recordar que Borges no sólo fue publicado en Polonia y Hungría,²⁰ sino que se puso en contacto con Klemm y

²⁰ En el número 21 de *Ultra* (enero de 1922), en la sección de “Publicaciones recibidas”, se anuncia: “MA. —Hungría. Traduce un poema de nuestro camarada Jorge-Luis Borges”. Asimismo se informa: “Nowa Stutka. —Varsovia. Número 1. Directores: Tadeusz Peiper y Anald Stern”. Peiper fue mencionado varias veces como corresponsal

Heynicke, puntales de la poesía expresionista alemana, como escribe a Abramowicz: “¿Te conté que Klemm y Heynicke han contestado a mi envío de *Grecia* donde aparecen mis versiones de sus poemas, el primero con una carta estilo Withman y un libro de poemas dedicado, y el otro con una carta llena de bálsamo de la amistad, un retrato y la promesa de enviarme un drama expresionista suyo. // «Alma mía, guárdate de las pequeñas victorias», dice Zarathustra” (Palma, oct/1920; *Cartas*: 121).

Para corresponder a estas deferencias, Borges autotraduce su poema “Mañana” (*Ultra*, 27/ene/1921), dedicado originalmente “A Antonio M. Cubero”, y lo envía a Heynicke; la traducción al alemán se tituló “Sudlicher morgen” (“Amanecer sureño” o “Mañana del Sur”) y fue dedicada a su corresponsal, quizá con la intención de que éste lo entregara a alguna publicación alemana; después de agradecer el envío de *Das namenlose Angesicht* (*El rostro sin nombre*), Borges va al punto: “Con verdadero recogimiento he gozado las etapas de este libro. Envío una traducción —muy mala, quizás, ya que jamás aprendí del todo la gramática alemana— de una poesía de mi —¡aún no publicado!— libro: *Crucifixión del sol* —«Die Kreuzigung der Sonne»”.²¹

Finalmente, con una visión autocrítica, Borges asume su función en la gesta ultraísta: primero acepta que, como otros, anduvo

de *Ultra* en Varsovia; además, en febrero de 1922 esa revista polaca publicará otra traducción de Borges: “Mañana”. Si bien el número 24 de *Ultra* consigna la recepción del segundo número de *Nova Stutka*, quizá por omisión o descuido, no menciona esa colaboración de Borges: “*Novva Stutka* [sic]. —Varsovia. —Poemas de Vicente Huidobro, J. Rivas Panedas, Guillermo de Torre y Humberto Rivas, traducidos al polaco [por] Tadeo Peiper”. En el mismo número 21 de *Ultra* se anuncia que *Skamander*, otra revista húngara, publicaría una antología ultraísta, pero no pude localizarla; acaso ande en algún número posterior a 1923. Véase *Ultra*, ed. facs. José Antonio Sarmiento y José María Berrera, Visor, Madrid, 1993.

²¹ Carlos García incluye la epístola citada en su meticuloso trabajo sobre los nexos entre Borges y Heynicke: “Borges y el expresionismo: Kurt Heynicke”. [Agradezco esta referencia a la generosidad de Carlos García, quien me hizo llegar su artículo en cuanto se enteró del tema de mi trabajo.]

desorientado; luego, que cuando alguien, como él, apenas sale de un ámbito convencional, se convierte en líder de otros desorientados. La conciencia de esta actitud gregaria, me parece, revela también una autoconciencia: la función del individuo en las construcciones sociales:

He encontrado —no como una verdad espiritual, literaria y divertida, sino como algo real y serio— que los demás están tan desorientados como yo, es decir que no hay conductas fijadas por los acontecimientos, pero si actuamos de un modo no “convencional”, el otro espécimen humano con el que tratamos, está muy dispuesto a dejarse guiar. Esto en la vida tiene cierta importancia (Buenos Aires, ca. mar/1922; *Cartas*: 212).

De esta suerte, el joven Borges jugó muy bien su papel en la gesta vanguardista, al tiempo que forjaba no únicamente un estilo propio, sino una imagen que, con los años, habría de reformular, ya mediante la prohibición de reeditar algunos de sus primeros libros, ya por el constante trabajo de reescritura, supresión e interpolación de los textos en sus falsas *Obras completas*. Al respecto, también deben agregarse los múltiples testimonios de madurez en que Borges se crea una imagen a la medida de su fama; trátense de entrevistas o programas televisivos, en ambos casos los primeros años del poeta aparecen como un “recuerdo trucado”, que la actual crítica se esfuerza por desentrañar.

POÉTICA DE *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA*

Herminia Gil Guerrero

Universität Bremen

Pienso probar que la personalidad es una trasañación, consentida por el engrimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy.

JORGE LUIS BORGES, “La nadería de la personalidad”

Insistir en la importancia de los relatos que inauguran la producción narrativa borgiana por su carácter precursor de lo que más tarde se conocerá como típicamente borgiano, a saber, *Ficciones* y *El Aleph*, ha llegado a ser un tópico de la crítica especializada.¹ Aceptando este

¹ Así Alazraki afirma: “Lo cierto es que esa primera colección prefigura al Borges más tardío. A ella se puede aplicar la noción de texto precursor en el sentido empleado por el propio Borges en su memorable, y ya axiomático, ensayo dedicado a «Kafka y sus precursores»” (Alazraki 1983: 247). Por su parte Sarlo comenta: “Casi podría decirse que este libro hace posible todo lo que vendrá en la literatura de Borges: allí están las operaciones que luego expanden en las décadas siguientes. Allí, en estas historias de ajena invención, está su originalidad. Después de esos cuentos, Borges es ya definitivamente Borges. Como siempre, llega a esto recorriendo un camino paradójico: el de la cita, la versión, la repetición con variaciones de historias que no le pertenecen, la combinatoria gobernada por la idea de que la literatura es un solo texto infinitamente variable y ninguno de sus muchos fragmentos puede aspirar al nombre de texto original” (Sarlo 1995: 117-118). En esta línea advierte del mismo modo Olea Franco que los relatos de *HUI* constituyen el germen de “los mecanismos literarios que conformarán gran parte de las ficciones futuras del autor, en especial a fines de los años treinta y durante toda la década siguiente” (1993: 234-235).

hecho —no sin antes matizar la necesaria anacronía en la lectura de esta narrativa inaugural, para precisamente elucidar dicho carácter precursor, es decir, la lectura de *Historia universal de la infamia* (1935, en adelante: *HUI*) después de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949)—, nuestro estudio se plantea la tarea de abordar los procedimientos literarios ensayados en estos “ejercicios” que Borges no abandonará a lo largo de su carrera como cuentista. Para dicha tarea contamos con la oportuna colaboración del propio Borges, crítico de su obra. Como se convertirá en quehacer asiduo para el autor, en los paratextos que anteceden esta historia de ilustres infames, él “se toma la molestia” de aclarar los modelos narrativos que ésta sigue, así como ciertos procedimientos de la elaboración. Siendo conscientes de la tendencia de Borges, autor y crítico de su obra, a dirigir a sus lectores hacia el lugar desde donde quiere ser leído, comenzaremos con la revisión de estas “amables” indicaciones.

En 1935 aparece *HUI* junto a un original prólogo —aparentemente tímido, casi avergonzado— en el que Borges aclara el carácter lúdico, experimental, de sus relatos, a los que define textualmente como “ejercicios de prosa narrativa” (*OC I*: 289), como “irresponsable juego de un tímido [¿tímido?] que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (*OC I*: 291). La lectura actual de este prólogo provoca cierta desconfianza en el lector perspicaz, quien, conocedor del escritor de décadas posteriores, reconoce detrás de estas palabras una clara estrategia nada tímida. Borges está sentando las bases de su poética en un discurso que pone en entredicho conceptos literarios como el de originalidad y el de la propia narración.²

² Para Piglia el mayor logro del Borges crítico fue, precisamente, redefinir el lugar que ocupa la narración: “Considerar que la narración no depende exclusivamente de la novela, que la narración está relacionada con formas prenovelísticas, las formas orales con las cuales él conecta su poética, que encuentra su borde en la obra de Stevenson, de Conrad, de Wells y en los géneros. A partir de esta defensa de la narración, enfrenta a la novela como no narrativa. Es una posición crítica extraordinaria en relación con los

En el prólogo de 1935, después de mencionar los modelos narrativos que sigue, como R. L. Stevenson, G. K. Chesterton, así como la influencia que “cierta biografía de E. Carriego” y los primeros films de von Sternberg han ejercido en sus relatos, el autor indica que sus “ejercicios” abusan de algunos procedimientos.³ Es difícil, a todas luces, imaginar al joven Borges señalando en el prólogo de su primera obra cuentística los abusos cometidos a modo de arrepentimiento; más fácil parece, sin embargo, entender dicha actuación como llamada de atención a lo que él reconoce como más importante y original de su obra: la apuesta incondicional por la brevedad, la discontinuidad narrativa, la visualidad y el rechazo al psicologismo.⁴

De los procedimientos mencionados en el prólogo, la brevedad es el más importante. A este postulado responden diversas decisiones poetológicas a las que nos dedicaremos más adelante. Si por un lado la brevedad de los relatos de *HUI* se ajusta al modo de publicación en el que éstos vieron la luz por primera vez —concretamente las siete biografías que integran la primera sección de *HUI* fueron publicadas por el diario *Crítica* en su “Suplemento Multicolor de los Sábados”, dirigido por Ulises Petit de Murat⁵—, por otro Borges considera dicho postulado como requisito necesario en todo relato que debe

debates tradicionales sobre la novela y solamente eso hubiera justificado la existencia de un crítico” (2001: 153).

³ Años más tarde, en el prólogo a la antología *La muerte y la brújula* de 1951, en una referencia a “Hombre de la esquina rosada” corrobora algunos de estos modelos: “Lo escribí por los films americanos de Sternberg y por la lectura de Stevenson; supe que un cuchillero de los Corrales vino una vez a provocar a un cuchillero de Palermo, cuya reputación le estorbaba, y me propuse referir esa historia hermosa, conservando la voz y la entonación de los duros protagonistas, pero sujetando los hechos a una técnica escénica o coreográfica” (Borges 1951: 11).

⁴ En mi trabajo, hasta ahora inédito, *Hacia la poética narrativa de Jorge Luis Borges*, que aparecerá en la editorial Iberoamericana-Vervuert, trato estos aspectos en mayor profundidad.

⁵ Borges se refiere a este hecho en una nota al pie de “El impostor inverosímil Tom Castro”: “Esta metáfora me sirve para recordar al lector que estas biografías infames aparecieron en el suplemento sabático de un diario de la tarde” (*OCI*: 301).

evitar cualquier ripio. Resulta complicado elucidar los orígenes de esta decisión. Podría entenderse por la influencia de la poética narrativa del maestro Edgar Allan Poe,⁶ quien considera que la brevedad es un elemento fundamental, tanto en el cuento como en el poema, para conseguir el efecto buscado en el lector. Por otro lado, ciertamente esta tendencia a la brevedad se enmarca en un contexto de producción cuentística que empezaba a asentar las bases del “boom” del relato breve (Epple 1996: 13), el cual se desarrolla fundamentalmente a partir de los años cincuenta, cuando Borges ensaya con relatos brevísimos o “ultracortos” (Zavala 1996: 67) en *El hacedor* (1960).

No podemos olvidar igualmente los movimientos de vanguardia en los que se formó Borges y la gran influencia de Macedonio Fernández, a quien algunos críticos consideran el fundador del “cuento sin literatura o cuento breve”, antecedente directo de lo que hoy se conoce como “minicuento o minificción” (González Martínez 2000: 2), no sólo por sus reflexiones teóricas al respecto, sino por su propia producción cuentística.⁷ El propósito de la brevedad exige como

⁶ En varias ocasiones Borges manifestó su admiración por Edgar Allan Poe y por su poética. Así se deja ver en la siguiente cita: “Juzgo [...] la validez del método analítico ejercido por Poe [...] El valor del análisis de Poe es considerable: afirmar la inteligencia lúdica y torpe y negar la insensata inspiración no es cosa baladí” (*Textos recobrados, 1931-1955*: 123).

⁷ Otros estudios no quieren ver, sin embargo, el origen de esta propensión a la brevedad en los movimientos de vanguardia, sino en la tendencia literaria contra la que ésta se enfrentaba: el modernismo. Éste es el caso concreto de Lagmanovich, quien señala: “Ya Rubén Darío, figura clave del Modernismo, experimenta con formas análogas a la que hoy englobamos en esta categoría [el microrrelato]. Ante todo, con los doce «cuadros» en prosa que bajo el título general de «En Chile», aparecen en una revista de Valparaíso en 1887 y se incorporan a *Azul...*, de 1888. Es verdad que en estos textos puede reconocerse el influjo del «poema en prosa» baudeleriano; más también lo es que, como suele ocurrir en esta forma, a veces surge un elemento anecdótico o pseudo autobiográfico que establece cierta afinidad con lo narrativo estricto” (1996: 21). Para Lagmanovich, como para Koch (1981), esta tendencia a la brevedad reaparece de forma “más perfilada” en el escritor mexicano Julio Torri y en su primer libro *Ensayos y poemas* (1917), cuyas composiciones —que en aquella época podrían calificarse de “poema en

consecuencia en la poética borgiana, en incipiente desarrollo, el rechazo de ciertas tendencias narrativas imperantes en el momento en el que apareció *HUI*.

EL RECHAZO DEL PSICOLOGISMO

Efectivamente, *HUI* rechaza la tendencia psicologista en literatura, la cual juzga posible representar la realidad extraliteraria en el texto ficcional de manera minuciosa, siguiendo el aparentemente real orden lógico de causas y efectos. El rechazo de Borges a este modo de postulación alcanza, en cierto modo, una dimensión metafísica. Él descrea de la posibilidad de reconstrucción exhaustiva de la realidad que una obra de ficción puede llevar a cabo. Esta imposibilidad se debe al carácter impreciso de la realidad misma, así como a las limitaciones cognoscitivas del ser humano para aprehenderlas. En dos ensayos de 1931 y 1932 —contemporáneos a esta narrativa borgiana que nos ocupa—, Borges reflexiona precisamente sobre esta cuestión, sobre el modo de fijar el material extratextual fáctico en el relato ficticio. En “La postulación de la realidad” (1931), a partir de la distinción —fuera de toda connotación histórica— entre arquetipos de escritores clásicos y románticos, él plantea como correcto el modelo clásico, que parte de la aceptación en primer término de la existencia de una realidad de por sí imprecisa, y, en segundo término, del funcionamiento de los procesos de percepción que operan en la mente humana y que son de por sí “selectivos”: “Toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones” (*OCI*: 218). Según este planteamiento, es imposible

prosa” — se aproximan a lo que hoy se conoce como microrrelato. Finalmente un eslabón más de la cadena resulta el argentino Leopoldo Lugones y sus cuentos brevísimos recogidos en *Filosoficula* (1924), entre los que destaca “Orfeo y Eurídice”.

representar en la obra literaria la realidad en su totalidad, ya que ésta sólo puede ser aprehendida de manera imprecisa, generalizada y abstracta. Por ello, la única solución posible es “registrar una realidad” y no “representarla”. Este procedimiento plantea, sin embargo, y según Borges, un problema central de la novelística: *la causalidad*.

Esta cuestión es el objetivo de reflexión del ensayo de 1932 titulado “El arte narrativo y la magia”. Aquí, Borges se opone al método de la novela psicologista que traba sus acontecimientos bajo la estricta ley de la causalidad natural, o mejor dicho, aparentemente natural, por ser un método ilimitado y sólo apto “para la simulación psicológica” (OC I: 232), y propone tanto para la “novela de continuas vicisitudes” como para los relatos breves y “la novela espectacular que compone Hollywood”, “la primitiva claridad de la magia” (OC I: 230), “donde profetizan los pormenores, [método] lúcido y limitado” (OC I: 232).

En la primera biografía de la serie que integra *HUI*, “El atroz reductor Lazarus Morell”, Borges parodia textualmente el modelo de la novela psicologista y su propósito ambicioso de *expresar* la realidad:

En 1517 el Padre Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental don Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental don Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del *Diccionario de la Academia*, el impetuoso film *Aleluya*, la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus *Pardos y Morenos* en el Cerro, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó Martín

Fierro, la deplorable rumba *El Manisero*, el napoleonismo arrestado y encalabozado de Toussaint Louverture, la cruz y la serpiente en Haití, la sangre de las cabras degolladas por el machete del *papaloi*, la habanera madre del tango, el candombe. Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell (*OCI*: 295).

Tras el pasaje que acabamos de reproducir, Borges se aleja del modelo parodiado, sustituyendo la trabazón causal de los acontecimientos que integran la historia por una trabazón de carácter metonímico. La “brusca solución de continuidad” a la que se refiere Borges en su prólogo de 1935 encuentra aquí su justificación. De la larga vida del protagonista, el autor ha seleccionado algunos momentos importantes. Esta postulación de la realidad del personaje se ve reforzada por la estructura capitular del relato, dividido en ocho partes: “La causa remota”, “El lugar”, “Los hombres”, “El hombre”, “El método”, “La libertad final”, “La catástrofe” y “La interrupción”, así como por el uso de alusiones a otros acontecimientos en el texto sobreentendidos.⁸

⁸ Sobre este punto existen algunos trabajos interesantes, como el de Ronald J. Christ (1969). Para Christ, la alusión es una característica de la escritura de Borges. Sus obras están repletas de alusiones a sus propias obras y a otras ajenas en notas, prólogos, epílogos, entendiendo la literatura como sistema. El *Aleph* funciona de este modo como símbolo de su escritura: “El Aleph que evocamos es un punto único que contiene todos los otros, por eso la obra literaria que aspira a la condición del Aleph debe ser breve y unificada, pero debe al mismo tiempo anunciar variedad ontológica” (Christ 1969: 34). La técnica de la *alusión* permite al escritor establecer relaciones sin tener que ser prolijo, pero obliga al lector, por otro lado, a ingresar en un sistema de conexiones que dificultan la lectura “aislada”: “Sus historias son alusiones a otras historias, sus personajes son alusiones a otros personajes y sus vidas son alusiones a otras vidas. En este particular artefacto literario, a la misma vez familiar y simple, encontramos la clave de su obra” (35). Esta preferencia por la alusión frente a la representación en detalle ya fue manifestada por Borges en el prólogo a su biografía “apócrifa” sobre Evaristo Carriego: “... adivino que mencionar «calle Honduras» y abonarse a la repercusión casual de ese nombre, es método menos falible —y más descansado— que definirlo con prolijidad” (*OCI*: 103).

En “El impostor inverosímil Tom Castro”, Borges consigue la brusca continuidad a través del motivo del viaje. La historia, basada en el famoso caso Tichborne, sigue estructuralmente el modelo de la novela de aventuras, un tipo de novela que “se organiza en cierto modo sobre una misma motivación: la del viaje, la del ir y venir de un personaje o personajes que, según van haciendo su camino, van entrando en contacto con nuevas gentes, con nuevas posibilidades novelescas (...)” (Baquero Goyanes 1989: 30). En verdad cada uno de los acontecimientos de la vida del personaje que recoge esta historia está relacionado con un movimiento físico del protagonista. El verdaderamente llamado Arthur Orton (Inglaterra 1834) huye de su lamentable suburbio por un “llamado del mar” y comienza una aventura que le llevará en primer lugar hasta el puerto de Valparaíso. En Chile es acogido por una familia cuyo nombre adopta. Este episodio es abandonado por el narrador y —tras un salto temporal y espacial— reaparece en Australia en 1861 el ahora llamado Tom Castro. De su estancia en Sydney, el narrador selecciona el episodio más interesante: su encuentro con el sirviente negro Bogle, que determina el destino de Castro mediante la consolidación de la amistad entre ambos personajes. Un nuevo salto en el tiempo se produce en la narración. En 1865, cuatro años más tarde, Bogle y Castro encuentran en un diario local un artículo que cambia sus vidas. En este anuncio, una madre desolada, Lady Tichborne, intenta descubrir el paradero de su hijo Charles Tichborne, “militar inglés, criado en Francia”, quien —según el narrador, que lleva a cabo un salto hacia atrás en el tiempo de lo narrado— pereció en el vapor que naufragó en el Atlántico en el viaje que desde Río de Janeiro emprendió hacia Liverpool en 1853.

Conocedor de la anterior noticia, Bogle concibe un plan arriesgado que provoca un nuevo viaje: hacer pasar a Castro por Tichborne y convertir al primero en heredero de una gran fortuna. Siguiendo la estructura del viaje, el 16 de enero de 1867 los personajes reaparecen en un hotel de París, donde tiene lugar el encuentro con Lady Tichborne, a quien sus ansias por encontrar a su hijo le hacen reconocer

en un hombre “palurdo desbordante, de vasto abdomen, rasgos de una infinita vaguedad, cutis que tiraba a pecoso, pelo ensortijado castaño, ojos dormilones y conversación ausente y borrosa” a su hijo Charles, “un esbelto caballero de aire envainado, con los rasgos agudos, la tez morena, el pelo negro y lacio, los ojos vivos y la palabra de una precisión ya molesta” (*OCI*: 302).

Lady Tichborne muere sin descubrir o *sin querer* descubrir el fraude. A partir de este momento, Tom Castro se tiene que enfrentar a las continuas sospechas de los familiares de Lady Tichborne, quienes no parecen aceptar a este “impostor inverosímil”. Por las calles de Londres, último paradero de los protagonistas, cuando Bogle reflexiona sobre los peligros de su plan, es atropellado por su propio destino, que lo persigue desde siempre. Después de la muerte de Bogle, Tom Castro comienza a contradecirse en sus versiones ante los incrédulos de su identidad, hecho que lo lleva a comparecer ante un tribunal de justicia que termina condenándolo a catorce años de trabajos forzados. Éste no es, sin embargo, el último paradero del protagonista, quien fuera de la prisión recorre el Reino Unido pronunciando conferencias y cambiando su versión en cada una de ellas, de acuerdo con un propósito cabal con su estúpida bondad: el de agradar a los que le escuchan.

El motivo del viaje estructura otras tramas de *HUI*. Gallo advierte que en cada uno de los relatos que la componen, el protagonista emprende un viaje a modo de “iniciación heroica”, lo cual permite llevar a cabo una lectura en clave épica de estos relatos, una épica, matiza Gallo, de las orillas (2001: 83).⁹ Si bien coincidimos con Gallo

⁹ “[E]l viaje aparece, aunque con diversas variantes, en todos los relatos de *HUI*: a veces se trata de un viaje en el espacio geográfico que se puede reconocer en la realidad (en el caso de Lazarus Morell, Tom Castro, Monk Eastman, Bill Harrigan, la viuda Ching, o Mohamed el Magrebí, el hombre de El Cairo que va a Isfaján); otras, de uno en un espacio mágico o imaginario (como es el caso del deán de Santiago, o Yakub el Doliente, el del espejo de tinta), o bien es un viaje metafórico (el de Melanchton y Mahoma, que al morir transitan al otro mundo)” (Gallo 2001: 88).

en cuanto al carácter épico de los relatos (recordemos la presentación que en ocasiones los narradores hacen de sus protagonistas infames como héroes), creemos, sin embargo, que el viaje responde a un deseo estructural, es decir, contribuye a la trabazón metonímica que trae como resultado la discontinuidad narrativa señalada por Borges.

RECHAZO AL DIDACTISMO

Junto al rechazo al psicologismo, *HUI* se aparta decisivamente de la tendencia didáctico-sentimentalista. El mismo título manifiesta ya esta voluntad de distanciamiento.¹⁰ Los relatos-biografías de la primera parte presentan una serie de infames que, fuera de toda justicia poética, se han ganado con letras de oro un puesto en esta historia:¹¹ Lazarus Morell, vendedor y asesino de esclavos a los que engaña previamente prometiendo una anhelada libertad; Tom Castro, impostor que se hace pasar por el hijo desaparecido de una madre desconsolada y dispuesta a creer en su existencia; la “aguerrida” viuda Ching, pirata, saqueadora y asesina; el “malevo” Monk Eastman; Billy the Kid, asesino sin escrúpulos; el cobarde maestro de ceremonias Kotsuké no Suké; y el engañador Hákim de Merv. A pesar de sus acciones, la mayoría de estos héroes-infames no son castigados finalmente por sus crímenes. Así, Lazarus Morell muere “casualmente” de una congestión pulmonar, el impostor inverosímil Tom Castro sigue mintiendo tras su salida de prisión, la viuda Ching termina como contraban-

¹⁰ Además se crea un contraste en el título mismo, ya que el significado de autoridad y erudición asociado a *Historia* es debilitado por la presencia de *infamia*.

¹¹ Significativamente en un comentario cinematográfico sobre la película argentina *La fuga*, Borges celebra que los malevos de este “film” ejerzan el asesinato “como quien ejerce un oficio”, sin ningún sentimiento de culpa (*Borges en Sur, 1931-1980*: 191). Por la misma razón admira Borges de *Prisioneros de la tierra* que el héroe sea el personaje brutal: “En escenas análogas de otros films, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz” (*Borges en Sur, 1931-1980*: 198).

dista de opio bajo el nombre de “Brillo de la Verdadera Instrucción” y el asesino desinteresado Bill Harrigan se enfrenta a una muerte accidental a manos de su “amigo”, el sheriff Garrett.

El rechazo al didactismo en literatura es un postulado al que Borges se mantiene fiel a lo largo de su carrera de escritor. Él entiende el arte como arte autónomo y por este motivo, la intención de sus relatos es estética y no moral. Personajes de moral dudosa pueblan las ficciones borgianas, carentes de toda conciencia de culpa, de remordimientos. Repárese en los relatos “Emma Zunz” de *El Aleph*, en “La intrusa” de *El informe de Brodie* o en “Avelino Arredondo” de *El libro de arena*, por traer a colación algunos ejemplos significativos.¹²

Fuera de la ficción, Borges repetirá igualmente este postulado en numerosas ocasiones mediante el uso frecuente del prólogo, como aun ocurre en *El informe de Brodie*: “Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de *Las mil y una noches*, quieren distraer y conmovir y no persuadir” (OC II: 399).

El anti-didactismo de *HUI* excede al ámbito de los personajes y se instala en el ámbito mismo de la narración. La voz que narra estas historias colabora en este sentido. En ocasiones define a sus personajes directamente como héroes; así ocurre, por ejemplo, en el relato “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, que cuenta entre sus capítulos con uno titulado “El héroe”. Asimismo, en “El asesino desinteresado Bill Harrigan” el narrador explica: “De esa feliz detonación (a los catorce años de edad) nació Billy the Kid el Héroe y murió el furtilvo Bill Harrigan. El muchachuelo de la cloaca y del cascotazo ascendió a hombre de frontera” (OCI: 318). En otros casos,

¹² Para Alazraki, sin embargo, aunque la infamia es un tema que “trasciende su *Historia universal* y se prolonga a sus colecciones más tardías hasta *El libro de arena*”, “el tono y el talante” no son el mismo. En *HUI* es un ejercicio estético “desprovisto de toda implicación ética o valoración moral” (1983: 248), el cual tiene como fin la diversión y el asombro del lector.

se produce la fusión de la voz del narrador con la de su protagonista infame, con lo cual se apoyan los pensamientos viles del mismo y se anula todo juicio moral desde la extradíégesis.

Precisamente en “El atroz redentor Lazarus Morell”, el narrador —quien actúa desde la extradíégesis, en una focalización externa a la que, en principio, le es imposible toda penetración psicológica en los personajes de la diégesis— en ocasiones funde su voz narrativa con la del personaje protagonista, ayudado por el uso del estilo indirecto libre, así como por un cambio hacia la focalización interna, en comentarios como “algunos [esclavos] cometían la ingratitud de enfermarse y morir. Había que sacar de esos inseguros el mayor rendimiento” o quizá más claramente: “El negro podía hablar; el negro, de puro agradecido o infeliz, era capaz de hablar. Unos jarros de whisky de centeno en el prostíbulo de El Cairo, Illinois, donde el hijo de perra nacido esclavo iría a malgastar esos pesos fuertes que ellos no tenían por qué darle, y se le derramaba el secreto” (*OCI*: 298).

EL PROPÓSITO VISUAL

En el prólogo de 1935, Borges reconoce la influencia “de los primeros films de von Sternberg” en sus cuentos. Esta influencia del cine en la narrativa inaugural borgiana no puede considerarse, sin embargo, un caso único en el momento en que apareció *HUI*. Como es sabido, las primeras décadas del siglo xx fueron testigo de un acercamiento insólito entre literatura y tecnología. Los movimientos de vanguardia se entusiasmaron ante este nuevo medio y ante las posibilidades de ruptura y modernidad que propiciaba: una novísima forma de comunicación artística. Este entusiasmo vanguardista hacia el cinematógrafo se puede entender a través de un estrecho vínculo: el culto a la imagen.¹³

¹³ Recuérdese en este sentido el artículo que en 1920 Borges publicó en la revista *Grecia*, titulado “Al margen de la moderna estética” (*Grecia*, Sevilla, núm. 39, 31 de enero

Como crítico, Borges comentó ejemplos del “nuevo arte” a modo de notas publicadas en *Sur* entre 1931 y 1945. Él diferencia dentro de la producción cinematográfica dos tendencias principales: la filmografía estadounidense y la europea. La distinción más importante entre ambas radica fundamentalmente en el problema de la *continuidad*. Al igual que en la novela, cuyo principal problema se encuentra para Borges en la trabazón de los acontecimientos, en el cine la conexión de las imágenes adquiere una importancia semejante. Según él, el principio de necesidad rige en la conexión de las imágenes: todas ellas deben ser “necesarias” para la trama y deben mirar al desenlace. Como consecuencia, en ocasiones puede producirse lo que Borges denomina en el prólogo de 1935 una “brusca solución de continuidad”, en contraposición a una continuidad minuciosa que supone la inclusión de imágenes innecesarias para la historia. Por este motivo admira la película argentina *La fuga*: “Hay numerosos films [...] que no pasan de meras antologías fotográficas; acaso no hay un solo film europeo que no sufra de imágenes inservibles [...] *La fuga*, en cambio, fluye límpidamente como los films americanos” (*Borges en Sur, 1931-1980*: 191).

La necesidad de las imágenes no debe, por otro lado, justificarse con exceso, ya que la excesiva motivación puede producir, según él, el efecto contrario. Es así como lo declara en su nota a *El delator* (*The informer*) de John Ford:

Entiendo que el objeto perseguido es la verosimilitud, pero los directores cinematográficos —y los novelistas— suelen olvidar que las muchas justificaciones (y los muchos pormenores circunstanciales) son

de 1920), en el cual niega tajantemente la estética modernista y pone de manifiesto este culto a la imagen que acabamos de comentar: “Queremos ver con ojos nuevos. Por eso olvidamos la fastuosa fantasmagoría mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa y ante las formidables selvas del mar, inevitablemente nos sugiere, con lívida sonrisa encubridora, la visión lamentable de Afrodita surgiendo de un Mediterráneo de añil ante un coro de obligados tritones” (*Textos recobrados, 1919-1929*: 31).

contraproducentes. La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción general de la realidad; de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles (*Borges en Sur, 1931-1980*: 179).

Junto a la trabazón de los acontecimientos, otro elemento de la composición cinematográfica que le interesó fue la caracterización de los personajes: admira las producciones cinematográficas que presentan a personajes precisos, descritos según rasgos imprescindibles para la historia. Por este motivo elogió la producción cinematográfica *El bosque petrificado* de Archie Mayo (*Borges en Sur, 1931-1980*: 184-185).

Tal como declaran en 1955 él y Bioy Casares en el prólogo a *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, los personajes deben estar subordinados a la acción, como “formas huecas y plásticas en las que puede penetrar el espectador para participar en la aventura” (Borges y Bioy 1983: 7). Así, este tipo de caracterización se aleja de todo psicologismo, pues los personajes son presentados siempre desde la focalización externa.

Borges aplica algunas de estas técnicas cinematográficas del cine estadounidense a *HUI*. En el relato “El atroz redentor Lazarus Morell”, logra a nivel semántico un juego de luz y sombras construido en torno a los antónimos negro *vs.* blanco, que repetidamente aparecen en el texto produciendo con su atribución calificativa un efecto visual de luces y sombras a modo de película en blanco y negro: “negros”, “*poor whites*”, “canalla blanca”, “ladrón de negros”, “mulatos”, “negro desdichado”, “hombre blanco”, “nieto de blancos”, “puebladas negras”, “ejércitos negros”. El color blanco es asociado con el abuso, la esclavitud, la crueldad del poder; por el contrario el negro es el color de las víctimas, de los indefensos frente a la “canalla blanca” y sus operadores, los “mulatos”, que por la mezcla de su color participan de ambas suertes, por un lado son cómplices del delito y por otro lado víctimas de la sociedad blanca.

Por su parte, “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, quizá el relato más visual de toda la serie, comienza como si se tratara de un

guión cinematográfico. El autor define cómo será la “puesta en escena”, las imágenes que el “lector-espectador” encontrará en primer momento: “La imagen de las tierras de Arizona, antes que ninguna otra imagen: la imagen de las tierras de Arizona y Nuevo México [...] En esas tierras, otra imagen, la de Billy the Kid: el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como una magia” (*OCI*: 316). Del mismo modo se ofrece la imagen del lugar donde tendrá lugar la metamorfosis del todavía “rojiza rata de conventillo” Bill Harrigan en Billy the Kid tras la demolición del *Dago*: “El tiempo, una destemplada noche de 1873; el preciso lugar, el Llano Estacado (New Mexico). La tierra es casi sobrenaturalmente lisa, pero el cielo de nubes a desnivel, con desgarrones de tormenta y de luna, está lleno de pozos que se agrietan y de montañas. En la tierra hay el cráneo de una vaca, ladridos y ojos de coyote en la sombra, finos caballos y la luz alargada de la taberna” (*OCI*: 317). El relato termina finalmente con la imagen del cadáver del héroe expuesto en “la vidriera del mejor almacén” (*OCI*: 319).

La visualidad en *HUI* atañe asimismo a la caracterización de los personajes, presentados mediante pocos rasgos relativos a su apariencia externa, como si se tratara de caricaturas. Así se deja ver claramente en “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”:

Era un hombre ruinoso y monumental. El pescuezo era corto, como de toro, el pecho inexpugnable, los brazos peleadores y largos, la nariz rota, la cara aunque historiada de cicatrices menos importante que el cuerpo, las piernas chuecas como jinete o de marinero [...] Físicamente, el pistolero convencional de los films es un remedo suyo, no del epiceno y fofo Capone (*OCI*: 312-313).

Como dice Borges en su prólogo de 1935, “este propósito visual rige también el cuento «Hombre de la esquina rosada»” (*OCI*: 289). El relato de materia criollo-arrabalera crea, en las descripciones que

el narrador lleva a cabo del lugar, de los personajes y de los acontecimientos, una serie de imágenes ayudándose de la repetición de una misma estructura sintáctica: la de la oración subordinada adverbial modal a través del adverbio “como”. Las siguientes oraciones corroboran este hecho: “me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo” (*OC I*: 332); “Los primeros —puro italianaje mirón— se abrieron como abanico, apurados” (*OC I*: 332); “El establecimiento tenía más de muchas varas de fondo, y lo arriaron como un cristo, casi de punta a punta, a pechadas, a silbidos y a salivazos” (*OC I*: 332); “salieron sien con sien, como en la marejada del tango, como si los perdiera el tango” (*OC I*: 334); “Había de estrellas como para marearse mirándolas, unas encima de otras” (*OC I*: 334); “Entró mandada, como si viniera arreándola alguno” (*OC I*: 335); “El rostro era como de borracho” (*OC I*: 335); “se fue al suelo de una vez, como poste” (*OC I*: 335).

Con esta estructura sintáctica, Borges ha conseguido un relato de gran visualidad que justifica la caracterización exterior de los personajes fundamentalmente por sus atuendos. Así, Rosendo Suárez, personaje víctima de la afrenta, es caracterizado por la elegancia de su vestimenta: “chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasienta” (*OC I*: 331). De Francisco Real, el narrador comenta que se trata de “un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro, y una chalina de un color como bayo, echada sobre el hombro”, de cara “aindiada, esquinada” (*OC I*: 332). Sobre la Lujanera apenas se ofrece información en el texto, a excepción de sus ojos, capaces de quitar el sueño a quien la mirase.

EL ACERCAMIENTO A LO FANTÁSTICO

La última sección de *HUI*, titulada “Etcétera”, breve compendio de relatos de “magia”, constituye la iniciación de Borges en el género fantástico. La edición de 1935 incluyó cinco relatos publicados pre-

viamente entre 1933 y 1934 en el diario *Crítica* de Buenos Aires.¹⁴ Si ciertamente este primer acercamiento al género no tuvo la repercusión que años más tarde logró la famosa *Antología de la literatura fantástica* de 1940 que Borges realizó junto con Bioy Casares y Silvina Ocampo,¹⁵ no puede olvidarse, sin embargo, que ya un lustro antes, Borges comenzaba a redefinir lo fantástico transgrediendo los modelos hasta entonces en boga. La heterogeneidad de las fuentes utilizadas para la creación de sus relatos (un fragmento de la *Arcana coelestia* de Emanuel Swedenborg, las noches 272 y 351 de *Las mil y una noches*, un cuento del *Libro de Patronio*, así como *The Lake Regions of Ecuatorial Africa* de R. F. Burton) ya manifiesta el carácter innovador que Borges confiere al género.¹⁶

Dos son los relatos que interesará comentar en las páginas siguientes: “El brujo postergado” y “El espejo de tinta”, en los que se advierte el gusto de Borges por los juegos con el espacio y el tiempo.

¹⁴ El relato “Un doble de Mahoma” se publicó en los *Anales de Buenos Aires* en 1946 y se incluyó en *HUI* hasta 1958.

¹⁵ Recordemos la gran polémica que dicha antología provocó en la crítica. Así lo muestra la carta que Roger Caillois dirigió a Victoria Ocampo (7 de abril de 1941) aclarando su indignación: “He visto la Antología Borges-Adolfo-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista. Hasta ahora, Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay, por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío y checo) en la Antología. ¿Tal vez un olvido? En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezarse con la Biblia y algunas otras obras del mismo tono bastante importantes. No encuentro tampoco que sea muy correcto el haber puesto a M. L. D [*sic*] y a Borges mismo. Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella” (Caillois *apud* Louis 2001: 416).

¹⁶ Cabe traer a colación la famosa reflexión de Borges al respecto de las posibilidades que las obras de materia religiosa o filosófica pueden ofrecer al creador de literatura fantástica: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol” (*OC II*: 153).

En ellos se desarrollan historias —mágicas, según el autor— o fantásticas, que usan procedimientos de transgresión y anulación de límites dentro de la ficción. En una entrevista concedida en 1979, Borges se refiere a “El brujo postergado” como “cuento de las perdices”. Según el autor, se lo oyó contar a su padre cuando él era niño y años más tarde decidió reescribirlo sin haber leído el relato de Don Juan Manuel ni la versión que de éste hizo Azorín.¹⁷ Una vez más se hace difícil tomar al pie de la letra una afirmación de Borges. Si bien son varias e importantes las diferencias entre el hipotexto medieval y el relato borgiano, ambos mantienen todavía muchas coincidencias que hacen evidente el conocimiento que él tuvo del relato de Don Juan Manuel. Más que a un error de *memoria* o a una intención ostentadora, esta afirmación de Borges debe entenderse como un postulado teórico muy innovador que está en la base del relato, fundamental al respecto, “Pierre Menard, autor del Quijote”.¹⁸ Es viable imaginar la fascinación de Borges por un relato que, pese a su antigüedad, es tan innovador en lo que a la postulación fantástica se refiere. La dilatación del tiempo vivido por los protagonistas, el deán de Santiago y el mago de Toledo —quienes viven unos minutos como si se tratara de años—, se convierte en el elemento fantástico del relato.

La función de las perdices como elemento intersticial entre dos realidades temporales diferentes será retomada por Borges en relatos posteriores. Recordemos por ejemplo la función del umbral en “El Sur”, que se convierte en espacio intersticial entre dos realidades: el sueño y la vigilia; o en el relato “El hombre en el umbral”, donde el

¹⁷ “Ese cuento se lo oí a mi padre. Y luego lo leí en el libro de Don Juan Manuel y luego lo reescribió Azorín. Hay dos versiones iguales de ese cuento: la de Azorín y la mía. Hemos cambiado los detalles. Mi padre me contaba ese cuento y lo llamaba «el cuento de las perdices» [...] Yo no sé si es la forma de Don Juan Manuel o la forma de Azorín [...] porque yo no había leído estos textos. Los leí después” (Borges *apud* Carrizo 1983: 203-204).

¹⁸ Véase al respecto el valioso libro de Sergio Waisman, en especial el capítulo “La escritura como traducción” (Waisman 2005: 97-140).

“hombre antiguo” también está situado entre dos realidades diferentes, el pretérito y el presente.

En relación con el aspecto semántico que conlleva la dilatación temporal en el relato de Don Juan Manuel, esto es, el concepto de la prueba, hay que advertir que en Borges goza de mucha menos importancia que el procedimiento mismo de la dilatación. Como Diz (1985) ya ha advertido, el texto de Borges omite los reproches de Don Illán e insiste en las cualidades mágicas de éste, quien “con superioridad y control, sabe que posee la carta definitiva [...] el deán no cumplirá su promesa y el brujo tiene en sus manos el destino final” (1985: 290).¹⁹ Dicha preferencia en Borges por el procedimiento mismo se manifiesta ya desde el título. “El brujo postergado” sugiere desde el comienzo la transgresión temporal, frente al título de Don Juan Manuel, en el que los reproches del mago de Toledo tras la prueba ganan en importancia.

En un relato posterior, “El milagro secreto”, Borges lleva a la práctica esta preferencia anulando cualquier consecuencia de la dilatación temporal en la historia. El protagonista Hladík pide a Dios le conceda un tiempo antes de morir para llevar a término su obra inconclusa. Dios lleva a cabo este “milagro” y el personaje cumple con su propósito. Es aquí donde Borges introduce la variación, ya que en la posteridad Hladík dejará su obra inconclusa y sólo en su subjetividad, en su tiempo vivido fuera de las leyes naturales, cumple con su deseo. Así lo aclara el narrador desde el comienzo al referirse al protagonista como “autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*” (OCI: 508).

El relato “El espejo de tinta”, por su parte, contiene un procedimiento especular muy del gusto de Borges. El protagonista, un hechicero en cautiverio, es capaz de hacer reflejar en un círculo de tinta todo el universo, incluso al gobernador mismo que lo oprime, quien

¹⁹ Para un análisis contrastivo entre el relato de Don Juan Manuel y el de Borges, véase Diz (1985: 281-297).

finalmente ve su propia muerte, hecho hipoficcional, es decir, en un segundo nivel diegético, que tiene consecuencias en el nivel más superior con la muerte (ficcionalmente) real del gobernador en presencia del hechicero. Si por un lado ya se advierte una transgresión espacial al hacerse posible la visión de algo infinito —el universo— en algo finito —el círculo de tinta—, por otro lado se transgreden las fronteras de dos realidades separadas: la realidad aceptada como real en la ficción, en la que se encuentran el hechicero y el tirano, y aquella que se ve en el espejo de tinta, la muerte del mismo. Sucesos ocurridos dentro de esa realidad mágica (nivel hipo o metadiegtico) tienen consecuencias, paradójicamente, en la realidad que a ésta contiene (nivel diegético).

Como vemos, en este relato ya se encuentra uno de los motivos fantásticos que se repetirán a lo largo de la narrativa borgiana: la imagen infinita del universo contenida en un objeto terrenal finito, el cual estructura el texto “El Aleph”, y también está presente, aunque con variaciones, en otros relatos, como “El Zahir”, “La escritura de Dios” y “El libro de arena”.

UN NUEVO CONCEPTO DE ORIGINALIDAD

Todos los postulados poetológicos hasta aquí mencionados definen a *HUI* como obra de una inmensa originalidad. Sin embargo, no es ésta la opinión del autor al respecto. En los paratextos de *HUI*, Borges insiste en el carácter no original de sus relatos; de hecho introduce después de la primera sección de esta historia un “Índice de fuentes” de las obras consultadas para la elaboración de sus relatos. Efectivamente, desde el punto de vista temático, *HUI* no es absolutamente original, sin embargo, no es éste el tipo de originalidad que Borges buscaba con su obra. Como se puede constatar, este carácter innovador reside en la elaboración de los relatos, hacia la que él dirige la atención del público en sus paratextos aclarando cómo quiere

que sean leídos. Borges no ha querido ser original en el *qué* de estos relatos, sino en el *cómo* de los mismos; una manera original de ser original. En este sentido son significativas las siguientes palabras de “La postulación de la realidad”: “El hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentado por ellos. Ahora, todos estamos tan absortos en él, que el hecho de negarlo o descuidarlo es sólo una de tantas habilidades para «ser personal»” (*OCI*: 219).

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983). “Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*”, *Revista Iberoamericana*, 49 (123-124), pp. 247-261.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1989). *Estructuras de la novela actual*. Castilla, Madrid. [1ª ed. 1970.]
- BORGES, Jorge Luis (1996). *Obras completas*, vol. I y II. Emecé, Buenos Aires [citado con la abreviatura *OC*].
- BORGES, Jorge Luis (1951). *La muerte y la brújula*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (1999). *Borges en Sur, 1931-1980*. Emecé, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis (1997). *Textos recuperados, 1919-1929*. Emecé, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis (2002). *Textos recuperados, 1931-1955*. Emecé, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1983). *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Losada, Buenos Aires. [1ª ed. 1955.]
- CARRIZO, Antonio (1983). *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- CHRIST, Ronald J. (1969). *The Narrow Act; Borges' Art of Allusion*. New York University Press, Nueva York.
- DIZ, Marta Ana (1985). “El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel”, *MLN*, 100 (2), pp. 281-297.
- EPPLE, Juan Armando (1996). “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46 (1-4), pp. 9-17.

- GALLO, Marta (2001). “*Historia universal de la infamia: una lectura en clave épica*”, *Variaciones Borges*, núm. 11, pp. 81-101.
- GONZÁLEZ Martínez, Henry (2000). “El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández”, *El cuento en red. Revista electrónica de Teoría de la ficción breve*, núm. 2, otoño (dirección electrónica: http://cuentoenred.org/cer/numeros/no_2/pdf/no2_gonzalez.pdf)
- KOCH, Dolores (1981). “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monteroso y Avilés Fabila”, *Hispanérica*, núm. 30, pp. 123-130.
- LAGMANOVICH, David (1996). “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46 (1-4), pp. 19-37.
- LOUIS, Annick (2001). “Definiendo un género. La antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Bioy y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49 (2), pp. 409-437.
- OLEA FRANCO, Rafael (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- PIGLIA, Ricardo (2001). “Borges como crítico”, en *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona, pp. 149-169.
- SARLO, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires.
- WAISMAN, Sergio (2005). “La escritura como traducción”, en *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*, tr. Marcelo Cohen. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, pp. 97-140.
- ZAVALA, Lauro (1996). “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46 (1-4), pp. 67-77.

RELECTURAS DE LOS CLÁSICOS

EL CERVANTES DE BORGES: FASCISMO Y LITERATURA

Roberto González Echevarría

Yale University

A lo largo de su extensa vida, a Borges le tocó convivir con el surgimiento y evolución del fascismo, y escribió el grueso de su obra durante el apogeo del movimiento en Europa y América Latina. Primero fue la Marcha a Roma de Mussolini en 1922 y el estreno del término fascismo en Italia; luego, en 1933, el acceso de Hitler al poder en Alemania a la cabeza del partido Nacional Socialista. En 1939, el final de la Guerra Civil trajo el ascenso de Franco a jefe del Estado español, y seis años más tarde, en 1945, la subida a la presidencia argentina de Perón.¹ Hitler y Mussolini, cuyos regímenes, sobre todo el primero, arrastraron a Europa a la Segunda Guerra Mundial, tuvieron no pocos adeptos en la Argentina y otros países latinoamericanos, y la España de Franco volcó sobre sus antiguas colonias, además de numerosos exilados (que las enriquecieron intelectualmente), una campaña de propaganda cultural basada en la comunidad de idioma, religión e historia. Expresa o implícita, esa presunta coalición de agentes, característica del fascismo, subyugó a muchos en las tres décadas que van de mediados de los años veinte a mediados de los cincuenta.

Todas las manifestaciones del fascismo mencionadas, de las que los acontecimientos citados sólo fueron los hitos más sobresalientes,

¹ En América Latina ha habido otros regímenes de corte fascista, como el de Getúlio Vargas en el Brasil, el del PRI en México, el de Fidel Castro en Cuba y el de Hugo Chávez en Venezuela. Borges se opuso sistemáticamente, a partir de los años treinta, a todo régimen totalitario, lo cual le trajo ataques por parte de adeptos a los comunistas, como el de Cuba.

dejaron huellas en los escritos de Borges, sobre todo la alemana, que fue la más popular en el Río de la Plata, y la española, con la que compartió en los círculos intelectuales de Buenos Aires.² Borges se opuso desde el principio a Perón, cuyo régimen lo hostigó como represalia, según ha sido ampliamente comentado.³ El caso de Alemania es especial porque, como es sabido, Borges fue gran admirador de la filosofía y la cultura alemanas, por lo que la conducta del Estado nazi antes y durante la guerra fue para él motivo de frecuente reflexión, así como trasfondo de algunos de sus relatos más conocidos. El fascismo italiano dejó menos rastros en sus textos, aunque la numerosa población italiana en la Argentina sí suministra el ambiente de algunos cuentos, como por ejemplo “El Aleph”. El fascismo español dejó aún menos marcas obvias en él, pero no por ello son de poca importancia. Una de ellas, la de mayor interés para la literatura, fue la manera en que Borges proyecta la figura de Cervantes en su obra. En el ámbito de lengua española, el autor del Quijote se había convertido en símbolo de un nacionalismo con ribetes fascistas que preocupó a Borges, no tanto por sus repercusiones políticas como por lo que suponía respecto a la creación y recepción literarias y el desarrollo de su propia obra.

Borges meditó especialmente sobre el fascismo alemán. En “*Deutsches Requiem*”, como es sabido, dejó una dramática representación de la mentalidad nazi vista desde dentro. También escribió, con su acostumbrada ironía, sobre un innominado devoto argentino de Hitler en “Definición del germanófilo”, y en relatos como “El milagro secreto” plasmó la imagen de un escritor judío a punto de ser ejecutado por los nazis a poco de ocupar éstos su Praga natal. Borges no fue un activista político, aunque sí un opositor eficaz y

² Annick Louis escribe, en un excelente ensayo de investigación bibliográfica: “es evidente que el triunfo del fascismo en Europa y del peronismo en la Argentina implican para Borges un cuestionamiento y una redefinición del concepto de identidad nacional y de la relación entre identidad nacional y literatura” (1997b: 120).

³ Ver en especial el capítulo 7 de la biografía de Rodríguez Monegal (1978: 388-393).

recalcitrante del fascismo en su país, como han documentado Emir Rodríguez Monegal (1977) y Annick Louis (1997a, 1997b y 1999). El fascismo le interesó en especial, aparte de la razón literaria antes vista, por la manera en que éste tergiversa la filosofía y la historia para promover un providencialismo, de estirpe hegeliana con mucho de Nietzsche y otros filósofos alemanes como Oswald Spengler, quien fue una especie de síntesis de ambos (en 1936 Borges dedicó a Spengler una elogiosa nota en *El Hogar*, un poco para exonerarlo de lo que los nazis habían hecho con sus ideas).⁴ El fascismo exaltaba un nacionalismo de raíces románticas, elevado al plano de una religión civil, encarnado en la figura de un caudillo, inevitablemente militar, rodeado de una aparatosa iconografía patriótica, ampliada a dimensiones insospechadas por los avances de la megafonía y los nuevos medios de comunicación masiva como la radio y el cine. La glorificación de lo militar deriva del culto a la violencia propio del fascismo, que se regodea en la persecución de los no pertenecientes a la etnia nacional o a su ideología y que, basado en un resentimiento que es tal vez su resorte principal, propone e intenta la expansión del territorio patrio. Las artes, incluida la literatura, estarían supeditadas a los intereses del Estado, y su misión fundamental debía ser la puesta en evidencia y celebración de las esencias nacionales, entre ellas la del idioma, de las cuales serían expresión. Como sabemos, no faltaron escritores e intelectuales (D'Annunzio, Heidegger) que se sumaron fervorosamente a estos programas, algunos de ellos, como Giovanni Gentile, para justificar sus fundamentos (Gentile 1924). En la Argentina el caso más notorio, y próximo a Borges, fue el de Leopoldo Lugones.

En "*Deutsches Requiem*" Borges retrata a un nazi típico, torturador y asesino en los campos de concentración, que pondera su

⁴ Para detalles sobre la enorme influencia de Spengler en América Latina, ver mi libro *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, versión española *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*.

destino en vísperas de su ejecución tras la derrota de los nazis. Culto, refinado, imbuido de filosofía y música alemanas, y lisiado en una refriega a punto de comenzar la guerra, el reo relata cómo llegó a la militancia en el partido Nacional Socialista, y cómo se ha despojado de toda compasión. (El detalle de su lesión, origen físico de su resentimiento, es genial.) Hay una inflexible lógica en su razonamiento que me parece es lo que Borges propone como la falla trágica de este intelectual, y como el error fundamental del fascismo. Según escribe en el “Epílogo” a *El Aleph*, libro en el que recoge este relato, firmado en 1949: “En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; *Deutsches Requiem* quiere entender ese destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros «germanófilos»” (OC: 629). De la conocida aporía borgeana que abre su oda en memoria de Alfonso Reyes, “el vago azar o las precisas leyes / que rigen este sueño el universo” (OC: 829), el fascismo, este nazi en particular, han optado ciegamente por las “precisas leyes”. Éstas serían las inexorables fuerzas de la historia, aliada a la naturaleza como en toda ideología romántica, que determinan la superioridad de Alemania e imponen el deber, la necesidad, de sumarse a la lucha por su hegemonía. No es el universo como sueño sino como pesadilla, una recta y rígida narrativa de la nación. Es esa forma de pensamiento la que se manifiesta, de manera más o menos velada o latente, en las interpretaciones españolas del Quijote, y a la que Borges contrapone la suya propia, en medio de la campaña propagandística del Estado español y de intelectuales y escritores españoles, muchos opuestos a éste pero que sin proponérselo se convierten en sus aliados. La canonización del Quijote se remonta al siglo XVIII, pero cobra auge en el XIX durante la plenitud del romanticismo, del que derivan todos los esfuerzos por hacer de Cervantes portavoz del *volkgeist* español.⁵

⁵ Véase el libro de Close sobre este tema.

Borges escribe sobre Cervantes en rechazo de ésa, más que cano- nización monumentalización, asidua y creciente durante su propia vida.⁶ Algunos de los libros principales dedicados por españoles al autor del Quijote que aparecieron en vida del de *Ficciones* son: Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho* (1905); Azorín, *La ruta de don Quijote* (1905); Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926?); José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914); Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (1925); Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del Quijote* (1949); Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega* (1940). De algunos de éstos, especialmente de *Vida de don Quijote y Sancho*, hubo reite- radas ediciones; de esta obra en particular una de Espasa-Calpe de 1936 que es a la que Borges evidentemente reacciona (la Colección Austral, que difundió éste y otros libros, se publicaba en Buenos Aires). A esta avalancha editorial se suman las montantes ediciones críticas del Quijote publicadas por Francisco Rodríguez Marín, que empiezan a salir en 1911 y culminan con la abrumadora de once vo- lúmenes “con el comento refundido y mejorado y más de mil notas nuevas”, aparecida en Madrid, entre 1947-1949, en pleno franquismo (y peronismo), para conmemorar el cuatricentenario del natalicio de Cervantes.⁷ En 1937 Borges desapruueba *Vida de don Quijote y San- cho* (“las incontinencias patéticas de Unamuno”), en una nota por otra parte elogiosa sobre Unamuno; también critica *El pensamiento de Cervantes*, de Castro, en uno de sus primeros escritos sobre el autor del Quijote, de 1928, y, como es notorio, en 1941 publica una sarcástica respuesta al libro de éste sobre *La peculiaridad lingüística rioplatense* (“Las alarmas del doctor Américo Castro”).⁸ Que yo sepa,

⁶ El mejor recuento de los textos, menciones y alusiones a Cervantes en la obra de Borges es el de Julio Rodríguez Luis. También debe consultarse el libro de Madrid.

⁷ En efecto, fue auspiciada por el “Patronato del IV Centenario de Cervantes”.

⁸ Desde luego, la obra principal de Américo Castro, tendiente a destacar la impor- tancia del trasfondo árabe y judío en la cultura española, va en contra del nacionalismo castellanizante del régimen franquista, por lo que no debe confundirse esta defensa de la

Borges no alude a Maeztu, pero éste —notorio fascista fusilado en 1936 a principios de la Guerra Civil— fue embajador de la España de Primo de Rivera en la Argentina a partir de 1928, y su *Don Quijote*, *Don Juan y la Celestina* también fue ampliamente difundido por la Colección Austral de Espasa-Calpe.⁹ Es un libro, por cierto, digno de la mayor consideración, que creo inspiró *Terra nostra*, la novela de Carlos Fuentes.

Paralelas a esas actividades fueron las del Instituto de Filología, fundado en 1923, cuyo primer director fue el joven Américo Castro, pero sus años de gloria transcurrieron entre 1926 y 1946, bajo la orientación de Amado Alonso, su sucesor (tomo toda esta información de Weber de Kurlat). El Instituto mantenía estrechos vínculos con el Centro de Estudios Históricos de Madrid y su director Ramón Menéndez Pidal. Llevó a cabo una extraordinaria labor en el estudio tanto del español peninsular como del americano, especial pero no únicamente del argentino. Alonso fue cesado en 1946, ya bajo Perón, siendo sustituido por Alonso Zamora Vicente. Los contactos entre la España de Franco y la Argentina de Perón fueron muchos, como ha detallado Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla en su revelador libro *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. La conmemoración del natalicio de Cervantes en 1947 y *La peculiaridad lingüística rioplatense*, de 1941, son, paradójicamente si pensamos en don Américo como exilado de la España de Franco, capítulos de un mismo programa cultural para exaltar y preservar la pureza

pureza del español con inclinaciones fascistas. Sin embargo, las teorías de Castro sobre la lucha de castas en la España del Siglo de Oro, con su énfasis en la opresión de los conversos, reflejan las persecuciones provocadas por el fascismo en Europa en la época en que él escribió. También hay que decir que, aparte de sus desatinadas y paternalistas observaciones sobre el español de los argentinos, *La peculiaridad lingüística rioplatense* es un sólido estudio sobre la literatura argentina, especialmente la gauchesca.

⁹ Maeztu fue derivando hacia la derecha autoritaria, consumada durante la dictadura de Primo de Rivera, a la que representó como embajador en la Argentina (1928). Allí trató con Zacarías de Vizcarra, introductor en 1926 de la idea de la “hispanidad”, que Maeztu asumió como propia.

del castellano y sus monumentos literarios, en que, como ha dicho Gustavo Guerrero, “se dan la mano” el régimen franquista y el exilio, ampliamente representado en el Buenos Aires de la época.¹⁰ Borges quiere rescatar al autor del Quijote de sus comentaristas españoles y demostrar que, por la naturaleza misma de su obra, es el autor menos apto para ser reclutado por proyectos nacionalistas de dudosas tendencias políticas.

Por ejemplo, a mí me parece altamente significativo que Borges, autor de cientos de colaboraciones en *Sur*, no figurara en el número especial que la revista le dedicó a Cervantes en 1947 por el aniversario (por cierto ahí hay un ensayo de Castro). Sí lo hizo, sin embargo, en la revista *Realidad*, que también le dedica un número a Cervantes, donde colaboran el ubicuo Castro, Joaquín Casaldueiro y Francisco Ayala (a veces residentes en la Argentina), pero con una áspera nota sobre el evento. Sacada de ese contexto específico, la conocida “Nota sobre el Quijote” pierde su filo, pero si la pensamos en el Buenos Aires de 1947, durante el apogeo peronista, y donde se publican dos números de revistas importantes dedicados a Cervantes cundidos de colaboradores españoles, podemos recuperar algo de su agresividad. Dice allí Borges:

Paradójica gloria la del Quijote. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado de estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos (1947: 234).

¹⁰ Gustavo Guerrero, a quien debo no poca ayuda en la elaboración de este trabajo, prepara un estudio de la propaganda cultural del régimen de Franco en América Latina, con especial interés en una gira de Camilo José Cela en los años cincuenta, que permitió a éste documentarse para escribir *La catira*, novela de tema venezolano.

La puya contra los “ministros de la letra” no podía ser más clara, sobre todo si tomamos en cuenta los homenajes de 1947. En cuanto a la repugnancia que le causan las celebraciones de nacionalismo literario, en 1939 Borges había hecho decir al narrador de “Pierre Menard, autor del Quijote”, que la obra maestra de Cervantes “ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo” (15). En “Una sentencia del Quijote”, poco conocida nota de 1933, ya se había referido a las “obscenas ediciones de lujo” y se había burlado de las celebraciones de la gramática cervantina como modelo de la española:

Si la vida póstuma de Cervantes nos interesa, debemos rescatarla del purgatorio extraño en que sufre. Su novela, su única novela, el Quijote —lenta presentación total de una gran persona, a través de muchísimas aventuras, para que la conozcamos mejor— ha sido denigrada a libro de texto, a ocasión de banquetes y de brindis, a inspiración de cuadros vivos, de suplementos domingueros en rotograbado, de obscenas ediciones de lujo, de libros que más parecen muebles que libros, de alegorías evidentes, de versos de todos tamaños, de estatuas. Pero hay algo peor. La Gramática —que es el presente sucedáneo español de la Inquisición— se ha identificado con el Quijote, nunca sabré por qué (2002: 2).¹¹

Lo del “discurso negligente” de Cervantes lo venía diciendo desde 1930, en “La supersticiosa ética del lector”, y no como crítica, sino como elogio del estilo del Quijote en contra de una opinión de Groussac. Borges siempre insistirá en que la gloria de Cervantes se debe a la creación del personaje don Quijote, no a su estilo (tildar de “negligente” el estilo de Cervantes es un error, producto de la irritación de Borges y de su conocimiento algo somero de la prosa del Siglo de Oro). En “Magias parciales del Quijote”, nota publicada en

¹¹ Debo a mi querida amiga y colega Josefina Ludmer el conocimiento de esta nota, cuyo recorte de *La Nación* ella me facilitó.

La Nación en 1949 y recogida en *Otras inquisiciones* (1952), cita por su nombre a los escritores españoles que creen ver en las descripciones de Cervantes un elogio embelesado del paisaje español:

A las vastas y vagas geografías del Amadís [Cervantes] opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla; imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta. Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del siglo XVI, pero ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él: hombres como Unamuno o Azorín o Antonio Machado, enternecidos ante la evocación de la Mancha, le hubieran sido incomprensibles (*OC*: 667).

En medio del coro de panegiristas de los festejos de 1947, la voz de Borges es la de un aguafiestas.

El Cervantes de Borges responde específicamente a lo anterior, pero tiene además una dimensión a la vez más íntima y más general o teórica; sus reflexiones sobre el Quijote giran en torno a la relación entre escritor y obra, entre obra y lengua materna, entre literatura y nacionalismo, entre condicionamientos históricos e imaginación literaria. Es decir, a Borges le interesa la relación entre él mismo y su propia obra, entre su obra y su lengua materna, entre su literatura y la nación. Es cierto, quiere sustraer la obra maestra de Cervantes de las políticas culturales de los gobiernos con los que convivió, pero Cervantes también le sirve a Borges para elaborar y proyectar su propia poética —es como una cifra o prisma de ésta. Por lo tanto, desmintamos o por lo menos maticemos una afectación borgeana. Dice en la entrada bajo su nombre de una ficticia *Enciclopedia sudamericana* que habría de aparecer en el 2074 y que sirve de epílogo a las *Obras completas* de 1974: “no acabó nunca de gustar de las letras hispánicas” (*OC*: 1143).¹² Lo cierto es que, para no haberle gustado, Borges

¹² En “El escritor argentino y la tradición” afirma: “Se dice que hay una tradición a

no sólo le dedicó sostenida atención a Cervantes, sino que también escribió con no poca frecuencia sobre Quevedo, Gracián, Góngora y Unamuno. Como ha dicho Sylvia Molloy, la literatura española fue “un ámbito que Borges amó y desdeñó con igual intensidad” (39); o, según lo expresa Rafael Olea Franco: “en su relación con España, Borges asume una postura ambigua que es parte de la ambivalencia misma que caracterizó toda su obra” (98). Lo que a Borges le irritaba era el lema “letras hispánicas” —o “Hispanidad”, consigna franquista— en el sentido institucional, ya fuera político o docente, que vimos antes, lo cual conducía a un exclusivismo que él habría considerado inaceptable por falso, provinciano y próximo al fascismo. El cosmopolitismo, o, menos tendenciosamente, el universalismo de Borges, no le permitía suponer que había que preferir una literatura sobre otras por el mero hecho de ser la escrita en la lengua materna propia. Por eso, de forma polémica, y también probablemente para irritar a sus críticos, se interesó en las sagas islandesas y las literaturas orientales. La imaginación creadora era una para Borges, fuera cual fuera la lengua o el tiempo en que se expresara. También se preciaba de tener un criterio independiente sobre el valor de las obras, el cual no tenía que coincidir con las normas establecidas por la crítica y mucho menos por cánones oficiales y académicos; por eso escribe todo un libro sobre un autor minúsculo como Evaristo Carriego. Por eso, también, rechazó irreverentemente a Ortega y Gasset, figura respetada en el Buenos Aires en que le tocó vivir, al que había

la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española [...] entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación [*sic*] literaria especial, obras francesas o inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina” (*OC*: 271-272).

hecho una memorable visita, y no estimó tampoco a García Lorca, quien también había pasado ruidosamente por el Río de la Plata. Del primero dijo, con injusticia, que escribía tan mal porque se dejaba embelesar por recursos literarios como la metáfora, y del segundo, también injustamente, que no sólo era un poeta menor sino un “andaluz profesional”.¹³ A Borges le repelía la España “de pandereta”, que hace alarde de su primitivismo, y además le divertía —tras la fachada del cegato, bonachón, irónico y condescendiente— hacer juicios tajantes e injuriosos (puño de acero en guante de terciopelo). No hay que tomarse del todo en serio esas majaderías. Los escritores en lengua española le fascinaron porque, en su conjunto, eran como una galería de espejos o cámara de ecos en que se reflejaba su propia figura o voz, con todas las deformaciones de rigor.

En cuanto a Cervantes, a Borges lo seducía también su figura por el contraste entre su gloria póstuma y las miserias de su vida de soldado, cautivo, suplicante ante la burocracia imperial, marginado de las capillas literarias de su época, pobrete entrampado y encarcelado más de una vez. Este tema aparece a todo lo largo de su obra, especialmente en los poemas que le dedica a Cervantes hacia el final de su vida, como “Un soldado de Urbina” (*OC*: 878). Es también uno de los temas de “Lepanto”, el resonante poema de Chesterton que Borges traduce y publica en 1938. En todos estos escritos, Borges expresa asombro y admiración ante la arbitrariedad del destino, que hizo de aquel hombre valiente, pero insignificante en su época, el dueño de una grandiosa imaginación literaria, desdoblada en la

¹³ En una nota de 1956 publicada en *Ciclón* (La Habana) como parte de un número dedicado al filósofo español en ocasión de su muerte, Borges escribe: “Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra” (*apud* González Echevarría 1983: 225). Sobre Lorca dice Borges, en entrevista de 1976 publicada en *Cambio 16*: “A García Lorca lo vi una vez en mi vida, pero nunca me interesó ni él ni su poesía. Me parecía un poeta menor. Bueno, un poeta pintoresco, una especie de andaluz profesional” (43).

figura igualmente patética de Alonso Quijano, inventor de sí mismo como don Quijote. Esa arbitrariedad del destino es uno de los principios de la ironía borgeana, en tantos aspectos paralela a la cervantina. Con esa postura irónica ambos se forjaron un personaje-autor que emerge escudado tras una modestia estratégica, socrática, con la que fingen no responsabilizarse por sus creaciones o exigir gloria por ellas. Para Cervantes y Borges, la fortuna distribuye sus dones al azar, con tal descuido que sería presuntuoso vanagloriarse de los que nos tocan porque son siempre inmerecidos, como el hidalgo le recuerda a Sancho cuando acaba de ser nombrado gobernador de la ínsula Barataria. Borges mismo practica un engañoso menosprecio de sí mismo, memorable en “Borges y yo” pero sostenido a lo largo de toda su vida. El desacuerdo entre Cervantes, hombre común, y la gloria de su creación es un tópico en Borges porque le sirve para destacar el abismo, no la disociación, entre las contingencias personales o históricas y el misterio de la creación literaria; por lo tanto, lo falaz que es atribuirle a una lengua, a una tradición, o a una nacionalidad la grandeza de una obra. Esto es primordial en el Cervantes que Borges se labra y la base de sus escritos en que el Quijote y su autor desempeñan un papel protagónico, especialmente en “Pierre Menard, autor del Quijote”, según se verá.

No debe descartarse tampoco que la afinidad que Borges sentía por Cervantes y don Quijote también se debiera a su conocida admiración por la valentía, por el coraje de ambos, que recuerda a Dahlmann, protagonista de “El Sur”, quien sale a enfrentarse a una muerte segura a manos del compadrito que lo provoca. Cervantes fue valeroso en Lepanto, donde sufrió su famosa herida; Alonso Quijano, sedentario, sin los atributos físicos imprescindibles, y —como Borges— lector empedernido, abandona su hogar a una edad ya avanzada para lanzarse a unas aventuras tan quiméricas como peligrosas, según lo atestiguan las múltiples lesiones que sufre a lo largo de la novela. En su predilección por Cervantes y sus personajes, Alonso Quijano, don Quijote y el propio Cervantes, Borges revela

su añoranza por el pasado heroico que no tuvo, pero que sentía era parte de su herencia y estirpe. Es la disputa entre las armas y las letras que tanto preocupó a don Quijote.

Pero sobre todo Cervantes le sirve a Borges, particularmente en “Pierre Menard, autor del Quijote”, como cifra de su poética, según ya dije, tanto en la ejecución del relato como en lo que propone en él, y siempre como respuesta al contexto ideológico y político en que se va desplegando, que Balderston (1993: 18-38) ha detallado minuciosamente como si el personaje borgeano hubiese sido una persona real. Esa poética del Borges maduro podría sintetizarse de la siguiente manera. El acto de creación literaria tiene un vínculo ambiguo con las contingencias personales de su autor; el texto es plural, con múltiples significados, no atribuibles exclusivamente a ese acto sino a la confluencia tal vez fortuita de textos anteriores que se dan cita sin propósito claro y que nunca es reducible a un significado fijo, imputable a la persona del autor o a una ideología. El texto adquiere coherencia y forma sólo en la lectura, o en las lecturas, en que revela su virtual redondez, su acabado, su armonía provisional y efímera. En ese texto el autor virtual se entretiene barajando enigmas filosóficos que no pretende resolver, y que remiten siempre a un infinito que lo descalifica de entrada como proposición o programa coherente. En el texto se reactiva la secular enemistad entre filosofía y literatura, en la que esta última siempre sale vencedora por su propensión a hacer de la duda, la aporía y la anécdota sus recursos principales. El deseo de superar ese escepticismo sistemático, la ansiedad de alcanzar el conocimiento, conduce a los protagonistas, y a veces al narrador, a situaciones en las que los personajes pierden la vida, como en el caso de “La muerte y la brújula”, lo cual dota a la literatura de un componente agónico, que es lo que motiva su origen. Ese elemento trágico se manifiesta también en la relojería de los cuentos, que es como una metáfora del destino; ningún detalle es inerte, todos entran en juego para propiciar un desenlace fatal. Esto, que nos parece hoy tan familiar, lo encuentra, o sugiere Borges que lo

encuentra, en Cervantes, y con razón si tan sólo pensamos en el prólogo al Quijote de 1605: los personajes cervantinos, sus textos, sus juegos de atribución autorial, le sirven para proponer esa concepción de la literatura, en última instancia vanguardista, moderna en el sentido inglés del término (me refiero al *Modernism*). Éste es el motivo por el que los textos de Borges (como los de Cervantes) parecen haberse anticipado a no pocas de las teorías críticas del siglo xx, que surgen paralelas a ellos —y a veces los autores de estas teorías (Foucault, Genette, Derrida) se declaran sus deudores.¹⁴ Por eso, incurriendo en la tautología, la obra de Borges ha sido objeto repetido de análisis por los seguidores de esas modas y discursos dizque teóricos que, como ese mar “*toujours recommencé*”, han traído a las riberas de nuestra tierra baldía oleadas de ruinas y escombros de conceptos y retorcida terminología.

Concebir la posibilidad de una obra literaria sin nación es el más desafiante experimento de “Pierre Menard, autor del Quijote”, texto escrito en medio de la euforia de los nacionalismos aliados al fascismo en Europa y al peronismo en Argentina, y que en mayo de 1939, cuando aparece en *Sur*, tienen a Europa al borde de la guerra, la cual estallaría en septiembre. El relato es una divertida, complicada y profunda broma literaria cuyo desplante más notorio es que el español no era la lengua natural de Menard, aun así aspirante a autor del Quijote. Borges va aquí más lejos que Cervantes, porque Cide Hamete Benengeli, autor del ficticio original de la novela, la había escrito en su idioma materno, el árabe (nótese que Cervantes no propuso un origen hispánico para su invención). Borges toma de Cervantes que Benengeli le resta gloria y autoridad al castellano del Quijote, pero le añade la socarronería de que la versión de Menard va a superar a la española precisamente porque el francés escribe en una lengua aprendida. Borges mina aquí la originalidad del origen, su poder

¹⁴ Véanse, por ejemplo, “Borges and *la nouvelle critique*”, de Rodríguez Monegal, y mi ensayo sobre Borges y Derrida.

de determinación y autoridad, porque su mundo está hecho de atributos, no de esencias, de adjetivos, no de sustantivos (por eso los adjetivos son su firma estilística). La posibilidad de un origen no nacional de la escritura es básica en la concepción borgeana del principio y los principios del texto, en oposición directa a las interpretaciones españolas de Cervantes, aferradas con fervor a la fusión romántica de lengua, nación y literatura. Porque el experimento de Menard sobre la autoría parte de que él carece de los presuntos determinismos del autor en la era post-romántica. Como posible autor del Quijote, Menard no posee los atributos esenciales del creador literario: no es de la nacionalidad correspondiente al idioma de la obra; la lengua de ésta no es la suya natural (lo primero no supone lo segundo porque podría ser de otra nacionalidad pero ser hablante nativo de la lengua en cuestión —ser un belga francoparlante, por ejemplo); no es contemporáneo de la obra, por lo que ha experimentado más historia que el autor original (más de tres siglos, en este caso), poseyendo conocimientos sobre sucesos posteriores en la nación e idioma de origen de la obra. (Borges juega aquí con la romántica noción del *genius loci*.) Menard quiere escribir un Quijote sin las “españoladas” que, según el relato, Maurice Barrès o el Dr. Rodríguez Larreta habrían recomendado. El Quijote de Menard sería un Quijote sin una España consciente de su españolidad, que habría hecho del libro “una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo” (OC: 450). La gramática es aquí fundamental (pensemos en *La peculiaridad lingüística* de Américo Castro): para los españoles ilusos sería la ley del idioma, de la lengua materna o paterna, origen étnico obedecido y celebrado. Menard se enfrenta a la tarea de escribir o reescribir el Quijote como lo haría un escritor latinoamericano (Montalvo, por ejemplo), en posesión del idioma pero ni lastrado por el peso de su historia lingüística y política, ni por el de su gramática. Aquí empieza a filtrarse o a colarse por la puerta trasera la afirmación de un *genius loci* distinto, pero no menos determinante que el comúnmente aceptado, a la vez que una

identificación de Borges con Menard que también reintroduce al autor según la ideología romántica.

En “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges ha hecho suya la escurridiza esencia del autor cervantino. ¿Es Menard como Cide Hamete, como el traductor, o como el narrador? Si Benengeli era propenso a la mentira, a Menard le gustaba escribir lo opuesto de lo que pensaba. Cervantes hace posible a Menard por ser un autor incapaz de las “españoladas” que su panegirista deplora, porque vivió antes de que España convirtiese el excepcionalismo en manera de autoanálisis, autorreflexión y exhibicionismo ante una Europa de la que progresivamente se hacía distinta y distante —la “tierra de Carmen” (13), como se dice en el relato. Menard quiere ser el Cervantes que Cervantes habría sido en el siglo xx si hubiera podido saltarse los siglos xviii y xix españoles; un Cervantes que podría haber sido un argentino educado en Ginebra, empleado como bibliotecario en Buenos Aires. La identificación implícita de Borges con Menard —manifiesta en el tono agónico del relato— desdice también del rechazo del concepto romántico del autor que el texto parece sugerir, socavando su ironía y todas las negaciones implícitas en éste.

Porque podríamos preguntar precisamente: ¿por qué el Quijote? ¿Por qué no “Pierre Menard, autor de la *Divina comedia* o autor de *Crimen y castigo*? Porque, a fin de cuentas, el hecho es que el español fue el idioma que Borges prefirió para hacer su obra, y es la lengua de su país, una entidad política reciente, alejada en el tiempo y el espacio de los orígenes de ese idioma, pero donde todavía, a pesar de las alarmas del Dr. Américo Castro, se habla y escribe. De los autores clásicos a los que Borges alude repetidamente, Cervantes, Dante y Homero son los tres principales, pero el autor del Quijote es el más significativo porque su obra es el monumento literario de la lengua en que Borges escribió debido a, como dijo en 1932, su “ejercicio congénito del español” (*OC*: 240). Él podría haber optado por otra lengua (escribió algo en inglés), al igual que Conrad, caso que pudo haber tenido presente al escribir “Pierre Menard, autor del Quijote”. Pero como

el español fue el idioma que eligió, se sintió motivado a especular cómo él pertenecía a ese idioma o ese idioma le pertenecía a él, de qué manera era y no era parte de su legado, sobre todo por la furia de los nacionalismos que lo abrumaban y los españoles que invadían su ciudad natal. El Quijote (escoltado por sus infatigables comentaristas y panegiristas) tenía que alzarse ante él como el más grandioso monumento literario en español al cual tenía que enfrentarse. Pienso que ésta es la razón por la que hay ese dejo agónico en “Pierre Menard, autor del Quijote”, texto que el narrador ofrece como una especie de elegía y defensa del recientemente fallecido Menard, como si el heroico esfuerzo por completar la reescritura del Quijote lo hubiese conducido a la muerte —otra vuelta velada del autor romántico.

Porque no debe olvidarse que Menard no logró concluir su obra, de la que contamos sólo con el proyecto y algunos fragmentos que copia el narrador. Es en su no haber completado la tarea que se impuso, la cual sabía fútil de antemano, y en su muerte intentando hacerlo, donde se hace más visible en el relato un substrato romántico, una glorificación del autor a contrapelo de las intenciones del propio Menard y del implícito esfuerzo desmitificador de Borges. Es lo que el relato, en su superficie, parecería negar, en gran medida porque el panegirista, es decir, el narrador, es una figura ridícula; un católico a ultranza, antisemita y fascistoide. De todos modos, su “rescate” de Menard es efectivo, y el agónico esfuerzo de éste por realizar su magna obra comparable, por descabellada dimensión, al de Carlos Argentino, ese poeta épico de “El Aleph”, su opuesto correlativo o imagen invertida. (También Ts’ui Pên en “El jardín de senderos que se bifurcan”.) Menard sería el poeta de la no-nación, mientras que Argentino el poeta del cosmos, de la supranación, ambos empeñados en realizar empresas imposibles que los aniquilan como héroes románticos. “Pierre Mernard, autor del Quijote” surge de esta profunda incoherencia, de esta vasta aporía, porque es literatura, no un manifiesto político. Llevando las evasivas de autoría del propio Cervantes a sus últimas conclusiones, Borges le sustrae su derecho de

autor; pero al mismo tiempo celebra el de Menard y de pasada el suyo propio.

Borges utilizó al proclamado más español de los escritores españoles, Cervantes, para oponerse al nacionalismo de tendencias fascistas en el que vivió inmerso, pero no por eso se adhirió al programa de su protagonista más famoso, Pierre Menard. Borges nunca practicó sistemáticamente el método menardiano del “anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (16) y su relato, a fin de cuentas, demuestra que es imposible escaparse de la historia y de las contingencias de la vida que a uno le toca vivir. Tampoco renunció Borges a su argentinidad, ni como ciudadano ni como escritor —se opuso a Perón en su momento y firmó todos sus libros con su nombre y apellido. Sí, proyectó en su famoso relato las angustias de la autoría y de la nacionalidad, las insistentes dudas que ambas suscitan, imposibles de disipar y por lo tanto aptas para ser convertidas en literatura. La poética que algunos han derivado de “Pierre Menard, autor del Quijote” tuvo adeptos, pero no se ha impuesto como método crítico, ni mucho menos como fórmula para la redacción de textos literarios. No se puede reducir a Borges a una metodología, ni muchos menos a una ideología —ni siquiera al antifascismo. Valiéndose de Cervantes, él planteó, en el caso que acabo de presentar, preguntas sobre la literatura y el lenguaje que se ciernen sobre todos nosotros. En torno a éstas escribió inolvidables relatos y poemas, y además nos alertó a los usos y abusos de que puede ser objeto la literatura.

BIBLIOGRAFÍA¹⁵

Anónimo, “Entrevista: Borges, gracias mi general”, *Cambio 16* (Madrid), 30 de agosto de 1976, núm. 247, pp. 42-43.

¹⁵ Además de los textos citados, se incluyen en esta bibliografía otras referencias pertinentes para el tema.

- BALDERSTON, Daniel. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in his Writings*. Greenwood Press, Westport, CT, 1986.
- . *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. “La conducta novelística de Cervantes”, *Criterio* (Buenos Aires), 15 de marzo de 1928, núm. 2, pp. 55-56.
- . “Una sentencia del Quijote”, *La Nación*, 24 de marzo de 2002, sección 6, pp. 1-2. [Publicado originalmente en el *Boletín de la Biblioteca Popular Azul*, 1933.]
- . “Oswald Spengler”, en *Textos cautivos: ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, eds. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Tusquets, Barcelona, 1986, pp. 65-66. [Publicado originalmente el 25 de diciembre de 1936.]
- . “Presencia de Miguel de Unamuno”, en *Textos cautivos*, pp. 79-82. [Publicado originalmente el 29 de enero de 1937.]
- . “Inmortalidad de Unamuno”, *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, est. prel. Alicia Jurado. Ed. Celtia, Buenos Aires, 1982, pp. 147-148. [Publicado originalmente en *Sur*, enero de 1937, núm. 28, pp. 92-93.]
- . “Una pedagogía del odio”, *Sur*, mayo de 1937, núm. 32, pp. 80-81.
- . “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Sur*, mayo de 1939, núm. 56, pp. 7-16.
- . “Definición del germanófilo”, en *Textos cautivos*, pp. 335-338. [Publicado originalmente el 13 de diciembre de 1940.]
- . “Nota preliminar”, Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Emecé, Buenos Aires, 1946, pp. 9-11.
- . “Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores”, *Sur*, agosto de 1946, núm. 142, pp. 114-115.
- . “Nota sobre el Quijote”, *Realidad. Revista de Ideas* (Buenos Aires), año 1, vol. 2, núm. 5, septiembre-octubre de 1947, pp. 234-236. Incluido en *Páginas de Jorge Luis Borges*, pp. 175-177 (con errónea indicación

- de su procedencia), y en *Jorge Luis Borges: textos recobrados, 1931-1955*. Emecé, Buenos Aires, 2001, pp. 251-253.
- . “Magias parciales del Quijote”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1949, 2^a sec., p. 1.
- . “Análisis del último capítulo del Quijote”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5^a época, 1956, tomo 1, pp. 28-36.
- . “Mi entrañable señor Cervantes”, traducción del inglés de la conferencia pronunciada en Austin, Texas, en 1968.
- . *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974. [OC]
- CASTRO, Américo. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Losada, Buenos Aires, 1941.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, nueva ed. crítica con el comentario refundido y mejorado y más de mil notas nuevas, dispuesta por Francisco Rodríguez Marín. Ediciones Atlas, Madrid, 1947, 10 ts.
- CLOSE, Anthony. *The Romantic Approach to “Don Quixote”: A Critical History of the Romantic Tradition in “Quixote” Criticism*. Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- CHESTERTON, G. K. “Lepanto”, *Sol y Luna* (Buenos Aires), 1 (1938), pp. 135-147. [Traducción de Jorge Luis Borges.]
- DAPÍA, Silvia G. “Fritz Mauthner’s Critique of Language as Context for Borges’s «Pierre Menard, Author of the *Quixote*»”, *Siglo XX/20th Century*, 1997, vol. 15, núm. 1-2, pp. 75-94.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1988.
- GENTILE, Giovanni. *Che cosa è il fascismo*. Vallecchi, Florencia, 1924.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Cornell University Press, Ithaca, 1977. [Versión en español: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, tr. Aníbal González Pérez. UNAM, México, 1993.]
- . “BdeORridaGES (Borges y Derrida)”, en *Isla a su vuelo fugitiva: en-*

- sayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Porrúa, Madrid, 1983, pp. 205-215.
- . “Borges, Carpentier y Ortega: dos textos olvidados”, en *Isla a su vuelo fugitiva*, pp. 217-225.
- . *Love and the Law in Cervantes*. Yale University Press, New Haven, 2005.
- GUERRERO, GUSTAVO. “Borges, Cervantes et le *Quichotte*”, *Nouvelle Revue Française*, en prensa.
- LOUIS, ANNICK. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. L'Harmattan, París, 1997. [1997a]
- . “Borges y el nazismo”, *Variaciones Borges*, 1997, núm. 4, pp. 117-136. [1997b]
- . “Borges ante el nazismo”, manuscrito facilitado por la autora, así como bibliografía repartida por la misma en ocasión de su charla sobre el tema en la Universidad de Yale, el 3 de noviembre de 1999.
- MADRID, LELIA. *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Pliegos, Madrid, 1987.
- MOLLOY, SYLVIA. “Figuración de España en el mundo textual de Borges”, en *España en Borges*, coord. Fernando R. Lafuente. Ediciones El Arquero, Madrid, 1990, pp. 39-49.
- MUJICA, BÁRBARA. “Jorge Luis Borges and the Spanish Golden Age”, *Negotiating Past and Present. Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, ed. David Thatcher Gies. Rookwood Press, Charlottesville, VA, 1997, pp. 194-210.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. “La lección de Cervantes en Borges”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 1997, núm. 45, pp. 97-103.
- RODRÍGUEZ LUIS, JULIO. “El Quijote según Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 477-500.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. “Borges y la *nouvelle critique*”, *Revista Iberoamericana*, 1972, vol. 38, núm. 80, pp. 367-390.
- . “Borges y la política”, *Revista Iberoamericana* [núm. esp.: 40 *Inquisiciones sobre Borges*], 1977, vol. 43, núm. 100-101, pp. 269-291.
- . *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. Dutton, Nueva York, 1978.

WEBER DE KURLAT, Frida. “Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»”, en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario, 1923-1973*. Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, Buenos Aires, 1975, pp. I-II.

RELIGIOSIDAD Y CONVERSIÓN EN “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE”

Carlos García
Hamburgo, Alemania

Entre la larga serie de trabajos críticos que se ocupan de desentrañar los sentidos de “Pierre Menard”, no encuentro ninguno que registre con la amplitud que creo idónea un motivo tratado allí con ostensible insistencia: el texto abunda en alusiones directas e indirectas tanto a la religiosidad como a la conversión religiosa. Estos apuntes quieren ayudar a corregir esa omisión. Forman parte de un largo trabajo en curso, que se ocupa también de otros aspectos de ese inagotable texto que es “Pierre Menard”. Aunque surgidas de manera independiente, las acotaciones guardan, como se verá, cierta semejanza con los estudios reunidos por Daniel Balderston en su esclarecedor *¿Fuera de contexto?*,¹ menos por el contenido que por la clase de acercamiento a la obra de Borges. Si bien no es el único modo posible de aproximarse a ella, creo saludable hacer ver, siquiera de vez en cuando, que esa obra está menos desconectada de la realidad de lo que usualmente se supone. Disiento, por lo demás, de la opinión según la cual no sería necesario desentrañar las alusiones extratextuales en los textos de Borges. Por el contrario, considero que algunos textos suyos, y en especial “Pierre Menard”, aspiran claramente, entre otras cosas, a comentar la realidad circundante.

Ya uno de los párrafos iniciales del relato tematiza abruptamente desde qué perspectiva considerará el relator la obra de Menard, cuya

¹ Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1996. La edición original (Duke University Press, Durham, 1993) tiene algunas diferencias de contenido.

bibliografía reconstruirá a continuación: “Son [...] imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas [...] en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos” (444).² La agresión a los “circuncisos” se repite poco más abajo (444), cuando el “filántropo internacional Simón Kautzsch” es acusado, indirectamente, de ser ávido, como corresponde, en la creencia de ciertos reprobables círculos, a la ascendencia judía que denota el nombre.³

Al considerar los grupos mencionados en esos pasajes, se comprueba, por descarte, que la perspectiva desde la cual escribe el relator —a diferenciar escrupulosamente de la persona Borges— es la de un católico ultramontano.⁴

(En cierto sentido, parece haber aquí un defecto de composición, ya que algunas de las observaciones que se le atribuyen más abajo a ese relator son demasiado inteligentes como para ser compatibles con una visión dogmática del mundo.⁵ Por otro lado, la óptica ultra-

² Todas las citas corresponden a la edición en un solo volumen de las *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 444-450 (= OC), que contiene varios cambios respecto de la primera edición, aparecida en *Sur*, mayo de 1939, núm. 56, pp. 7-16.

³ El pasaje “tan calumniado ¡ay! por las víctimas de sus desinteresadas maniobras” no figura en la edición *princeps* (*Sur*). Fue agregado para la versión en libro, quizás para precisar el doble sentido al que ya alude el apellido.

⁴ Quedan fuera de nuestra óptica el Islam y las religiones orientales (budismo, hinduismo, taoísmo, etcétera), poco relevantes en la Argentina de la época. Si acaso, habría que estudiar las implicaciones del teosofismo, infiltrado en ciertos círculos porteños por Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes y su esposa, Adelina del Carril, así como el eventual influjo ejercido por algunos visitantes indios (Tagore entre ellos).

⁵ Cf. “Desde luego, el mero espectáculo de un católico civilizado, de un hombre que prefiere la persuasión a la intimidación y que no amenaza a sus contendores con el brazo seglar o con el fuego póstumo del Infierno, compromete mi gratitud” (J. L. Borges, “Modos de G. K. Chesterton” [*Sur*, julio de 1936, núm. 22], incluido en *Borges en “Sur”, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 18). No es éste el único exabrupto de Borges en esta época, tanto contra la doctrina católica como contra algunos caracteres católicos. Su actitud sería mitigada apenas en la década de 1940. En la versión hemero-

católica no es conservada con rigor. En el transcurso del trabajo, el relator parece haberse convertido a Borges en otro. No se explican, si no, y para mencionar sólo un ejemplo, sus puntos de vista liberales, como la alusión antimilitarista y antifascista a Julien Benda y a Bertrand Russell [449]. No se explican, o, a lo sumo, se explican sólo en el contexto de las variadas contradicciones —evidentemente voluntarias— que el texto encierra, lo cual se refleja además en la equívoca personalidad de Menard. Pero es éste tema para otro trabajo. Me limito aquí a indicar algo axiomáticamente esas aparentes inconsecuencias, que ya atribularan a Michel Lafon).⁶

Aquella intuición es corroborada por la lectura del resto del texto, ya que no sólo la figura del relator transporta elementos católicos. Autores católicos son nombrados posteriormente con llamativa frecuencia: Ramón Llull (445), fanático y antisemita evangelizador muerto a pedradas por los “infeles”; Francisco de Sales (446, n. 1), el *doctor universalis*, o sea el teólogo y poeta francés Alanus de Insulis / Alain de Lille (450), la *Imitación de Cristo* de Kempis (450),⁷ y el omnipresente Quevedo, quien fue, entre otras cosas menos reprobables, un notorio y activo antijudío.

La genealogía de Menard (“Poe, que engendró a Baudelaire...”, 447), por su parte, parodia la genealogía evangélica de Jesús. La localización de Menard y del relator en Nîmes (444), centro eclesiástico departamental, así como el tema de la conversión religiosa (aludido expresamente en 447), sobre la cual volveré poco más adelante, son otros signos insoslayables.

gráfica de muchos artículos y ensayos aparecidos en los años treinta, Borges no oculta su desacuerdo con la doctrina católica ortodoxa, especialmente con el concepto de la Trinidad, que le parece grotesco. En las versiones de esos trabajos aparecidas después en forma de libro, lima y amortigua esos pasajes.

⁶ Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Éditions du Seuil, París, 1990, pp. 55-56.

⁷ El nombre “Kempis” no figura en “Pierre Menard” expresamente; allí sólo se menciona el título de su obra principal. Ello se debe a que, hasta comienzos del siglo, no estaba confirmado que el libro fuera de su autoría.

Diversas razones pueden haber impulsado a Borges a abordar este tema, delicado y riesgoso en un país como Argentina. Borges no era cristiano, pero debe haber observado conflictos entre católicos y protestantes, siquiera sutiles o latentes, en el seno de su propia familia, ya que la rama materna era católica (aunque no sin “impurezas” judías, descubiertas por Borges en 1920, tras la lectura de un libro de Ramos Mejía),⁸ mientras que la de su abuela paterna era calvinista. (Debe tenerse en cuenta, además, que Borges vivió algunos de los decisivos años juveniles en Ginebra, una de las capitales del calvinismo.)

Todo ello no habría, quizá, ocupado mayormente a Borges, de no haberse visto obligado, a comienzos de la década de 1930, a tomar partido públicamente. En un texto sin título aparecido en el periódico *Mundo Israelita* en agosto de 1932,⁹ Borges denostó el antisemitismo vernáculo, que estaba preparando sus progromes. La decidida toma de partido propició que, de ahí en más, fuera atacado por las influyentes fuerzas católicas de extrema derecha —las cuales, entre paréntesis, habían contribuido en 1930 al derrocamiento del presidente Yrigoyen, a quien Borges había otorgado su apoyo a partir de 1927, como Presidente del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes. Es decir, el tema era también un *politicum*.¹⁰

La Argentina tiene, entre otras lacras que la obstruyen, una amplia y arraigada tradición derechista, en la que pululan elementos católicos, nacionalistas, militaristas y antisemitas mejor o peor amalgamados, a

⁸ Borges informa al respecto, pleno de entusiasmo, en carta sin fecha a Maurice Abramowicz, que conjeturo debe ser del 11-X-1920. Véase *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, ed. Carlos García, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999.

⁹ Este texto fue descubierto por el historiador Daniel Lvovich y reproducido en *Clarín* (Buenos Aires, 6-IV-2003), y adoptado, entre tanto, en el volumen 3 de la serie *Textos recobrados*.

¹⁰ Para un breve repaso de las actividades católico-nacionalistas en el Buenos Aires de la época, cf. Aurora Sánchez, “Una crítica al sistema: católicos y nacionalistas”, en *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, ed. Horacio Vázquez-Rial, Alianza, Madrid, 1997, pp. 139-158.

menudo disfrazados, para mayor agravante, bajo mantos populistas, como ocurriera en el caso del peronismo. Borges criticó en varios textos esa mentalidad, y en consecuencia, desde temprano estuvo expuesto a ataques provenientes de esos círculos, por lo cual no extraña que sintiera deseos de satirizarlos. Véase, por ejemplo, su burlona respuesta, titulada “Yo, judío”, a una agresión particularmente aviesa padecida en 1934 desde la revista católica *Crisol*, que le reprochaba doblemente su “ascendencia judía maliciosamente ocultada”.¹¹

El antisemitismo reinante en Buenos Aires en los albores de la Segunda Guerra Mundial debe haber conducido a que Borges formara parte del “Comité contra el Racismo y el Antisemitismo de la Argentina”. Ese Comité celebró dos sesiones el 6 y 7 de agosto de 1938, cuyas Actas salieron a luz el mismo año. (Es de destacar que el futuro presidente argentino, Doctor Arturo Umberto Illia, formó parte de ese comité, que incluía además los nombres de Leónidas Anastasi, Rodolfo Aráoz Alfaro, Gregorio Berman, Mario Bravo, Alfredo Dang, Román Gómez Masía, Álvaro Guillot Muñoz y Rudesindo Martínez.)¹²

¹¹ La agresión apareció en *Crisol* (Buenos Aires, 30-1-1934); la respuesta de Borges: “Yo, judío” en *Megáfono* (Buenos Aires, abril de 1934); reproducida en *Textos recobrados, 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires, 2001, pp. 89-90. Menos conocido es que *Crisol* ya había agredido a Borges de manera semejante hacia noviembre de 1933, en un artículo sin firma escrito por el poeta peruano Alberto Hidalgo, radicado en Buenos Aires desde 1919, también autor del brulote arriba mencionado, enemistado con Borges desde 1926. Se trató a Borges allí de “correligionario” del “escritor semítico” Alberto Gerchunoff, así como de “distinguido escritor judío”. Acerca de Hidalgo, cf. Álvaro Sarco (ed.), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Talleres Tipográficos, Lima, 2006; sobre ese incidente, véase el trabajo de Martín Greco, “El crisol del fascismo. Alberto Hidalgo en la década del 30”, pp. 335-383. En cuanto a otros aspectos de la relación entre Borges e Hidalgo, cf. en el mismo volumen mi trabajo “El *Índice* de Hidalgo (1926)”, que se ocupa de la génesis del *Índice de la nueva poesía americana*.

¹² La reproducción de la portada del libro y de la lista de los miembros del Comité que organizara el Congreso se encuentra en Nicolás Helft, *La biblioteca total*, CD-Rom, La Nación, Buenos Aires, 1996. Néstor Ibarra parece aludir a este episodio: “Savez-vous que Borges a fait partie, pendant quelques heures —c’est beaucoup pour lui— de je ne

Todo ello fue, sin embargo, apenas uno de los factores que atrajeron a Borges a considerar puntos de vista católicos. Hay otros, y más adecuados, ya que conciernen a la literatura, el interés mayor de Borges, tanto por esa época, como posteriormente.

Hay distintas maneras de no ser religioso, cristiano, católico. Hay, conjeturo, una manera específica de ser ateo o agnóstico habiendo tenido una educación católica, y otra, habiendo tenido una calvinista. Hay, asimismo, una manera específica de ser católico después de haber sido ateo o desinteresado en materias religiosas, en especial si uno se convierte por razones de orden estético.

La exhuberancia mitológica del catolicismo, sus barrocas imágenes de éxtasis y renuncia, su inconsciente sexualidad más o menos perversa y su compleja psicología del pecado permitían a ciertas mentes desorientadas o febriles una elaboración literaria. Ya los más tempranos románticos franceses y alemanes (en general, católicos) creían haber descubierto que el cristianismo era “la más poética de cuantas religiones han existido” (Chateaubriand). El “simbolista católico” Paul Claudel fue un paso más allá, al comparar su conversión al catolicismo con los placeres de la cópula: “satisfaction comme de la jonction de l’homme avec la femme”.¹³

sais quel comité de protestation contre l’antisémitisme? [...] Je me souviens de la mine consternée, stupéfaite qu’il avait en revenant de la première scéance: «Tu ne vas pas me croire, cette réunion contre l’antisémitisme... eh bien, c’était plein de juifs!»” (*Borges et Borges*, Ed. L’Herne [*Glose*], París, 1969, p. 30; este libro es una ampliación del artículo con el mismo título aparecido en el cuaderno que *L’Herne* dedicó a Borges en 1964, el cual ya no figura en la reedición de 1969). El congreso, sin embargo, tuvo lugar tras la partida de Ibarra a Europa, y no todos los miembros del comité arriba mencionado eran judíos, lo cual sugiere que quizá Ibarra aluda a otro congreso, o bien que reproduzca una *boutade* de Borges.

¹³ Citado por Alfonso Reyes en “Un desliz de Croce” (1918), *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, vol. VII, p. 362 (también en “Cartas sin permiso; un desliz de Croce”, *Sur*, otoño 1932, núm. 6). Sólo por mencionar un ejemplo entre mil posibles: en Argentina, el lateral Evar Méndez (co-director del periódico *Martín Fierro*, 1924-1927) escribió: “En verdad hay una fuente de lujuria desconocida para los profanos en el misterio de la religión, y en las prácticas rituales del cristianismo” (“Lujuria

La generación de Menard se entregó con gusto a ese sublimado placer. Este rasgo es bastante marcado en muchos exponentes de la literatura francesa de fines del siglo XIX y comienzos del XX, en especial en las escuelas o movimientos afines a Menard, de los cuales se burla Borges aquí, para agredir oblicuamente a los esmirriados círculos porteños equivalentes.

Por cierto, el catolicismo prevaleciente por esa época en círculos literarios era a menudo una forma contemporánea del paganismo; no es casual encontrar amalgamada con él toda clase de aberraciones intelectuales, magias, cábalas, supersticiones y herejías, que no condecían con la doctrina ortodoxa (confróntense, por mencionar sólo dos ejemplos dispares, las obras de León Bloy y de Joris-K. Huysmans, que Borges conociera).¹⁴ Hay un eco de esos “juegos prohibidos” en el insidioso párrafo final de “Pierre Menard”: “Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (450).¹⁵

Imaginar que la *Imitación de Cristo* fuera escrita por Céline o por Joyce, como arteramente propone el relator para suscitar *skándalon* (el “escándalo” evangélico)¹⁶ en lectores timoratos, es, sin embargo, menos aventurado de lo que a primera vista parece. Céline y Joyce gozaban en la década de 1930 de un renombre escabroso, pero no debe olvidarse que Joyce padeció una educación jesuítica y que el

sagrada”, en *El jardín secreto*, Babel, Buenos Aires, 1923, p. 94). Y en su juventud, había ya escrito: “Me estremezco pensando con temor y alegría / En la imagen desnuda de la virgen María” (“La misa”, en *Palacios de ensueño*, Peuser, Buenos Aires, 1910, p. 82).

¹⁴ Con *Là-bas*, de Huysmans, Borges trabó conocimiento ya de joven, en Palma de Mallorca, por sugerencia de un peluquero (!). El libro le dejó “el alma hecha polvo”, según relató él mismo en carta sin fecha a Maurice Abramowicz, que data hacia el 20 de enero de 1921 (*Cartas del fervor*, pp. 136-137).

¹⁵ Cf. en *La imitación de Cristo*, por ejemplo, el Libro III, cap. XXIV, según el cual debe renunciarse al gusto por lo creado para descubrir al Creador, o el xxx del mismo Libro, que aconseja la auto-negación como medio para alcanzar la libertad interior.

¹⁶ Véase Gustav Stählin, *Skandalon. Untersuchungen zur Geschichte eines biblischen Begriffs*, Gütersloh, Bertelsmann, 1930.

extremismo fascista y antisemita de Céline condecía con las inclinaciones de los nacionalistas argentinos (quienes, paradójicamente, coincidían también en este punto con los nacionalistas de otros países). Por lo demás, Céline elogió públicamente a Tomás de Kempis en la revista *Candido* de marzo de 1933,¹⁷ a tiempo, pues, para ser advertido o adivinado por el perspicaz Borges.

Que obras como la de Kempis, por su parte, se prestaban a esta clase de trastrueques más o menos inmorales, había sido descubierto ya por los autores católico-decadentes del siglo XIX francés, quienes a menudo tomaban como punto de partida para sus alambicados, pero exiguos placeres, el osado “sacrilegio” de travestir obras edificantes. (Tampoco el católico Joyce fue ajeno a este proceder, como muestra ya el primer párrafo de su *Ulysses*, parodia del *introito* litúrgico.)

En 1885 apareció en Francia una novela, temprana y certera parodia de esas tendencias contemporáneas a coquetear con el escándalo, compuesta por Gabriel Vicaire y Henri Beauclair, con el título *Déliquescences d'Adoré Floupette, poète décadent*.¹⁸ Entre otras perversiones y extravagancias sofisticadas e inocuas, no más caprichosas que las de varios autores de la época, una de las figuras elogia la *Imitatio Christi*, y asegura preferirla incluso a la *Justine* del marqués de Sade, desvirtuando así el valor original de *ambas* obras...

Conversiones más o menos sinceras, sonadas, perdurables u ortodoxas al catolicismo abundaron en los ambientes literarios europeos en el último tercio del siglo XIX y en los primeros decenios del XX. Menciono apenas algunos casos de renombre, todos procedentes del

¹⁷ Según John Sturrock, *Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, Oxford University Press, Oxford, 1977, p. 200.

¹⁸ El libro se adjudicó en principio al nombre de *Adoré Floupette*. Las reediciones de 1911 y 1923 declararon a Beauclair y Vicaire como los verdaderos autores (edición crítica de S. Cigada: Milano, 1973. Reedición francesa: Nizet, París). Cf. Gerard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, París, 1992, pp. 177-179. Jean-François Jeandillou, *Supercherries littéraires. La vie et l'oeuvre des auteurs supposés*, Usher, París, 1989, pp. 220-244 (“Adoré Floupette”).

campo literario: el ya aludido Paul Claudel (¿hacia 1910?), Valéry Larbaud (1912), Julien Green (1916) y Pierre Reverdy (1926) en Francia, Giovanni Papini en Italia (1920),¹⁹ Max Scheler en Alemania (hacia 1921), el poeta Guerra Junqueiro en Portugal (1923),²⁰ Tristão de Athayde²¹ y Jorge de Lima en Brasil (1929 y 1935), Gilbert K. Chesterton, T. S. Eliot y Evelyn Waugh en Inglaterra (1922, 1928 y 1930, respectivamente).²² Ya hacia 1915, o antes, el austriaco Gustav Meyrink se había convertido del cristianismo al budismo (!), lo cual no escapó a Borges, su lector en 1916.²³

¹⁹ Cf. Giuseppe Prezzolini, “La conversión de Papini”, *Nosotros*, enero de 1922, núm. 152, pp. 5-19.

²⁰ Abílio de Guerra Junqueiro (1850-1923): escritor, poeta, empleado público y político portugués, de tendencia republicana. Hacia el fin de su vida, se convirtió al catolicismo. Véase una crítica del regocijo cristiano ante el desvarío religioso del septuagenario en: J. Pérez Bances, “La conversión de Guerra Junqueiro”, *España* (Madrid), 24-II-1923, núm. 358, p. 7 (reproducido en *Nosotros*, julio de 1923, núm. 170, pp. 427-429; Borges conoció este número). Obras de Junqueiro: *A Morte de D. João* (1874), *A Musa em Férias* (1879), *A Velhice do Padre Eterno* (1885), *Finis Patriae* (1890), *Os simples* (1892), *Pátria* (1896), *Oração ao Pão* (1903), *Oração à Luz* (1904), *Poesias dispersas* (1920). Reedición de su obra principal, *Pátria*, Lello e Irmão, Porto, 1968.

²¹ Athayde había sido, hacia 1922, un importante crítico y escritor modernista; se convirtió al catolicismo en 1929, fecha de su “Adeus a Disponibilidade”. Fundará la revista *A Ordem* y abandonará paulatinamente la literatura para convertirse en autor político y líder de la derecha católica brasileña.

²² Que Borges seguía el tema de cerca lo muestra el siguiente detalle: en noviembre de 1923, al adquirir una versión alemana del *Peregrino Querubínico* del místico alemán “Angelus Silesius” (seudónimo de Johannes Scheffler, 1624-1677), Borges anota para sí, en la contraportada, que éste se convirtió (al catolicismo). Cf. mi breve artículo en cinco entregas: “Borges y Angelus Silesius”, *El Trujamán* (Madrid), 19-VII-2004, 27-VII-2004, 2-VIII-2004, 11-VIII-2004 y 15-IX-2004 (Centro Virtual Cervantes: www.cvc.cervantes.es/trujaman/; en el mismo sitio también se reproducen otras notas mías relacionadas con Borges). No sorprende que a Borges le interesara el tema de la conversión y la figura misma del converso, un carácter extremo, transgresor (como los del hereje, el asesino, el cobarde, el traidor); en este caso, una persona en cuyo fuero interno se debaten contrarias lealtades y es, por ello mismo, capaz de excesos y crueldades para con otros.

²³ Cf. su prólogo a *El Golem*, en *Biblioteca personal*, Alianza, Madrid, 1988, p. 79.

A fines de 1926, el periódico porteño *Martín Fierro*, en el cual Borges colaboró desde 1924 hasta 1927, reproduce un artículo de Jean Prévost, con el título “El espíritu de conversión en la literatura”, donde se alude, entre otros, a Max Jacob y a Jean Cocteau.²⁴

Pero ya en una breve reseña aparecida pocos meses antes, se advierte el clima que reinaba en Buenos Aires por esas fechas. La insidiosa nota es interesante, a pesar de su marginalidad, precisamente porque reúne los temas antisemitismo y conversión, y porque no se detiene ni ante figuras importantes del ámbito literario argentino del momento: al anunciar la inminente publicación de un libro de Alberto Gerchunoff en Editorial Gleizer, bajo el título *Los conversos*, el anónimo comentarista agrega: “¡Qué propaganda editorial si también se convirtiera!...” — es decir, del judaísmo al catolicismo.

(En la misma página se anuncia la aparición de un libro de Borges bajo el título *El tamaño del espacio de mi esperanza* [*sic*: contaminación con un título de Lugones]: ambas citas proceden de “Noticias literarias hispanoamericanas”, *El Hogar*, 18-VI-1926, núm. 870 —el mismo espacio que una década más tarde estará, paradójicamente, a cargo de Borges.)

El 13 de junio de 1932, André Gide anota en su *Journal* que la conversión al catolicismo se puso de moda en Francia unos diez años antes: “On appelle cela *la conversion* tout court; comme s’il ne pouvait y en avoir d’autre” (“Llaman a eso, brevemente, *la conversión*, como si no pudiera haber otra”).²⁵

Alrededor de 1930, el nacionalismo católico francés había desatado movimientos similares en todo el mundo latino. En Cuba, la dirección de la *Revista de Avance* se siente impelida a criticar la “epidemia mística” que ha invadido “los más circunspectos lugares y contagiado a muy pulcras inteligencias”.²⁶

²⁴ *Martín Fierro*, 2ª época, 20-I-1927, núm. 37, p. 1.

²⁵ André Gide, *Journal*, Gallimard (*Pléiade*), París, 1970, p. 1132.

²⁶ *Revista de Avance*, La Habana, 15 de septiembre de 1929, vol. 4, núm. 38, p. 255.

En 1934, el fascista español Ramiro de Maeztu, ex-embajador de la dictadura de Primo de Rivera en Buenos Aires, a quien Borges debió conocer siquiera de nombre, ya que tenían muchos amigos comunes, publica en Madrid sus “Razones de una conversión”.²⁷

Para cerrar la década, anoto que en 1940, también el poeta estadounidense Robert Lowell se convierte al catolicismo. La lista podría ser continuada.²⁸ En vez de hacerlo, agregó una cita de la misma época del propio Borges, procedente de un contexto ajeno y al mismo tiempo afín al tema de “Pierre Menard”. Al reseñar un antiguo libro del poeta argentino Baldomero Fernández Moreno, Borges escribe: “El nombre [*Las iniciales del misal*] sería en 1940 una profesión de fe; en 1915, el vocabulario litúrgico era un adorno tan externo y tan vano como el vocabulario mitológico”.²⁹

Cabe postular una evolución semejante a la arriba relatada en Argentina, que Borges comentaría irónicamente con su texto. Considérese, por ejemplo, la evolución de Leopoldo Lugones, quien pasó de ser acérrimo enemigo del cristianismo, a su portavoz y paladín. En una nota necrológica publicada en ocasión del suicidio de Lugones (primero en *Sur* y luego, con variantes, en *Nosotros*),³⁰ aproximadamente un año antes de la aparición de “Pierre Menard”, Borges escribió, tras enumerar las conversiones políticas

²⁷ En *Acción Española*, Madrid, octubre de 1934 (reproducido en su libro *Autobiografía*, Editora Nacional, Madrid, 1962). Maeztu era ya católico desde mucho antes; en su artículo relata meramente qué lo llevó a revitalizar su fe.

²⁸ Así, el austriaco Heimito von Doderer se convirtió en 1941, en pleno auge del nazismo. En el mismo país, el temible polemista Karl Kraus, una especie de Groussac monotemático y ampuloso, se había convertido del judaísmo al catolicismo en 1911, pero abandonó la secta en 1923.

²⁹ “Veinticinco años después de *Las iniciales del misal*”, *El Hogar*, 14-VI-1940, reproducido en *Borges en “El Hogar”, 1935-1958*, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 159.

³⁰ “Leopoldo Lugones”, *Sur*, febrero de 1938, núm. 41, pp. 57-58 (*Borges en “Sur”*, pp. 151-152); “Lugones”, *Nosotros*, 2ª época, mayo-julio de 1938, núm. 3. Asimismo, el texto fue incluido en el volumen de Borges, con la colaboración de Betina Edelberg, *Leopoldo Lugones*, Troquel, Buenos Aires, 1955. Las tres ediciones difieren entre sí.

de Lugones (socialista en su juventud, luego demócrata, finalmente “profeta pertinaz y dominical de la Hora de la Espada”): “Tampoco le perdonan el tránsito del ateísmo irreverente a la fe cristiana —como si ambos no fueran evidencias de una misma pasión” (*Borges en “Sur”*, p. 151).

Como fuese, los artículos citados de *Nosotros* y *Martín Fierro*, reproducidos de publicaciones europeas, demuestran *a fortiori* que en Buenos Aires existía interés por el tema. En el círculo literario de amigos o conocidos de Borges, hubo incluso sonadas conversiones del judaísmo al cristianismo, por parte de los poetas Raquel Adler y Jacobo Fijman. También son conocidos el “despertar” místico padecido hacia 1929 por Leopoldo Marechal (y luego por sus lectores), el giro a lo religioso de Francisco Luis Bernárdez, y el viraje que impulsó al “martinfierrista” Antonio Vallejo a asumir el sacerdocio tras su regreso de un viaje a París.³¹ Otros conversos argentinos de la época: el escritor Mario Pinto y Mario Petit de Murat (hermano de Ulyses Petit de Murat, muy amigo de Borges).

Menard, por su parte y a tono con su época, considera también la posibilidad de “recuperar la fe católica” (447). No se comprende de inmediato este requisito. Conjeturo que se trata de una especie de juego especular, de una simetría, que reconstruyo así: Cervantes fue, cuando menos, según la controvertida tesis de Américo Castro,³² de origen converso. Menard, por su parte, pensó “recuperar la fe católica” (lo cual presupone que la había perdido). A fines del siglo XVI uno asume el catolicismo; a principios del XX, el otro, que ya no lo posee, considera retornar a él. Secretamente guiado por Borges, Menard des-

³¹ El celo religioso y nacionalista de Bernárdez llevaría a Borges a no participar en la revista *Libra* (1929), apadrinada por Alfonso Reyes. No es casual, en relación con “Pierre Menard”, que el catolicismo de Bernárdez y Marechal fuese revitalizado en Francia. Los movimientos católico-nacionalistas porteños eran malos sucedáneos de discusiones europeas y, especialmente, francesas.

³² Con quien Borges no simpatizó; *cf.* su ensayo posterior: “Las alarmas del doctor Américo Castro” (1941), *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, pp. 653-657.

deñará esa posibilidad.³³ El catolicismo no es una opción válida, ni siquiera desde el punto de vista estético. “Pierre Menard” refuta *avant la lettre* a Adán Buenosayres, la novela ideológica de Marechal.

Tras concluir la redacción de los pasajes anteriores, descubro que, coincidiendo en cierto sentido con mis intuiciones, y al hacer un balance sobre el “momento literario” que va de 1930 a 1943, David Viñas constata que éste “aparece connotado por una serie de *conversiones*”, y agrega:

Entendámonos: Desde el pasaje de Scalabrini Ortiz del ensayismo simbólico de *El hombre que está solo y espera* hacia los análisis mucho más concretos en torno al imperialismo inglés; el paulatino despegue de Martínez Estrada de la poesía y del inaugural padrinazgo de Lugones con rumbo hacia los trabajos parasociológicos de *Radiografía de la pampa* y de *La cabeza de Goliath*; el abandono de Borges del criollismo vanguardista de *Fervor de Buenos Aires* en beneficio de sus preferencias metafísicas [...].

Más aún, en la franja de la “derecha católica” donde, luego del Congreso Eucarístico Internacional de 1934 (acontecimiento que condiciona o justifica una explicitación religiosa), Bernárdez y Marechal militan con un temperamento que con gamas y graduaciones, irá cruzando a *Ortodoxia* hasta culminar en *Sol y Luna*.

En torno a esa serie de “conversiones” de los años 30 podría abundar. Sobre todo si se las analiza no como cortes abruptos respecto de los años 20, sino como acumulaciones paulatinas de dramaticidad e incluso patetismo que emergen y prevalecen durante la llamada *década infame*.³⁴

³³ Aunque abreviada, la estructura es similar a la de la propuesta de “enriquecer el ajedrez eliminando uno de sus peones de torre”, que Menard sugiere, recomienda, discute y termina por rechazar (445; ítem *e*).

³⁴ David Viñas, *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*, Sudamericana, Buenos Aires, 1996, p. 174. Conviene añadir dos datos para completar esta cita.

Aunque Viñas no repara en que la edición *princeps* de *Fervor* trasuda ya las “preferencias metafísicas” de Borges (intercambiadas con Macedonio Fernández desde comienzos de la década de 1920),³⁵ en líneas generales su visión es certera.³⁶

Desde cualquier ángulo que se lo mire, se comprueba que Borges no inventa el entorno en el cual se desenvuelven sus figuras, sino que codifica la realidad de su época y alude, más diáfananamente de lo que hoy pudiera parecer a primera vista, a los dramáticos procesos por los cuales atravesaba la sociedad del momento y, de manera prominente, a la escena literaria a la que él mismo pertenecía, desgarrada, además, por la toma de partido en relación con la Guerra

El primero es que, en efecto, el Congreso Eucarístico tuvo lugar en septiembre-octubre de 1934. *La Prensa* del 30-IX-1934 (fecha mencionada en “Pierre Menard”, p. 447) relata que 3,000 peregrinos rezaron por la terminación de la Guerra del Chaco (Balderston, *op. cit.*, p. 58). Balderston no advierte o no menciona que la versión original (publicada en *Sur*) traía otra fecha: 5-IX-1934. Aclararé en otro trabajo el motivo de ese cambio.

El segundo es que Borges publicaría una traducción del poema “Lepanto”, de Gilbert K. Chesterton (1938), en el primer número de *Sol y Luna*, revista de extrema derecha. En varios trabajos sobre Chesterton difundidos en esa década, aludí a la paradoja, encarnada en aquél, de un católico inteligente. En cuanto a su ambivalente actitud a comienzos de los años treinta, cf. el artículo de Annick Louis: “Borges y el nazismo”, *Variaciones Borges*, julio de 1997, núm. 4, pp. 117-136. Debo recordar que la época era tal, que en Buenos Aires podían salir impunemente revistas como *Teutonia. Revista Ilustrada Alemana* (1933), de ideología nacionalsocialista, con textos de Adolf Hitler y Horst Wessel.

³⁵ Acerca de la primera edición de *Fervor*, véase mi ensayo “La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*”, *Variaciones Borges*, 1997, núm. 4, pp. 177-210; reproducido, con cambios y agregados, como cap. I en mi libro *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, Corregidor, Buenos Aires, 2000. Acerca de la relación entre Borges y Macedonio Fernández, cf. mi edición: *Correspondencia Macedonio-Borges, 1922-1939. Crónica de una amistad*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.

³⁶ Cf. una casual consonancia referida a la España de hacia 1930 en José-Carlos Mainer, “Conversiones: algunas imágenes del fascismo”, en *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., 2004, pp. 299-315.

Civil española (1936-1939),³⁷ que fue también, entre otras cosas, una guerra entre el catolicismo y el ateísmo.³⁸

Deseo dar una última muestra sobre la perspicacia de Borges, a su vez ejemplo de su alto grado de información acerca de la escena literaria francesa de los años treinta. A poco más de un año de la aparición de “Pierre Menard” en sus páginas, *Sur* publicó un artículo del iracundo y a veces desproporcionado ensayista francés Etiemble, con el fuerte y paradójico título “Prostitución de la mística”.³⁹ El autor polemiza allí contra la tendencia de los críticos literarios a descubrir o inventar rasgos místicos en varios autores contemporáneos y, en especial, a establecer paralelos más o menos abstrusos entre escritores modernos y mejor o peor conocidos místicos de siglos anteriores. El ensayo ofrece una larga lista indignada e incompleta de los paralelos establecidos hasta entonces por la “crítica”. Elijo algunos de los pares mencionados:

Carlyle y Henri Suso, Kipling y Johannes Tauler, Wells y Sebastian Frank, Yeats y Valentin Weiler, John Donne y Jakob Böhme, Hart Crane y Gerson (a quien se tuviera, por un tiempo, por el autor de la *Imitatio*), Blake y Nicolás Cusano, Coleridge y Mechtilde de Magdeburgo, Huxley y santa Brígida de Suecia, De Quincey y Lady Juliana of Norwich, Tennyson y Ben Arabi, Poe y Raimundo Lulio, Swinburne y san Buenaventura, Rilke y Giovanni Colombini, Hans Carossa y Chuang-Tsé, Novalis y Luis de León, Joyce y san Juan de la Cruz...

³⁷ Cf. al respecto Ernesto Goldar, *Los argentinos y la guerra civil española*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1996. También pueden consultarse: Enrique Pereira, “La guerra civil española en la Argentina”, *Todo es historia* (Buenos Aires), julio de 1976, núm. 110, pp. 44-58; Víctor Trifone y Gustavo Svarzman, *La repercusión de la guerra civil española en la Argentina (1936-1939)*, CEAL, Buenos Aires, 1993; Alberto Enríquez Perea (comp.), *Alfonso Reyes y el llanto de España en Buenos Aires*, El Colegio de México-Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1998.

³⁸ Esta codificación de la realidad se deja mostrar también con base en varios otros temas que trata “Pierre Menard”. Me ocupo de ello en un trabajo en curso.

³⁹ *Sur*, agosto de 1940, núm. 71, pp. 28-50.

Los devotos de Borges habrán advertido que más de un nombre figura en su cambiante panteón.⁴⁰ La lista es caprichosa e incoherente, lo cual no es imputable al compilador, sino a los compilados. Alcanza, sin embargo, para demostrar que a fines de la década de 1930 una tendencia algo ridícula, de forzada y turbia erudición, pululaba en la mal orientada crítica literaria francesa. Etienneble menciona y fustiga además el uso de un vocabulario tomado de la mística católica para caracterizar los esfuerzos creadores de Flaubert, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y otros autores simbolistas. Quien hacia 1939 hubiese escrito en Nîmes lo que Borges atribuye al relator de “Pierre Menard”, no habría desentonado con el deplorable *Zeitgeist*...

Aquí podría dar fin a mi apresurada incursión en el tema. Pero no quiero cerrar estas notas sin enunciar una hipótesis, relacionada menos con el texto mismo, que con la persona del autor: la conversión que Borges cifra en su texto podría ser la propia. Conversión no religiosa, sino estética que, en su caso, sí habría tenido lugar.

Es conocida la leyenda tejida por Borges acerca de “Pierre Menard” como su primer cuento, escrito mientras se reponía de las graves consecuencias de un accidente ocurrido en la Navidad de 1938, unos meses antes de la primera publicación del relato. No me detendré en ello, ya que se sabe que esa versión es, desde el punto de vista de los meros hechos, falsa (aunque muchos comentadores la hayan aceptado): ni Borges escribió “Pierre Menard” en el lecho de enfermo, ni se trata de su primer cuento o de su primera ficción. Sin embargo, Borges, siempre cuidadoso de influir en la recepción de su obra, debe haber querido decir algo al optar por una genealogía espuria para su relato, al difundir ese mito de (auto-) creación.

⁴⁰ Ello debe haber contribuido a que, erróneamente, se creyera que Borges había sido el autor del artículo; en una entrevista, Bianco recuerda que cuando se descubrió que Borges y Bioy eran el desconocido Bustos Domecq, se les adjudicaron textos muy disímiles, entre ellos este de Etienneble (cf. Danubio Torres Fierro, “Conversación con José Bianco”, *Plural*, enero de 1976, núm. 52, pp. 23-27; reproducido en José Bianco, *Ficción y reflexión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 399-407, esp. 403).

Ya el prólogo de *Fervor de Buenos Aires* (1923), su primer libro, había aludido a cierta tensión entre sus poemas y la estética que poco antes profesara públicamente. Los comienzos de Borges en España habían tenido lugar bajo la bandera del ultraísmo, “secta” (Borges *dixit*) para la cual compuso o firmó varios manifiestos, a la que aportó teorías y de la que fue el más decidido importador a la Argentina, ya que no el primero.⁴¹ Pero ya en 1922 Borges había terminado por descreer de los viejos axiomas. A esta deserción, que no sería la última, a esta clase de conversión debe referirse principalmente el “duro” mote de “traidor” que Borges aplica a sí mismo en *Las kenningar*.⁴²

Por la época de “Pierre Menard”, Borges quiere expresar algo más. Ya María Rosa Lojo ha dicho su interesante palabra al respecto.⁴³ En su propio *Lebensroman*, en esa versión estilizada de sí mismo que Borges compone para sí y sólo en segunda instancia para el público, él es el vapuleado héroe que servirá luego de sesgado paradigma a alguna de sus creaciones, como ha mostrado Friedman.⁴⁴

Quedan por iluminar las demás alusiones al resto del entorno que contiene el texto, mostrar por qué procesos lo hace pasar Borges, mediante qué técnicas se lo apropia y reelabora. Sería apasionante, por ejemplo, perseguir la huella de la cita de Cervantes acerca de la “verdad, cuya madre es la Historia” en relación con el contexto

⁴¹ Como tal debe considerarse a Bartolomé Galíndez. Cf. Carlos García, *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, p. 179.

⁴² Cf. OC, p. 371, nota 1. El texto apareció originalmente bajo el título “Noticia de los kenningar”, *Sur*, abril de 1932, núm. 6, pp. 202-208; en forma de libro y con variantes: *Las kenningar*, ed. Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1933; cf. allí p. 12, nota 1. Según quiere la leyenda, Borges publicó el ensayo en libro para subsanar su equivocación en *Sur*, donde, erróneamente, atribuyera a las figuras retóricas escandinavas, el género masculino.

⁴³ María Rosa Lojo, “La «conversión» del héroe en los cuentos de Borges”, en *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*, comp. Jorge Dubatti, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1998, pp. 21-43.

⁴⁴ Cf. Mary Lucy Friedman, *Una morfología de los cuentos de Borges*, Editorial Fundamentos (*Espiral Hispano-Americana*, 12), Madrid, 1990.

político argentino de la época. O desentrañar los mecanismos humorísticos que aplica Borges en este texto.⁴⁵ O discutir el tema “teoría de la recepción” con base en las lecturas que Menard (y Borges) hicieron de Novalis...

Pero no he pretendido agotar las interpretaciones posibles, tarea de por sí incumplible, en especial tratándose de “Pierre Menard” y dentro del exiguo marco de una glosa como la presente. Hoy he querido, simplemente, llamar la atención sobre un aspecto del relato que, a mi entender, la merece.

⁴⁵ Véase René de Costa, *El humor en Borges*, Cátedra, Madrid, 2000, así como el dossier “Borges y el humor”, en *Variaciones Borges*, 2001, núm. 11, y allí especialmente los ensayos de Iván Almeida, Ana Camblong, Cristina Parodi y Rosa Pellicer.

DIMENSIONES RELIGIOSAS Y ÉTICAS
EN “LA MUERTE Y LA BRÚJULA”:
UNA VEZ MÁS “EL MUNDO AL REVÉS”

Arturo Echavarría

Universidad de Puerto Rico

—Scharlach ¿usted busca el Nombre Secreto?
[pregunta Lönnrot]... —No —dijo Scharlach—.
Busco algo más efímero y deleznable, busco a
Erik Lönnrot.

J. L. Borges, “La muerte y la brújula”

Quizá no resulte extraño, dado el final sorpresivo conocido por todos nosotros, que una de las características de “La muerte y la brújula” que más ha atraído el interés del lector crítico haya sido las instancias que remiten a “una puesta al revés” en lo relativo a recursos y procedimientos narrativos. En otro lugar, me he detenido a enumerar, y en ocasiones a examinar con pausa, ejemplos patentes de esta particularidad del cuento.¹ Bastaría mencionar sólo dos ejemplos: la inversión de los roles del detective y el asesino, por un lado, y, por otro, el acercamiento y en momentos la asimilación de identidades del detective y del delincuente. Como se sabe, ambos nombres, Lönnrot y Scharlach, aluden al rojo y son asimismo casi homólogos. Pero en las múltiples y provechosas lecturas de este relato, la crítica no ha reparado, hasta donde me es conocido, en otra instancia de inversión, a mi entender de suma importancia, ligada al papel que desempeñan en la narración, más allá de su función como mero recurso mecánico

¹ Véanse los capítulos dedicados a “La muerte y la brújula” (3 y 4) en mi libro *El arte de la jardinería en Borges y otros estudios* (2006: 72-101).

de la trama, las doctrinas religiosas y su relación con los principios que rigen el comportamiento humano.

Judaísmo y cristianismo se inscriben en la trama del cuento y figuran, sobre todo el primero respecto a algunas de sus prácticas, como uno de los resortes que mueven a los personajes a la acción. Curiosamente, el cristianismo queda relegado a un par de menciones de poca monta, una de ellas no exenta de sarcasmo, las cuales son puestas en boca de personajes secundarios. El rudimentario Treviranus se declara en las primeras páginas del relato “un pobre cristiano” y el redactor del *Yidische Zaitung*, ateo y miope, en un aparte ubica el cristianismo en la historia de las supersticiones judías. Presumimos que Lönnrot es cristiano, pero no hay mención expresa de ello en el transcurso de la narración.

El judaísmo, y en especial algunas de sus sectas, figura, como es sabido, de modo destacado. Varios indicadores apuntan al hecho de que Scharlach es judío, al menos de nación: habla el yidish y se refiere a los cristianos como *goím*. La cábala y el hasidismo, sus creencias y sus prácticas, son, ya se ha dicho, fundamentales en lo relativo a la trama. Sin contar —y aquí recalco algo que, me parece, no ha recibido la atención suficiente—, sus vínculos con uno de los esquemas de gran envergadura que parecen sostener la estructura de la narración: razón *versus* conocimiento empírico, y dos variantes adicionales: razón *versus* experiencia religiosa, y simple y llanamente, razón *versus* el mundo de las emociones. Más adelante atenderé, aunque sea de modo parcial, la importancia del antagonismo que se inscribe en “La muerte y la brújula” entre la razón y la experiencia religiosa, pero antes, convendría repasar brevemente el trasfondo filosófico-religioso tanto de la cábala como del hasidismo, para luego examinar cómo se insertan de modo significativo en el relato.

LA CÁBALA Y EL HASIDISMO

En el armario de la habitación de Marcelo Yarmolinsky, quien había viajado en calidad de delegado al tercer congreso talmúdico a celebrarse en la innominada ciudad donde transcurre el cuento, y cuyo cadáver fue hallado el 4 de diciembre, el detective Erik Lönnrot encuentra una serie de libros de la autoría del hombre asesinado. Al margen de uno de ellos, *Examen de la filosofía de Robert Fludd*, los “altos volúmenes” son susceptibles de clasificación de acuerdo con dos vertientes doctrinales o prácticas religiosas bien establecidas en el mundo del judaísmo. Bajo la rúbrica de la cábala, cabría ubicar los libros y monografías siguientes: (1) *Vindicación de la cábala*, (2) la traducción literal del *Sepher Yezirah*, y dos monografías, (3) una de ellas en alemán sobre el Tetragrámaton y (4) la otra sobre la nomenclatura divina del Pentateuco. Bajo la rúbrica del hasidismo: (1) la *Biografía del Baal Shem*, y, claro está, (2) la *Historia de la secta de los Hasidim*. El autor, Marcelo Yarmolinsky, parece ubicarse, por su apellido de estirpe eslava y por la ciudad de la cual procede, trascrita por Borges como Pódolsk, si no como un adepto por lo menos como alguien que ciertamente se encuentra muy cercano al mundo del hasidismo.

La secta de los hasidim, fundada por un hombre santo llamado el Baal Shem, se origina en Podolia en la región de los Cárpatos —Borges alude a esta región al hablar de Yarmolinsky en el relato—, y se desarrolla como un movimiento religioso de importancia en un espacio geográfico que incluye partes de Polonia y Ucrania. Además, el narrador de “La muerte y la brújula” hace referencia, de manera indirecta y muy de paso, a la vida frugal que lleva Yarmolinsky al señalar que, una vez instalado en su cuarto de hotel, el personaje “ordenó en un *placard* sus muchos libros y sus muy pocas prendas” (Borges 1989: 499). Los principios que rigen las creencias de los hasidim, como veremos más adelante, se fundamentan predominantemente en la relación del hombre con Dios y con el prójimo, y dotan de

escasa importancia a las cosas del mundo material. El verdadero hasid, es decir, “piadoso, devoto”, nos indica Gershom Scholem cuando habla del hasidismo en la Alemania medieval, debe comenzar por una renuncia ascética de las cosas mundanas (Scholem 1995: 92). Las cosas materiales están allí para ser santificadas. El parangón del hasidismo, por decirlo así, es, como indica Martin Buber, el hombre sencillo (“the simple man”; Buber 1960: 47), tanto en el sentido de uno carente de instrucción como el de un hombre de vida llana (Buber 1960: 47-48).

Al iniciar un brevísimo repaso de las doctrinas que rigen el pensamiento de la cábala y del hasidismo, es menester señalar dos características fundamentales que ambas comparten y que están, además, vinculadas entre sí. Tanto la cábala como el hasidismo son doctrinas místicas y, por tanto, antirracionalistas. Es curioso, en este sentido, destacar de paso una de las puestas “al revés” más patentes del relato: me refiero al hecho de que un “puro razonador” como Erik Lönnrot se entregue tan fervorosamente, en un relato que está entreverado de esquemas racionales, al estudio de dos corrientes del pensamiento religioso que de entrada repudian categóricamente la deseabilidad y pertinencia de la razón en lo que toca a la relación del hombre con la divinidad y a los principios que rigen la conducta del ser humano. Tampoco estaría de más anotar que, salvo cuando el narrador se refiere a prácticas mágicas y se alude *passim* a las sectas religiosas como “supersticiones”, no se destaca en el transcurso de la narración, sino de modo muy indirecto, el carácter antirracionalista de estas creencias y prácticas.²

² En el relato se cita en una ocasión el nombre de Baruj Spinoza. En el transcurso de la investigación del “tercer” asesinato, el de Gryphius-Ginzberg en la taberna de la Rue de Toulon, el detective Treviranus recibe sorpresivamente en un sobre sellado un plano de la ciudad con un triángulo inscrito que viene acompañado de una carta firmada *Baruj Spinoza*. En la carta se especifica que “el tres de marzo no habría un cuarto asesinato”, ya que los lugares donde se perpetraron los tres asesinatos que figuran hasta ese momento en el cuento eran “los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místi-

Al esbozar rasgos definitorios del pensamiento de la cábala en el apartado que sigue, señalaré, casi como un aparte, las “obras” del personaje Marcelo Yarmolinsky —libros que son puntos de referencia obligados para Lönnrot y para Scharlach— que están directamente relacionadas con los principios doctrinales bajo examen.

LA CÁBALA

Podríamos caracterizar la cábala, en términos muy amplios, como una escuela de pensamiento religioso místico que intenta superar la doctrina elaborada por los comentaristas del Talmud, los que llamaríamos teólogos y los cabalistas llaman “filósofos”. La doctrina elaborada por los “filósofos” se fundamenta en la ciencia de la exégesis bíblica y ésta, a su vez, está sujeta a pautas racionales. Gershom Scholem resume de la siguiente forma las metas que persigue la cábala: “...Kabbalists are largely concerned with the investigation of a sphere of religious reality which lies quite outside the orbit of mediaeval Jewish philosophy; their purpose is to discover a new stratum of the religious consciousness” (Scholem 1995: 24). Y a pesar de que su origen no se debe primordialmente a un rechazo de procedimientos racionales, una vez establecida como escuela de pensamiento religioso, se ubica en el bando de los opositores del racionalismo. Añade Scholem: “...the Kaballah certainly did not *arise* as a reaction to philosophical *enlightment*, but once it was there it is true that its function was that of an opposition to it” (Scholem 1995: 24).

Al referirse a uno de los libros cumbres de esta escuela, el *Zohar* o *Libro del esplendor*, atribuido al cabalista español Moisés de León, Jaime Alazraki recalca: “Moisés de León wrote the *Zohar* in order to

co” en cuyo dibujo se inscribe la serie de crímenes. La noción de que Spinoza, uno de los grandes racionalistas del siglo XVII, cuya *Ética* está rigurosamente argumentada *more geometrico* (la cita en el relato de Borges tiene sobre tonos burlones), describiera una figura asociada a la geometría como “mística” es sin duda un *contradictio in adjecto*.

stem the growth of the radical rationalistic mood which was widespread among his educated contemporaries” (Alazraki 1988: 27).

Como escuela mística al fin, la meta que persiguen los que practican la cábala es la unión con el Dios de la creación, la *gnosis*, el conocimiento intuitivo y la compenetración con el espíritu divino. Martin Buber reformula las preguntas que sirven de acicate e inducen a los cabalistas a esa búsqueda:

How is the world possible? That is the basic question of the Kabbalah, as it was the basic question of all gnosis. How can the world be since God still is? Since God is infinite, how can anything exist outside of Him? Since He is eternal how can time endure? Since He is perfect how can imperfection come into being? Since He is unconditioned, why the conditioned? (Buber 1960: 118).

Él expone las respuestas de los cabalistas a estas inquietudes, a mi entender, de modo singularmente poético. Dios, postulan los partidarios de la cábala, se redujo o se plegó (la noción cabalística de *tsimtsum*, “contracted”) al mundo porque quería ser conocido, amado, necesitado,

...because He wanted to allow to arise from His primally one Being, in which thinking and thought are one, the otherness that strives for unity. So there radiated from Him the Spheres: separation, creation, formation, making, the world of ideas, the forces, the forms, the material, the kingdom of genius, of spirit, of soul, of life; so there was established in them the All, whose “place” God is and whose center He is (Buber 1960: 119).

Para la cábala, el misterio que está vinculado a la creación es lo que se suele llamar “la ruptura de los Vasos” o de las esferas (que también se suelen llamar Sefirot). El conjunto de los Sefirot, podríamos decir, es un organismo místico en el que Dios se manifiesta y

esta manifestación queda caracterizada por los cabalistas de distintos modos, entre ellos, como el rostro intrínseco o místico de la Faz de Dios. Scholem describe las esferas como “the ten stages of the inner world, through which God descends from the inmost recesses down to his revelation in the Shekhinah. They are the garments of the Divinity, but also the beams of Light which it sends out” (Scholem 1995: 211-212). Buber explica:

As the light from the highest plunged into the lower spheres and shattered them, the light-sparks from the primordial being in the immediate presence of God —the genius-natured Adam Kadmon³— have fallen into the imprisonment of the things. God’s *Shekina* descends from sphere to sphere, wanders from world to world, banishes itself in shell after shell until it reaches its further exile: us. In our world God’s fate is fulfilled. But our world is in truth the world of man (Buber 1960: 121).

³ La cábala, escribe Buber, caracteriza el Adam Kadmon del modo siguiente: “The Kabbala posits the Adam Kadmon in the beginning of the world’s becoming as the figure of God and the archetype of the universe, God’s light his substance, God’s name his life, the still quiescent elements of the spheres his limbs, all the opposites joined in him as right and left. The coming asunder of his parts is the coming to be of the world, it is also a sacrifice” (Buber 1960: 121-122). Y de este sacrificio surge el hombre terrenal: “But at its end, at the rim of that which has become, the event of all the breaking and darkening of the primordial Light, grown out of the exuberant growth of the spheres, all opposites in him fallen apart into male and female, there stands again man, the mixed work of the elements, this earthly, singled-out individual, named, metabolically changing, innumerably born and dying man” (122). Dios dotó a este ser de libertad y es este ser por el cual Dios quiere ser amado: “Here, first, in this child of corruption and light has there arisen the rightful subject of the act in which God wills to be known, loved, willed. Here is the movement to the end, only from here can «the Jordan flow upwards»” (122). En este contexto, no es desdeñable, quizá, el hecho de que la matriz de todo lo creado y, por tanto, del hombre terrenal en sus manifestaciones múltiples (Scharlach/Lönnrot, por ejemplo) sea ese Adán Kadmon, que en esa figura estén unidos todos los opuestos y, como se sabe, que Adán signifique *rojo*.

El instrumento que, desde su exilio, tiene el hombre a su alcance para conocer y compenetrarse con el misterio de la creación, y por tanto, con el Dios escondido, es el lenguaje. Para los cabalistas, explica Scholem, el lenguaje en su expresión más pura, que es la lengua sagrada, no es un medio que sólo sirve para la comunicación o para formular pensamientos que responden a algunas circunstancias de carácter convencional. Es mucho más. El lenguaje, el hebreo:

...reflects the fundamental spiritual nature of the world; in other words, it has a mystical value. Speech reaches God because it comes from God. Man's common language, whose *prima facie* function, indeed, is only of an intellectual nature, reflects the creative language of God. All creation —and this is an important principle of most Kabbalists— is, from the point of view of God, nothing but an expression of His hidden self that begins and ends by giving itself a name, the holy name of God, the perpetual act of creation. All that lives is an expression of God's language, —and what is it that Revelation can reveal in the last resort if not the name of God? (Scholem 1995: 17).

La noción que tienen los místicos judíos de la lengua sagrada, una que asimila el lenguaje *de* la revelación a la percepción del lenguaje *como* revelación, puede ser resumida, según Scholem, del siguiente modo:

1. La concepción de que creación y revelación son ante todo y esencialmente autorrepresentaciones de Dios, en las cuales, por tanto, como corresponde a la naturaleza infinita de la divinidad, están inscritos momentos de lo divino, que en lo finito y determinado de cada criatura sólo se pueden comunicar en símbolos. De ello depende inmediatamente el concepto siguiente, que el lenguaje es la esencia del mundo.

2. La posición central del nombre de Dios como origen metafísico de toda lengua y la concepción de la lengua como desentrañamiento y despliegue de ese nombre, como aparece sobre todo en los documentos de la revelación, pero también en cualquier lengua. La lengua de

Dios, que cristaliza en el nombre de Dios y en último término en el nombre *uno*, que es su centro, es el fundamento de toda lengua hablada, y en ella se refleja y simbólicamente se manifiesta.

3. La relación dialéctica entre magia y mística en la teoría del nombre de Dios, no menos que en el excesivo poder que se le reconoce a la palabra puramente humana (Scholem 2006: 16).

En lo relativo al primer punto elaborado por Scholem, el que postula que “el lenguaje es la esencia del mundo”, acaso resulte pertinente hacer un breve aparte para señalar los precursores de los cabalistas en torno a este asunto. Un libro escrito probablemente entre los siglos III y VI, y por tanto muy anterior a los principales tratados de los cabalistas, va a servir en cierto sentido de punto de arranque para las especulaciones de los místicos que ahora ocupan nuestra atención. Se trata del *Sefer Yetsirá* o “Libro de la creación”. Este escrito, muy breve por cierto, estipula que la creación es efecto de una combinatoria lingüística. Explica Scholem: “Dios ha creado todo mediante las 32 «sendas de la sofía (sabiduría divina)». Tales sendas consisten en los 10 números originarios, llamados aquí *Sefirot*, que son los poderes fundamentales del orden de la creación, y en las 22 letras, es decir, consonantes, que son los elementos de lo que se constituye todo lo creado” (Scholem 2006: 33). Y añade: “Más allá del espíritu de Dios, todo lo real encierra, pues, elementos lingüísticos y es opinión patente del autor que todo lo creado tiene una esencia lingüística que consiste en alguna combinación de aquellas letras originarias” (38).

Los cabalistas parecen haberse inspirado en estos principios esbozados por el anónimo autor del *Sefer Yetsirá*, pero fueron más allá. Postularon que las 22 letras (consonantes) no fueron materia creada, y por tanto existen “más allá del espíritu de Dios”, como ambiguamente parece referir el *Libro de la creación*, sino materia increada y consustancial del espíritu de la divinidad. Para resumir, partiendo de la certeza plena de que, como hemos visto, en el lenguaje hablado o lenguaje común, está trenzado el lenguaje de Dios —que también,

recordemos, es el fundamento de la creación—, y que ese lenguaje participa de modo esencial de la divinidad puesto que es una de sus autorrepresentaciones, el motivo central que gobierna las especulaciones de los cabalistas, como sucede en el caso de tantos otros místicos, es la búsqueda de modos que permitan destrenzar, por decirlo así, la lengua de Dios de la lengua común. Así, una de las metas principales, si no la principal, de las indagaciones de los cabalistas es la reconfiguración del nombre de Dios, del verdadero o secreto nombre de Dios que es consustancial con la Torá porque está disperso, enigmáticamente disperso, en cada una de las letras del texto revelado.

Sobre el nombre escondido de Dios y su relación con la cábala habría mucho que decir y ciertamente de mucha complejidad, pero no es este el lugar para abundar en ello. En cuanto al asunto que estoy tratando, quizá sea pertinente sólo añadir lo que sigue. Tomando en cuenta el punto de vista expuesto, el tetragrama, YHWH , queda caracterizado en ciertos círculos influyentes de la cábala como «la raíz de todos los demás nombres» y a menudo se le designará como «tronco, rama y fruto» (Scholem 2006: 52). Explica Scholem: «Dios—podríamos quizá decir— es para los cabalistas al mismo tiempo el más corto y el más largo de los nombres. El más corto, porque cada una de las letras representa en sí mismo un nombre. El más largo, porque en el conjunto de toda la Torá es cuando se expresa verdaderamente omnicompreensivo» (Scholem 2006: 52).

Pero así y todo, para muchos cabalistas el tetragrama que aparece en el Pentateuco no es el verdadero o secreto nombre de Dios. De acuerdo con uno de los más importantes exponentes de la cábala, Abraham Abulafia (s. XIII), «El tetragrámaton de la Torá es tan solo un recurso bajo el cual se esconde el nombre verdadero» (Scholem 2006: 63-64; esta afirmación causó verdadero escándalo a Moisés Cordovero).

Una variante de la concepción de Abulafia que acabo de citar—y creo que para nuestros fines tiene verdadera importancia— aparece en el libro *Temuna* (ca. 1260). Allí se escribe que «un nombre de Dios que contiene estas cuatro letras [las letras del tetragrámaton],

en un orden diverso, *Yod, He, Waw, Aleph*, era el verdadero nombre de Dios antes de la creación y sólo para los fines de la creación fue sustituido por el usual tetragrama” (Scholem 2006: 64). Para el autor de este libro, llevando a cabo una de las tantas especulaciones que caracterizan la cábala, “las formas de las letras hebreas se explican como la forma secreta de Dios, tal como se hace visible en la Torá” (Scholem 2006: 64). Para otros cabalistas, el nombre secreto de Dios, ese que antecede a la creación, está vinculado con un mundo de luz y, sobre todo, de una suprema alegría. Es el infinito fervor y la infinita alegría que es consustancial con la divinidad en su estado más puro lo que la mueve a configurar el universo.

De regreso por un momento al relato de Borges, sería útil volver a señalar cuatro de las siete publicaciones cuyo autor es el rabino asesinado, Marcelo Yarmolinsky, y que el detective Erik Lönnrot se dedica a estudiar minuciosamente cuando emprende la búsqueda de la “solución rabínica” al primer crimen de la serie. Me refiero a los siguientes títulos: *Vindicación de la cábala*, la traducción literal del *Sepher Yezirah* (Libro de la creación) [cito por la transcripción de Borges], la “monografía (en alemán) sobre el Tetragrámaton; otra, sobre la nomenclatura divina del Pentateuco” (Borges 1989: 500). Todos estos escritos, ya hemos visto, están estrechamente relacionados con las doctrinas y postulados que presentan los más reconocidos exponentes de la cábala.

EL HASIDISMO

El movimiento religioso de los hasidim, que se gesta en el siglo XVIII en el ámbito geográfico de la Europa central, toma como uno de sus puntos de partida las especulaciones de los cabalistas, pero se configura como una comunidad de creencias y prácticas que la diferencian marcadamente de sus predecesores. Como los cabalistas, los hasidim asumen una postura fundamentalmente antirracionalista, y

por tanto, al igual que ellos, aspiran a participar de la experiencia mística, de la unión con la divinidad. Martin Buber considera al hasidismo como una respuesta contundente a lo que él entiende como dos catástrofes que sumieron al judaísmo en una de las crisis más graves de su larga historia: se refiere al mesianismo heterodoxo de Sabatai Seví y al racionalismo (racionalismo riguroso si los hay) de Baruj Spinoza, al cual ya he aludido.

Spinoza, al esbozar la idea de un Dios abstracto que no admite el diálogo con ente alguno, declara Buber, desplazó hasta hacerla desaparecer la gran aportación (el “great deed”, lo llama Buber [Buber 1960: 92]) del judaísmo a la historia de las religiones. El judaísmo establece como fundamental la naturaleza de la creación como habla (“speech”) y la disposición de Dios para dialogar con la creación, y con su figura central que es el hombre. Esta circunstancia, a su vez, dota al hombre de la capacidad para dirigirse directamente a Dios y así se le hace posible dialogar con Dios de tú a tú (“I and thou”). En palabras de Buber, el judaísmo propone que: “...this God can be addressed by man in reality, that man can say thou to Him, that he can stand face to face with Him, that he can have intercourse with Him” (Buber 1960: 91).

El Baal Shem, el libro que narra la vida del fundador del movimiento y que podríamos llamar central al hasidismo, proclama la actividad religiosa como algo definido por una suerte de vitalismo piadoso que participa de un intercambio continuo con Dios. Esta comunicación constante con la divinidad tiene una dimensión ética, puesto que el intercambio está fundamentado en una santificación de todo lo cotidiano, y, de modo especial, en una piadosa dedicación al prójimo. Escribe Buber: “In the Hassidic message the separation between «life in God» and «life in the world», the primal evil in all «religion», is overcome in genuine, concrete unity” (Buber 1960: 99). Dios, pues, está presente en el mundo, y el acceso a la divinidad, como hemos visto, está predicada en el diálogo constante con el creador y en la santificación jubilosa de todo lo creado. El fundador de esta nueva

consciencia religiosa, el Baal Shem, explica Scholem, propone que en esta búsqueda de Dios, “rabbinical learning, whatever its intrinsic significance, played no significant part” (Scholem 1995: 335). Y en lo que toca a la vinculación con las prácticas místicas de la cábala, Scholem describe sucintamente la posición del Baal Shem: “For the foundations of his immediate experience he went back to the Kabbalistic books which helped him to give expression to his emotional enthusiasms. He follows the ideas of the *Tsimtsum* of God, the uplifting of the fallen sparks, [and] the conception of the *Devekuth* [la unión mística con Dios] as the highest religious value...” (Scholem 1995: 335).

Pero Scholem subraya que la contribución más importante y original del hasidismo a la historia del pensamiento religioso está vinculada al ámbito de la ética: “The original contribution of Hasidism to religious thought is bound up with its interpretation of the values of personal and individual existence. General ideas become individual ethical values” (Scholem 1995: 343-349).

En “La muerte y la brújula” se mencionan dos libros de Marcelo Yarmolinsky que justamente versan sobre las creencias religiosas que acabo de esbozar: uno, la *Biografía del Baal Shem*, y el otro, *Historia de la secta de los hasidim*. Es justamente este último el que sirve de vínculo entre los antagonistas del cuento. Y es la materia impresa, como ocurre con alguna frecuencia en los relatos de Borges, el hilo conductor que los une. Red Scharlach confiesa que se enteró por la prensa, el *Yidische Zeitung*, de que Lönnrot se había dedicado a buscar “en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky” (Borges 1989: 506). Decidió entonces leer la *Historia de la secta de los Hasidim* de Yarmolinsky, que había aparecido recientemente en una edición popular, y procedió a confirmar la conjetura de Lönnrot de que se trataba de un esquema de crímenes rituales perpetrados por algunos de los adeptos a esa persuasión religiosa. Fue *La historia de la secta de los Hasidim*, junto a una brújula, un puñal, los rombos de una pinturería y una palabra griega, admite Scharlach, lo que le permitió tejer la red en la que había de atrapar y suprimir al detective.

LAS DIMENSIONES ÉTICAS Y RELIGIOSAS EN
“LA MUERTE Y LA BRÚJULA”

Al volver propiamente al relato de Borges, pienso que la repetición del diálogo que introduje como epígrafe a las páginas que he re-dactado acaso nos pueda proporcionar una clave de eso que podríamos llamar “las dimensiones éticas y religiosas” de este relato. En el momento culminante de la narración, Lönnrot, presa de asombro, pregunta en Triste-le-Roy “—Scharlach ¿usted busca el Nombre Secreto?... —No —dijo Scharlach—. Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erik Lönnrot” (Borges 1989: 505).

No hay que ser demasiado perspicaz para constatar que en la pregunta de Lönnrot falta una palabra de extraordinaria importancia: la palabra *Dios* está literalmente proscrita. Ni qué decir de la réplica de Scharlach, en la que el nombre de la divinidad pasa a ser sustituido por el apellido de un hombre que para el criminal es despreciable. Y el asunto se complica aún más si consideramos que al emplear el adverbio “más”, Scharlach rebaja a Dios a la condición de una existencia sujeta al transcurrir del tiempo, y por tanto, limitada, sin contar que el adjetivo “deleznable”, tácitamente aplicado a la divinidad, arrastra claras resonancias negativas.⁴

El hecho es que en un relato en el que doctrinas religiosas ocupan un lugar central en la trama y que se constituyen en las fuerzas que impulsan a los personajes a actuar, Dios está totalmente ausente. El mundo de “La muerte y la brújula” es un mundo sin Dios.⁵ Si en este contexto atendemos, por un lado, las metas místicas a las que aspiran los cabalistas —la gnosis que pone en contacto inmediato el espíritu del hombre con la divinidad, por ejemplo—, en “La muerte y la

⁴ Agradezco a Rafael Olea Franco el que me haya llamado la atención sobre la importancia del adverbio “más” en el contexto del diálogo.

⁵ En el transcurso de una conversación, Ruth Fine me refirió la siguiente anécdota: una vez concluida una conferencia sobre “La muerte y la brújula” en Jerusalem, alguien del público intervino para aseverar que el mundo del relato era un mundo sin Dios.

brújula” encontramos que las permutaciones lingüísticas y los procedimientos criptográficos tienen fines totalmente distintos. Si los practicantes de la cábala aspiraban en algunos casos a ir más allá del Tetragrámaton para encontrar el nombre de Dios antes de la creación, de ese Dios que se concibe como un torbellino de energía y de felicidad y de cuyo júbilo emana nada menos que la configuración del universo, en el relato de Borges el arte combinatorio con visos de estirpe cabalista está encaminado no a la creación y la vida, sino a la destrucción y a la muerte. En ese mundo de desolación que pinta Borges, el nombre de Dios, el Tetragrámaton que es asimismo todo el Pentateuco, se insinúa meramente como un acertijo lingüístico y sirve, además, para encubrir y a la larga descubrir estratagemas cuyo fin es entrapar y suprimir víctimas. Es, me parece, una puesta al revés de los principios que sostienen las prácticas más relevantes de la cábala.

Si atendemos el hasidismo en el contexto de “La muerte y la brújula”, habremos de encontrar de igual modo una puesta al revés de las doctrinas y prácticas que rigen esa persuasión religiosa. No hay regocijo en la convivencia humana, ni mucho menos santificación del mundo como medio que permita al hombre unirse con Dios. Los valores éticos individuales, una de las características más sobresalientes del hasidismo, están asimismo puestos al revés. La ética se transforma aquí en venganza y odio en el caso de Scharlach, y, en el caso de Lönnrot, en un frío y, en el peor de los sentidos, desinteresado juego intelectual donde el prójimo no tiene cabida. Sería preciso recordar los pensamientos que discurren en la mente del detective camino de Triste-le-Roy cuando experimenta la satisfacción de haber casi resuelto el misterio de los asesinatos en serie. “Virtualmente había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios) apenas le interesaban ahora” (Borges 1989: 504). Y acaso es lícito preguntarse si en “La muerte y la brújula” hay indicio alguno de que a Lönnrot le interesó alguna vez esa “realidad” que trata con tanto desdén: los rostros de las víctimas y de los victimarios, la angustia que puede

suscitar un arresto, el dolor y la frustración de quien padece graves injusticias, el sufrimiento del confinado.

En “La muerte y la brújula”, como en el mundo de violencia y persecuciones que es santo y seña de la época que le tocó vivir al escritor del cuento —el relato tiene estampada la fecha de 1942—, los más altos valores del judaísmo y del cristianismo se han transformado en instrumentos de venganza y se han revestido de un total desinterés en lo que concierne el sufrimiento de los seres humanos. Dios parece haber ocultado no sólo su Nombre sino también su rostro. En el hijo que es producto de la creación y que está compuesto de “corrupción y de luz”, como indicó Buber, reina ahora sólo la oscuridad; las chispas de la divinidad se han evaporado en el éter sideral. En esta suerte de pesadilla, así calificó Borges en una ocasión “La muerte y la brújula”, el hombre ha quedado sólo con unos pocos recursos a su alcance, entre ellos, la razón, que empleada al margen de todo contexto humano, aquí de nada le sirve sino para “orientarlo” en el camino de la destrucción.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1988). *Borges and the Kabbalah*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BORGES, Jorge Luis (1989). “La muerte y la brújula”, *Ficciones*, en *Obras completas*. Emecé, Barcelona, vol. I, pp. 499-507.
- BUBER, Martin (1960). *The Origin and Meaning of Hasidism*. Harper and Row (*Harper Torchbooks*), Nueva York.
- ECHAVARRÍA, Arturo (2006). *El arte de la jardinería china y otros estudios*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M.
- SCHOLEM, Gershom (1995). *Major Trends in Jewish Mysticism*. Schocken Books, Nueva York.
- SCHOLEM, Gershom (2006). *Lenguajes y cábala*, tr. José Luis Barbero Sanpedro. Ediciones Siruela, Madrid.

UNA RETÓRICA INFINITA

IMÁGENES DEL PORVENIR.
METÁFORA Y MEMORIA EN BORGES

Silvia N. Barei

Universidad Nacional de Córdoba,
Argentina

MEMORIA Y CULTURA

Frente a la transparencia ostensiva e isomórfica de la imagen de Borges como el escritor erudito/destino fatal de todo quien aborde la literatura argentina, se abre un inmenso territorio ocupado —y ciertamente a ocupar—, perturbador de los saberes monolíticos, incómodo para quienes desconfían de las contradicciones y fascinante para quienes socavan la raíz de los textos en busca de la matriz de lo escriturario. Matriz nunca segura pero anclada en más de una medida en la memoria, dimensión que, como la literatura de Borges, se percibe inestable, a la vez íntima y explícita, con aristas o bordes escarpados por los que es difícil transitar.

En estas reflexiones, nos interesa rescatar el mundo borgeano construido a través de las metáforas de la memoria, muchas de ellas muy antiguas, que consideran sobre todo a la memoria como un recipiente o la asocian con una superficie en la que se escribe (lo profundo y lo lineal). Así, el recuerdo, el archivo o la borradura de ese recuerdo, se manifiestan en metáforas que muestran cómo opera la memoria cultural y cómo la retórica —los modos de decir— modela la evocación y abre a textos futuros.

Nuestro punto de partida se sitúa primero en las articulaciones de la memoria cultural con el texto artístico. Para dar una conceptualización aparentemente simple, entendemos la cultura como una

memoria construida por una comunidad y, al mismo tiempo, como un vasto sistema dinámico que genera permanentemente nuevos textos. Memoria y creación, orden y desorden, son entonces los dos mecanismos básicos que rigen la constitución, la movilidad interna y la transformación a la que en mayor o menor medida están sometidas todas las culturas. Entre sus textos, tal vez sean los artísticos, como lugar de ejercicio de una memoria profunda, un hecho cultural vivo y complejo que no dice sólo lo que muestra o aparenta, y en el que se van superponiendo pasados sobre pasados que se recuperan creativamente.

En nuestra tradición occidental, la imaginación y la memoria han sido consideradas inseparables, no sólo para pensar el pasado, sino como base de la constitución imaginaria del presente y del futuro. Para los griegos, la memoria ocupaba un lugar central y en la *Poética* (1370 A. C.), Mnemosine (esposa de Zeus) es la madre de todas las musas y la que preside la actividad del poeta. En Aristóteles la memoria queda absorbida por la imaginación, y por lo tanto ésta realiza una especie de interferencia con respecto al tiempo pasado. La memoria archiva, pero ello sólo puede volver a recordarse mediante operaciones imaginativas que seleccionan aspectos de estos archivos.

El recuerdo es entonces una *experiencia de la memoria* que se convierte en texto, es decir, no tanto la fidelidad de un contenido, sino la forma de esa materia recordable, de esa experiencia —propia, ajena o cultural— pasada por el tamiz, por las “filtraciones” de la subjetividad. De allí que todo hecho cultural muestre de una manera u otra esta experiencia de la memoria como lugar en el que se *alojan* los recuerdos. Es también un *trabajo de lenguaje* que ya porta, en sí mismo, la carga de la memoria en su propia materialidad e historicidad. Es por ello que los textos artísticos son documentos esenciales de la memoria colectiva y se ubican en una esfera diferente de la ocupada por otros textos (los medios de comunicación, la ciencia, los discursos de la vida diaria, trabajan con la memoria de manera diversa). A través de ellos, el pasado no es sólo expresión de subjetividad/objetividad, sino que los textos artísticos muestran que muchas de las formas de una cultura —incluso

en el trabajo de las metáforas de la vida cotidiana—, pasan a través del “subjetivismo de la memoria”.

Raúl Dorra señala acertadamente que la memoria es “el lugar de los lugares de una cultura” y se pregunta:

¿Pero estos lugares a su vez, dónde residen? En tanto se trata de lugares comunes [...] su espacio de residencia es el saber de una comunidad [...] o la opinión pública, o dicho en otras palabras, el conjunto de hábitos —mentales, morales, afectivos, etcétera— de una comunidad abierta, esto es: la cultura. Hay un ámbito pues, adonde se recurre en busca de los lugares, y en suma, lo que hace posible la cultura (2002: 98).

Para dar existencia a estos lugares, metafóricamente la memoria se ha relacionado con la idea de recipiente. Desde las tablillas de cera de Platón a las memorias de computadora de nuestra era, el lenguaje utilizado en relación con la memoria está lleno de metáforas que se asocian con espacios. Nuestro concepto sobre cómo funciona el recuerdo se nutre de lugares —reales y simbólicos— que hemos inventado para conservar y reproducir la información: archivos y bibliotecas, bodegas y almacenes, arcones y cajas de caudales, grutas y pozos, palacios y teatros, son metáforas que a lo largo de los siglos cifran una concepción de la memoria ligada a preguntas fundamentales sobre el hombre (*cf.* Draaisma 1998; Dorra 2002).

Desde nuestra perspectiva, el funcionamiento de la cultura se asocia al funcionamiento de la memoria: puede transmitir adecuadamente ciertos significados, puede relegar otros y puede, a la vez, generar nueva información, es decir, puede abrir a un porvenir del lenguaje que aún no es pensable en el presente de una cultura. La cultura es entonces un “dispositivo pensante” (Lotman 1995): es memoria y es creación, y en ella modelos textuales complejos como los artísticos, admiten mayores casos de ambigüedad y operan más fuertemente en las dinámicas de la memoria. Aunque parezca paradójico,

pues sólo suele asociarse a la memoria con el pasado, esto significa que toda operación de la memoria abre a un texto futuro.

CUÁNTA MEMORIA SE APAGA

Comencemos por rememorar a un sujeto con memoria excepcional y que podemos asociar a una de las metáforas de la memoria más tradicionales de la cultura occidental: la del recipiente. El sujeto nos resulta familiar: un tal Irineo Funes, aunque construido mediante la ficción, nos es tan cercano como si fuera un pariente o un vecino que vivía en la casa del lado cuando éramos chicos. Para Funes, la memoria es un recipiente detestable, un “vaciadero de basuras” que lo mantiene atado al pasado, a los sueños, al insomnio y a “los ínfimos detalles” de las cosas de todos los días.

La memoria de Funes está sujeta a la transitoriedad inherente a la mortalidad de los hombres y ello suscita una melancolía por lo que ha de perderse inevitablemente y que Borges evoca en muchos de sus poemas y relatos: “Ahora está muerto y con él / cuánta memoria se apaga / de aquel Palermo perdido / del baldío y de la daga”, dice por ejemplo en “Milonga de don Nicanor Paredes” (*OC*: 962). La memoria de Funes se asocia también con la escritura (de algún modo otro recipiente). Aunque Funes no escribe: cuenta. Pero cuenta para que otro —un testigo, un narrador futuro— escriba, es decir, deje su marca en un papel, espacio de la escritura, lugar de lo por-venir.

En un relato como “Funes el memorioso”, se anudan los complejos campos semánticos que hemos asociado a las metáforas de la memoria, sin que ellas estén mencionadas en el texto, donde no hay cuchillos ni puñales al acecho. Lo que acecha es una tradición que se sostiene en el lenguaje. Mejor aún, en la pura oralidad: Funes cuenta. Su exceso memorioso anula la posibilidad de indagación del sentido; sus retornos al pretérito obliteran el problema político que subyace en la concepción borgeana de la memoria: se recurre al pasado para

sostener una tradición, para reparar la historia personal, para legar versiones discutibles de la historia no oficial, para analizar derrotas, para explicar violencias y traiciones. Efímera y ya sin sujeto real, la escritura también está acechada por el olvido, por la suspensión del recuerdo o por una memoria a futuro abierto donde están las claves para reconstruir indagaciones sobre los significados siempre cambiantes del mundo.

El carácter traslaticio del recuerdo —de una conciencia a otra, de un archivo a otro, de una época a otra— asocia metáfora y memoria, y en el marco de una empresa como la borgeana, es posible advertir cómo y a partir de qué estrategias pasa a primer plano el problema de la memoria y su construcción metafórica. Cuestión curiosa: perteneciendo a órdenes completamente diferentes, la memoria y la metáfora buscan lo ausente en lo presente, evocan “los modos de indicar o insinuar esas secretas simpatías” (*OC*: 384).

Recientemente, la psicología cognitiva ha descubierto que a la hora de inventar y de comprender metáforas, intervienen dos procesos: el lingüístico, que incluye representaciones verbales elaboradas de manera sensorial, y un mecanismo del cerebro que permite procesar información relacionada con objetos y acontecimientos que en la mayoría de los casos tienen un carácter visual —como el basurero y como el papel. Recordemos que ya Aristóteles había dado cuenta de este mecanismo de comunicación doble, al señalar el carácter traslaticio de la metáfora, en cuya base está la disponibilidad de representaciones no verbales que permiten su concreción en una imagen verbal.

La imagen que sostiene una metáfora permite tanto almacenar información de la vida cotidiana (el dibujo de un corazón, una paloma, una nota musical, una boca, un libro, etcétera), como construir el andamiaje conceptual en la ciencia o sostener el proceso creativo del arte.¹ En términos de Aristóteles (*Retórica*), una metáfora

¹ En un trabajo sobre la poesía (Barei 2005), he llamado “orden metafórico” al amplio campo semántico, a la red de diversas relaciones que pueden ser activadas asocián-

constituye una imagen concreta y aglutina información. Sin embargo en 1936, en *Historia de la eternidad*, Borges incluye un ensayo sobre la metáfora cuyo aspecto más notable sea quizá su contrapunto dialógico con la voz de Aristóteles. Él discute la insuficiencia de la noción del griego argumentando que hay metáforas cuyos elementos a comparar no tienen nunca vinculación con lo real. Anticipo inducible de lo que sería desde entonces su teoría de los mundos ficcionales, la metarrealidad, y de su condena de la representación literaria en términos de mimesis. La captación de las múltiples y cambiantes significaciones de la palabra es el punto de partida de Borges cuando disiente de la definición del maestro griego: “Aristóteles funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje”, dice, para sostener finalmente: “los tropos [...] son resultado de un proceso mental [...] son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal” (*OC*: 382).

Más allá de Aristóteles, para Borges la metáfora permite pasar de la esfera de lo que ofrecen los sentidos y de lo que se mantiene presente por el recuerdo, a la de la construcción de una nueva realidad operada en el plano del lenguaje. Él otorga no sólo a la literatura, sino también a la historia y a la filosofía, una existencia retórica, cuestión que ya habían discutido los humanistas italianos, como Giovanni Pontano o León Battista Alberti (*cf.* Grassi 1993), la cual es retomada por Borges, aunque, eso sí, eliminando el carácter sagrado que para los humanistas revestía la palabra poética.

dolas por medio de metáforas, a los modos diversos de entender la memoria cultural. Memoria y metáfora, ya lo hemos dicho, tienen algo en común: las dos son construcciones que acercan entre sí las cosas más diferentes y alejadas. Por ello Borges podrá pensar, en su poema “Fundación mítica de Buenos Aires” (*OC*: 81), que Buenos Aires fue fundada en Palermo, entre cuatro calles que son justamente las de su casa. Y que las otras versiones son “embelecros creados en la Boca”. Embelecros, engaños, ficciones, construcciones de la imaginación, parte del “diverso cristal que es la memoria” o la organización que la memoria impone al material presentado.

En un artículo de 1927 denominado “La fruición literaria”, Borges examina también el problema de la metáfora. Preguntándose acerca de su validez, o sea, “si es condenable o lícita”, termina declarándola “inimputable”. Esta figura jurídica le permite jugar no sólo con el lenguaje figurado, sino con las operaciones del autor —¿como persona jurídica sería inimputable su uso de la lengua?— y del lector —otro inimputable que juega a su modo con las azarosas formas del sentido. Borges piensa entonces no en el modo en que el mundo, el afuera, le da sentido a la literatura, sino en cómo los “objetos verbales” devienen figuras del mundo, se instalan en él a pesar de su factura de ficción. Son inimputables porque no resisten la evaluación según los códigos de veridicción. No son “ni verdaderas ni falsas”, como decimos de la ficción.

Esta experiencia con la metáfora es una experiencia escritural que moviliza la memoria, y allí comienza el peregrinaje por los borradores siempre posteriores a la memoria de aquello que se quiere nombrar. Esa experiencia es tal vez la que Julia Kristeva denomina “estado de escritura”, “un *borderline*”, una frontera o hasta un fuera de lugar donde anidan “regiones de sentido anteriores a la significación” (1985: 64): un fluir casi fuera del tiempo y del espacio, un regreso a lo semiótico que a lo sumo acepta una palabra, una metáfora, un borrador que será, a futuro, el texto poético. Desde una actitud intimista, la memoria capta las formas de ver el conjunto social y manifiesta de algún modo “camuflado” —por llamar así los caminos de la retórica— el deseo de otra cosa.

LA BIBLIOTECA Y EL ARRABAL

Para construir los mundos ficcionales que lo hicieran famoso, Borges diseña verbalmente todo un edificio de imágenes, “sitios de la mirada” (Dorra 2002) que podríamos trabajar como metáforas de la memoria y de la borradura —borradura en un sentido doble y

paradójico: como olvido y como borrador donde se coloca algo recordable al abrigo del olvido. La voz y la escritura, la palabra y el libro, el arrabal y la biblioteca, constituyen en Borges dos órdenes metafóricos articulados y reversibles, así como los lugares textuales en los que cifró las grandes metáforas de la memoria y el olvido. Entre ellos, otra metáfora funciona como articulación: la del cristal. (A veces es también una reja y un angosto jardín que separa la casa del afuera.) El escritor mira el mundo, Buenos Aires, el arrabal, desde ese límite poroso que son los altos ventanales de la biblioteca. Su particular predisposición para pensar la problematicidad trae a su escritura un amplio dispositivo conceptual que lo sitúa siempre en un punto de no sutura de la contradicción misma entre afuera/adentro, discurso/acontecimiento, escritura/oralidad.

Mientras que en un borde la vida personal es precaria e incierta, en el otro —el de la cultura letrada— el libro conserva la experiencia de múltiples generaciones. Lo que se ha confiado al papel, lo que se ha trasladado de la memoria individual al dominio de la palabra escrita, se libra —al menos provisoriamente— de la transitoriedad. De allí el peso simbólico de la biblioteca borgeana: el libro atesorado puede consultarse, transmitirse, guardarse, traducirse, copiarse, divulgarse y, por supuesto, reescribirse. La biblioteca cifra una de las grandes metáforas de Borges sobre la memoria. Sabemos que esta metáfora es antigua y está vinculada a la tradición letrada, tanto religiosa como secular. Ya en la Edad Media la memoria se representaba como un códice, un libro, una biblioteca, lo que tiene que ver con el enorme prestigio del que gozaba el libro en la época.

Convertido casi en fetiche, el libro es para Borges el sostén de todas las bibliotecas que él transitó infatigablemente: “Sé que hay algo / inmortal y esencial que he sepultado / en esa biblioteca del pasado / en que leí la historia del hidalgo. / Las lentas hojas vuelve un niño y grave / sueña con vagas cosas que no sabe” (“Lectores”, *OC*: 892). Todas las bibliotecas son, sin embargo, una sola: la de su padre, la suya propia, la de sus amigos —especialmente la de Bioy Casares—,

aquellas de las que fue dependiente o director, las bibliotecas del mundo que lo deslumbraron —como la del Dublín de Joyce— y las bibliotecas “ilusorias” como las que transitan sus personajes que siempre están leyendo (Dahlmann lee en un bar del sur de la llanura; Scharlach, el gángster, usa un libro para atrapar a un hombre) o como la de Babel, suma fantástica de libros que muestra la distancia inconmensurable “entre lo divino y lo humano” (*OC*: 465). Bibliotecas imposibles con cuya destrucción también se sueña. Como señala Piglia: “La metáfora del incendio de la biblioteca es, muchas veces, en sus textos, una ilusión nocturna y un alivio imposible. Los libros persisten, perdidos en los profundos corredores circulares. Todos, dice Borges, nos extraviados ahí” (Piglia 2005: 28).

Uno de los poemas más bellos de Borges fue escrito cuando él era director de la Biblioteca Nacional; en este texto recuerda este extravío: “con vago horror sagrado” evoca a otro hombre, también de dos mundos —el francés Paul Groussac—, al igual que él ciego y director de la misma biblioteca. Borges es Borges, pero asimismo y de algún modo, es el otro entre las altas paredes tapizadas de libros. La memoria del pasado, y sobre todo, de los textos del pasado, le viene de la biblioteca: “Ya en el amor del compartido lecho / duerme la clara reina sobre el pecho / de su rey, pero ¿dónde está aquel hombre / que en los días y noches del destierro / erraba por el mundo como un perro / y decía que Nadie era su nombre?” (“Odisea, libro vigésimo tercero”, *OC*: 897). Pero la biblioteca, que aparentemente es el orden, se vuelve en realidad un mundo imposible. Hasta inaccesible, inestable y oblicuo, como lo son sus propias ficciones. Sustrato profundo de su escritura, se muestra como una especie de “delirio de contigüidad” (Pauls 2004: 95), el hilo de Ariadna que conduce de un texto al otro.

La memoria de Ulises, de los vikingos, del loco de la Mancha, de Shakespeare, de Chesterton, proviene de la cultura letrada, de sus lecturas enciclopédicas, pero se desplaza hacia el límite de un mundo que se cuela deformado a través del cristal. La misma pregunta

(“¿Dónde está...?”) y el mismo destino de perro vagabundo convocan también a los malevos de los suburbios de Buenos Aires, a Juan Muraña, a Jacinto Chiclana o a Saverio Suárez: “¿Dónde está la valerosa / chusma que pisó esta tierra / la que doblar no pudieron / perra vida y muerte perra / los que en el duro arrabal / vivieron como en la guerra / los Muraña por el Norte / y por el sur los Iberra? (“¿Dónde se habrán ido?”, *OC*: 957). El arrabal, Palermo, el poniente que se alarga en llanura en los bordes de la ciudad, son la otra “orilla” (como diría Sarlo) de la escritura borgeana. Allí se juegan otras memorias y otros olvidos. Una orilla que se mira vivir desde la óptica deformante del cristal. Allí la voz y no la escritura, el canto y no el libro, la conversación, la impresión sensorial, las pasiones, están al principio y al final de la memoria. Y como hemos dicho, el final de la memoria creativa es el texto. La voz es siempre un texto futuro y encuentra en él un registro que es sólo del orden del vestigio, que sólo significa en la proyección utópica de un texto por venir.

En “La esfera de Pascal”, Borges ya había dicho que la historia universal es tal vez la historia de unas cuantas metáforas. Estilizando su expresión, podríamos decir que la historia “particular” que él escribe de Buenos Aires, es también la historia de unas cuantas metáforas. Porque Borges amaba Buenos Aires; la sentía “en los patios del sur y en la creciente sombra que desdibuja lentamente / su larga recta al declinar el día”; y confesará: “Ahora estás en mí. Eres mi vaga / suerte, esas cosas que la muerte apaga” (“Buenos Aires”, *OC*: 946). Si la biblioteca es, por excelencia, la metáfora de la memoria letrada vuelta caótica, el puñal o el cuchillo constituye una modelización metafórica de esa cultura arrabalera cuyos códigos también se han caotizado y son sólo accesibles por el ejercicio de la ficción.

En un pasaje de su *Retórica* (1412 a.I), Aristóteles sostiene que la operación metafórica surge de una captación ingeniosa y poética de relaciones, gracias a la cual “aparece ante los ojos” algo nuevo que antes no se había percibido. Y toma este ejemplo: en un pasaje de *La Ilíada*, Homero dice —convocando una referencia mitológica— que

las lanzas de los danayos se yerguen tensas de la tierra esperando con avidez clavarse en la carne. Está claro que las lanzas no tienen “avidez”; están personificadas; son un objeto creado por los hombres para matar. Pero la traslación metafórica pone en evidencia un contexto de situación bélica que nos permite imaginar al ejército listo para entrar en batalla. “La guerra era el encuentro de los hombres / pero también el encuentro de las lanzas”, repetirá Borges en “Un sajón” (*OC*: 883), tal vez por una deliberada coincidencia.

Pero cuando la metáfora se traslada al contexto argentino, en el lugar de la lanza surge el puñal: tiene siempre “avidez” de matar. Jugando con el silbido de la “s” que convoca en el texto la finta del cuchillo en el aire, dice en un relato: “Sueña el puñal su sueño de tigre”. En el texto que lleva el mismo nombre (“El puñal”, *OC*: 791), el puñal es la figura que anuda la memoria y la ficción:

indica un lugar de origen: Toledo;

un lugar de llegada: el Río de la Plata;

una stirpe: es acaso el mismo puñal que mató a César y a tantos otros;

un destino: derramar sangre;

un anhelo: encontrar en la mano que lo empuña, al asesino para quien fue creado.

Como acá la metáfora constituye la expresión semántica de una interpretación existencial no vivida, no convoca a la Historia sino al mito, o más bien al corrimiento del mito en el orden siempre inestable de la cultura: “Una mitología de puñales / lentamente se anula en el olvido: / una canción de gesta se ha perdido / en sórdidas noticias policiales” (“El tango”, *OC*: 888). O en todo caso, convoca a una historia personal, íntima, que franquea la entrada al ámbito de la memoria según “las rituales metáforas de la stirpe” (“A un poeta sajón”, *OC*: 906). El puñal y otros objetos que Borges evoca reiteradamente como “talismanes” pertenecen sin duda al registro de la metáfora y de la memoria: “Más allá del azar y de la muerte duran / y

cada cual tiene su historia / pues todo ocurre en esa suerte / de cuarta dimensión, que es la memoria” (“Adrogué”, *OC*: 342).

He aquí la nueva metáfora que nos permite vincular las dos anteriores: la memoria constituye otra dimensión de la realidad, una especie de hiperrealidad a la que sólo podemos asomarnos como si miráramos detrás de un vidrio opaco: “Todo es parte del diverso cristal que es la memoria” (“Everness”).

El recuerdo se encuentra detrás de la superficie siempre cambiante y móvil de un cristal que se ilumina o se opaca según designios misteriosos. El cristal divide el afuera del adentro, la biblioteca del arrabal: “Tras el cristal ya gris la noche cesa / y del alto de libros que una trunca sombra / dilata por la vaga mesa / alguno habrá que no leeremos nunca”, dice en “Límites”, poema que comienza justamente en los arrabales de Buenos Aires y de la memoria que los convoca: “De estas calles que ahondan el poniente / una habrá (no sé cuál) que he recorrido / ya por última vez, indiferente...” (*OC*: 879).

El espacio deja de ser entonces un territorio *strictu sensu*, el lugar cerrado de un individuo ensimismado, retraído alrededor de un yo y privado de aventura. Y el afuera va más allá de la lógica individual, de los valores de lo extraño y encuentra su sitio en una construcción mnemónica de la realidad.

Por ello las imágenes no son claras; son más bien como una grieta entre el adentro y el afuera y son el lugar donde se filtra esa diferencia que asimila la experiencia del sujeto cognoscente con la del escritor, como “borderline”, como ser bífido, como traductor de lo sensible. Es el lugar que Sergio Waisman, hablando de la traducción, denomina “sitio de potencialidad”.

El arraigo puntual en la biblioteca se deshace en un estar fuera de sí, en un punto de fuga donde la escritura cumple un papel de relevo. Contra el vidrio, pegado al vidrio, imagino al sujeto, al hombre que mira (no sólo con los ojos nublados sino más bien, con todo el cuerpo). Mecanismo escópico: acá, mirar es recordar, es ponerse “en estado de escritura”. Afuera y adentro, mirar y escribir, estar en uno

y otro lado es el desiderátum máximo de la visión estereoscópica: esboza el deseo de ver todo y de decir todo. Ilusión voyeurística y escritural: cuanto más se muestra, más se oculta; el cristal se opaca, el discurso se hace figura (se corre siempre hacia un más allá del significante y del sentido). El andamiaje perceptivo ojo/cerebro/mano nos trae la experiencia del cuerpo entre la exterioridad y la intimidad. Experiencia que no se agota en lo fenoménico e introduce un reordenamiento en el régimen fronterizo y simulado entre el acá y el allá (esta casa/esas calles).

Roto el lazo de la continuidad, o más bien situado en una especie de continuidad desplazada, la escritura se abre a una nueva forma de extemporaneidad y extraterritorialidad donde la metáfora y la memoria son ante todo signos de un lenguaje futuro y no de los hechos que están en el pasado y en el afuera. Extemporaneidad en un doble sentido: porque tanto la biblioteca con su amenaza de monstruosidad, como el arrabal y los compadritos que “ve” Borges, tienen la capacidad de alterar toda identidad, toda mismidad, de desarraigar los sentidos. Y colocarlos en otro bloque del espacio y del tiempo: la metáfora los proyecta a una dimensión sin equilibrio, a un campo cuyas estructuras pueden denominarse “disipativas” (si se me permite “remetaforizar” la metáfora que Prigogine aplica al universo), dimensión central de la escritura y la lectura.

Nadie tendrá más claro que Borges, mucho antes de las actuales teorías cognitivas y del desarrollo del constructivismo radical, que la mente aporta una construcción, una versión posible de los hechos que sucedieron en la realidad. Las significaciones del pasado son móviles e invitan cada vez a una reescritura del ayer con motivo de dotarlo de otra expresividad y de darle otros matices que anulen la idea de que el tiempo es “sucesión y engaño” (“El instante”, *OC*: 917) y que a su vez el espacio conjunta la dialéctica de la permanencia con lo hueco, lo inmaterial, el vacío.

También la organización de los recuerdos y su puesta en lenguaje pasan por la conciencia del sujeto y, por lo tanto, están ligados a

la posibilidad de engaño, de manipulación de la memoria. Se anula entonces, como ya lo había señalado Nietzsche, el problema de la verdad y todo el edificio de la metafísica occidental. Sólo a la luz de esta reflexión puede entenderse la conocida expresión —exagerada, provocadora e irónica— de Borges acerca de la metafísica como el juego de unas cuantas metáforas literarias o como una “ilustre incertidumbre” (“La fama”; *La cifra*: 77). O la ya señalada de que las metáforas no se fundan sobre las cosas sino que son “resultado de un proceso mental [...] objetos verbales puros [...] como un cristal” (*OC*: 382).

En la modificación de lo que efectivamente puede haber sido por operación de la memoria, hasta su potencial re-presentación por las formas del lenguaje, no coinciden el mandato pulsional del sujeto y la puesta en escena de la escritura. Este hecho es para Borges no un apoyo para una abstracta doctrina del lenguaje, sino un testimonio de que la memoria funciona de una determinada manera, pero que se escribe siempre bajo diferentes formas. Y que esas formas son siempre el futuro de la palabra.

La metáfora del cristal nos remite al papel que Borges otorga a la mirada y al testigo —el que mira detrás del cristal—: un ritual de medianía, de puesta en escena y de escenografía cuya máxima interferencia se produce en el plano retórico: en medio de la crisis de lo “real” y su traducción en significante, opta por el desvío, el desplazamiento, la conversión, la reversión y la perversión. O sea, todo un programa estético donde el cristal (leamos: la operación de escritura) no separa sino que filtra. Es a la vez un punto de ruptura y de sutura del espacio geométrico mensurable y calculable de la biblioteca y del afuera caótico, que se entrega, sin embargo, para ser leído y escrito.

Podría decirse también —en términos de Maffesoli— que el cristal constituye un “territorio flotante” en el que se anulan las dialécticas del nomadismo y del sedentarismo, territorio poroso e individuo creativo donde la duplicidad se hace forma de la libertad y “el arraigo dinámico es la necesidad de un lugar matricial y la no menos necesidad de su más allá” (2004: 104). La metáfora “entre” del cristal

también nos permite volver a Funes. Funes está libre del testimonio: lo recuerda todo tal como sucedió. Su memoria parece ser un cristal impecable y translúcido. No así la de quien testimonia, de quien escribe por él. La historia de Funes es la historia de la reconstrucción de una memoria que lo recuerda TODO. Paradójicamente recordándolo todo, sólo dice algo porque TODO no es decible. El narrador pone ese algo al abrigo de la propia borradura —escribe— y, simultáneamente, borra. En Funes no hay libros escritos todavía. Quien ha de escribir la historia de Funes para poner a salvo la memoria cultural es el narrador, este hombre que “recuerda” una voz: “la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo” (*OC*: 485). Como señala Christina Karageorgou, el contrapunto entre el uruguayo y el narrador argentino es una “puesta en escena de la memoria como diálogo inquietante, lleno de tentativas, retiradas, errores, olvidos, pretensiones, dudas, lugares comunes, reflejos culturales” (Karageorgou 2006). Pero esa puesta en escena mnemotécnica es monstruosa, como lo es la de la biblioteca infinita. Dos mundos que funcionan con su propia lógica y entre medio de los cuales se lee también la historia del intelectual, del escritor que vive en “una paradoja quiasmática entre el intelecto y la acción” (como dice Rosa de Barthes) o entre la escritura y la borradura, o como vivió Borges entre el periodismo (o la cátedra o la conferencia) y la literatura. Salidas oscilantes a un mundo donde no puede jugarse nunca de manera unívoca en una u otra punta. En todo caso y más allá de la contradicción, el intelectual se caracteriza por la ubicuidad; está en el momento justo en el lugar justo, o está en el lugar equivocado en el momento en que nadie lo esperaba. Ubicado/des-ubicado frente al cristal, capta la biblioteca imposible a sus espaldas y el mundo del afuera, que es sin embargo un mundo anacrónico. Sobre ese pasaje, esa medianía que es también el condicional en el que se vive/vivimos/nos dejamos vivir/, vivió y trabajó Borges su literatura.

Entre la rememoración y la profecía hay siempre una teoría de la metáfora. Una especie de “teoría del paso” —que abre a la sospecha

de Borges, su extrañeza, su más íntima inquietud, su lúcida conciencia de la discusión interna que toda palabra poética mantiene con los sentidos fosilizados de su tiempo, su seguridad de que llegado el fin también llega la hora inaugural de las nuevas metáforas sobre el fin—nos fue legada en esta sentencia: “No hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y nadie sabe en qué imágenes la traducirá el porvenir” (“Mutaciones”, *OC*: 798).

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras Completas (OC)*. Emecé, Buenos Aires.
- (1981). *La cifra*. Emecé, Buenos Aires.
- BAREI, Silvia (2005). *Reversos de la palabra. Poesía y vida cotidiana*. Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina.
- DORRA, Raúl (2002). *Retórica como arte de la mirada*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- GRASSI, Ernesto (1993). *La filosofía del Humanismo*. Anthropos, Barcelona.
- DRAAISMA, Dowe (1998). *Metáforas de la memoria*. Alianza Editorial, Barcelona.
- KARAGEORGOU, Christina (2006). “Funes, el memorioso o la memoria-diálogo”, en *Revista de la Universidad de Vanderbilt* (Homenaje a Jorge Luis Borges), abril de 2006.
- KRISTEVA, Julia y otros (1985). *El trabajo de la metáfora*. Gedisa, Barcelona.
- LOTMAN, Iuri (1995). *La semiosfera I*. Ed. Frónesis-Cátedra, Universitat de Valencia.
- MAFFESOLI, Michel (2004). *El nomadismo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- PAULS, Alan (2004). *El factor Borges*. Anagrama, Barcelona.
- PIGLIA, Ricardo (2005). *El último lector*. Anagrama, Barcelona.
- PRIGOGGINE, Illya (1993). *La nueva alianza*. Alianza Editorial, Madrid.
- ROSA, Nicolás (2000). *Usos de la literatura*. Laborde, Rosario.
- SARLO, Beatriz (1998). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires.

“ME BASTARÍA SER INMORTAL”
(IRONÍA Y SÁTIRA EN BORGES)

Carlos Monsiváis

En el mundo de habla hispana, ningún escritor dispone hoy de resonancia superior a la de Jorge Luis Borges, criterio cuantitativo y cualitativo que él desdeñaría como una de las supersticiones de la fama. Personaje memorable en muy diversos sentidos, Borges le añade al idioma una literatura distinguida por la precisión, la belleza expresiva, el genio aforístico, el despliegue sereno (no tranquilo) de la inteligencia, el aprecio por el ahorro verbal, la adjetivación que ilumina de manera inesperada los substantivos, capacitándolos para acoplamientos transgresores. Borges: la maestría en el elogio de las contradicciones, en el uso de las *apt quotations*, en el sentido del humor que no se deja embalsamar en las conversaciones, en el festejo vindicativo de la tontería y en la creación de héroes del disparate, esos personajes que multiplican lo que una vez se llamó “la ausencia del temor de Dios”, y que hoy, simplemente, es falta de miedo al ridículo.

Según Borges, el humor es favor de la conversación. Pero él mismo, de manera cordial, prueba otra vertiente: el humor es la aceleración de lo grotesco que la solemnidad oculta, es el rejuvenecimiento de la herejía sin ortodoxia adjunta, es el deleite al observar con pasmo crítico el despeñadero de las pretensiones. Pongo un ejemplo notable, antecedente seguro de los libros de Bustos Domecq de Borges y Adolfo Bioy Casares, el personaje del cuento “El Aleph”: Carlos Argentino Daneri. Uno de los grandes relatos borgianos, “El Aleph”, se colma de tensión dramática y amorosa con la amada ideal a cuyo retrato se acerca el escritor: “—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena

Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges”.¹ Y Daneri conduce a Borges al encuentro del Aleph, uno de los puntos del espacio que contiene todos los demás, el origen de una de sus deslumbrantes enumeraciones:

Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo [...] (p. 625).

* * *

El Aleph, “ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (p. 626), es tan extraordinario que borra o posterga en la memoria del lector al inconcebible Argentino Daneri, el contrapunto dislocado del infinito, el escritor fallido por antonomasia, dispuesto a versificar la redondez del planeta: “en 1941 ya había despachado unas hectáreas del Estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción [...]” (p. 620), y así sucesivamente. Y la productividad del bardo inmarcesible no disminuye la portentosa metafísica. Carlos Argentino le confía a Borges su descubrimiento: ante las numerosas opciones del hombre moderno, “el acto de viajar era inútil, nuestro siglo xx había transformado la fábula de Mahoma y la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma” (p. 618).

¹ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *El Aleph*, en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996, vol. I, p. 623. De aquí en adelante, se citará el cuento por las páginas de esta edición.

El desafío es inmenso: equilibrar en un solo texto el relato de las variedades del infinito con la parodia y la sátira, con la declamatoria enrevesada que aspira a la consagración. No es que Borges ignore el dogma del canon: dos géneros literarios muy distantes jamás se reúnen, y si lo hacen es a costa del que tiene prestigio cultural o espiritual. Pero estar al tanto de una costumbre no significa desdeñar el reto. Borges, luego de situar la inutilidad y la grandeza de una pasión amorosa, vuelve a Carlos Argentino:

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había dicho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabaja hacía muchos años, sin *réclame*, sin bullanga estremecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad (pp. 618-619).

* * *

La burla es un instrumento de primer orden, y Borges la usa para reducir a su esencia una retórica que expresa la mentalidad dominante en América Latina durante un largo período: el discurrir de los académicos, de los autores de discursos de Altos Funcionarios, de escritores justamente ilegibles. En un habla y una escritura asentados en una práctica pomposa y cadavérica, la del idioma en pos de la acústica del no-decir-nada, y a cuya desaparición Borges contribuye como ningún otro. Y sucede la paradoja. El modelo original se desvanece y sólo quedan como verdugos y herederos la sátira y la parodia. Escribe Argentino Daneri:

*Sepan. A manderecha del poste rutinario
(viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)*

*se aburre una osamenta —¿color? blanquiceleste—
que da al corral de ovejas catadura de osario
(p. 620).*

Daneri es un personaje morrocotudo (uso la expresión de la que, creo, él no habría abjurado), y es el anticlímax que predispone a la visión del Aleph, al contener en su obra y su persona todos los puntos concebibles de la grotescidad. Con inteligencia suprema, Borges despliega el contrapunto entre la poesía de la metafísica (el Aleph) y la hilaridad del desastre cursi (Argentino Daneri). A nada le teme el poetaastro, porque, y aquí acudo a su sistema metafórico, su retórica es el escudo resplandeciente donde la Medusa de la ignorancia se petrifica. Daneri lee con sonora satisfacción:

*He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
no corrijo los hechos, no falseo los nombres,
pero el voyage que narro, es... autour de ma chambre
(p. 619).*

Borges deifica a Beatriz Elena Viterbo y se concentra en el vislumbre del infinito, pero en “El Aleph” también hay risas, y el lector casi percibe el estruendo de sus carcajadas a costa de las fatuidades ríoplatenses, la pompa de las sesiones académicas, el talante de los poetas locales de fuste, el hoyo negro de las buenas intenciones neo-barrocas, el estro de las tardes asfixiantes en despachos iluminados por la ausencia de clientela, la certeza que guía la mano de alcaldes y jurisconsultos y médicos ansiosos de la posteridad tramitada por los sonetos “incandescentes” que redactan. Del cuento se desprende la vindicación del joyel del humor involuntario. En esto se adelanta a una pasión latinoamericana de hoy: el júbilo de observar a trasluz lo dicho o escrito con intenciones de eternidad. Y la parodia, al aclarar la desmesura, es una notable maniobra desmitificadora. De allí la ex-

cepcionalidad de *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

“NADA DE LO HUMANO ME RESULTA CONOCIDO”

Si el primer libro con Bioy, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), es un equivalente laico de los cuentos del padre Brown, de Chesterton, los textos de Bustos Domecq son el trazo desternillante y cruel de las pretensiones culturales y artísticas. La parodia —y las de Borges y Bioy me resultan, junto con las de Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*) y Manuel Puig (el habla femenina en *Bocaninas pintadas*), las más extraordinarias en lengua hispana en el siglo xx— no minimiza a la ineptitud; más bien, conduce al delirio a situaciones y personajes de polendas, y persuade al lector de hallar muy divertido este ascenso a los abismos. De allí la dedicatoria: “A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier”. Y que nadie se atreva a explicar la ironía. Por lo demás, si los textos surgen de la colaboración, el punto de vista que se divierte al ejercitarse en el exterminio de las fatuidades, es sin duda de Borges, acreditado en textos muy anteriores.

Si la parodia, en cuanto género, es un travesti mortífero del original, al realizarse con talento o genio resulta un hecho autónomo, porque el original, si lo hay, es apenas una copia. La naturaleza social quiere clonar el arte, lo fotográfico imita a lo paródico, lo real va en pos de su magna caricatura. Véase una de las crónicas de Bustos Domecq, el magnífico “Homenaje a Cesar Paladión”. Paladión, diplomático en Ginebra, publica en 1909 su poemario *Los parques abandonados*, que —se nos aclara— no hay que confundir con otro del mismo tema y con los poemas homónimos de Julio Herrera y Reissig. Es inútil acusar de plagio a Paladión, autor también —entre otras obras maestras— de *Emilio, El sabueso de los Baskerville, De los Apeninos a los Andes, La cabaña del tío Tom, Fabiola, y Las geórgicas*

(traducción de Ochoa), que muere al casi terminar el *Evangelio según San Lucas* (“obra de corte bíblico, de la que no ha quedado borrador y cuya lectura hubiera sido interesantísima”²).

Hay una explicación de este ser prodigioso, capaz de escribir *De divinatione* en latín (“¡Y qué latín! ¡El de Cicerón!”): “Antes y después de nuestro Paladión, la unidad literaria que los autores recogían del acervo común, era la palabra o, a lo sumo, la frase hecha”.³ Paladión escoge la “*ampliación de unidades*”, y por eso a un libro que siente dentro de sus posibilidades, le otorga su nombre y lo pasa a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel.

Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera, que no repetía un libro anterior. Desde aquel momento, Paladión entra en la tarea, que nadie acometiera hasta entonces, de bucear en lo profundo de su alma y de publicar libros que la expresaran, sin recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea.⁴

* * *

La idea es maravillosa por hilarante, e hilarante por maravillosa, y su origen evidente es uno de los grandes textos de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde un hallazgo humorístico se convierte en un texto metafísico, y lo trascendente se alcanza entre sonrisas de amable malevolencia. La grandeza se obtiene por la intuición, que sólo los ignaros identifican con el hurto. Menard, asegura Borges, “no quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el*

² Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “Homenaje a César Paladión”, *Crónicas de Bustos Domecq*, en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Barcelona, 1997, p. 304.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 305.

Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes”.⁵

La atención a “Pierre Menard” subraya el lugar de la ironía —y su complemento: la risa implícita o casi explícita en el texto— en la obra de Borges. El humor es un arma vindicativa, el espejo verídico, el laberinto donde sólo se extravían los devotos de la línea recta, el tigre como la única posibilidad de ser devorado por el gato. El humor es el último recurso de la tan confiscada salud mental, sea en el orden de las parodias salvajes de *Crónicas de Bustos Domecq*, que festeja las ineptitudes de la inepta cultura y el candor militante, o a través de la complejidad del personaje de “Pierre Menard”, que a través de la clarividencia (la obra maestra es inmodificable, el nombre de su autor no) alcanza el abismo celeste: “Mi propósito es meramente asombroso [declara Menard]. El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela”.⁶

La idea satírica es, sin duda, la fundación borgiana del mundo de paradojas rientes que se convierten en sombras de la tragedia causada por la credulidad, la ignorancia y el autoengaño. La desmesura vuelve a Menard un titán del fracaso, algo más valioso que ser un alto funcionario del triunfo: “Mi empresa no es difícil, esencialmente [...] Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo”.⁷ Y Borges sacraliza y desacraliza su pasión por el universo al revés: “¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote —todo el Quijote— como si lo hubiera pensado Menard?”.⁸

⁵ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. I, p. 446.

⁶ *Ibid.*, pp. 446-447.

⁷ *Ibid.*, p. 447.

⁸ *Idem.*

“DIOS ELIGIÓ UN ÍNFIMO DESTINO”

Un cuento de Borges, “Tres versiones de Judas”, es un clásico de la ironía envolvente, que una vez emitida jamás termina. Un teólogo protestante, Nils Runeberg, acomete la vindicación metafísica de Judas. La primera: si Jesús se rebajó a mortal, Judas, discípulo del Verbo, se rebajó a delator. La segunda: Judas intentó “un hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo. El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu”.⁹ Y la tercera versión es monstruosa o edificante, como se quiera: “Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas”.¹⁰

Con “Tres versiones de Judas”, Borges extrema la vocación paradójica sustentada en la ironía. A la blasfemia se llega por vía de la especulación, y con técnica semejante se arriba a la lucidez gracias al sentido del humor. Max Brod cuenta cómo Kafka se reía a carcajadas al leerle fragmentos de *El proceso*. Y a Borges —los testimonios abundan— lo alegraban sus transmigraciones de vidas y destinos. Menard escribe el Quijote; Nolan redime a Kilpatrick de su traición en “Tema del traidor y del héroe”; Judas obtiene la plenitud divina al recibir los treinta dineros. La ironía es el sustrato de la complejidad de los textos y de la felicidad del autor.

A los grandes artífices de la sátira y la parodia (Juvenal, Aristófanes, Petronio, Rabelais, Swift, Voltaire, Alexander Pope, Dickens, Mark Twain, Wilde, Evelyn Waugh), conviene agregar algunos momentos deslumbrantes de Borges, y del Borges y el Bioy Casares de

⁹ Jorge Luis Borges, “Tres versiones de Judas”, *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 515-516.

¹⁰ *Ibid.*, p. 517.

los textos de Bustos Domecq, tanto más vigentes al desvanecerse o volverse culturalmente inexplicables sus contextos. La retórica académica de una etapa perdió todo sentido devorada por el analfabetismo oficial; el estructuralismo como lenguaje crispado no convoca atención alguna, las frases del culteranismo son ya misterios comparables a la identidad de Jack el Destripador, y ya no se localizan seres proteicos como el polifacético Vilaseco, autor de *Abrojos del alma*, *La tristeza del fauno*, *Mascarita*, *Calidoscopio*, *Viperinas*, *Evita capitana*, y *Oda a la integración*. Al prepararse las obras completas de Vilaseco, el prologuista conoce la fatiga:

Dado que el exhaustivo prólogo analítico, que va en cursiva cuerpo catorce, corrió por cuenta de mi cálamo, quedé materialmente debilitado, constatándose una disminución de fósforo en el análisis, por lo que apelé a un falto, para el ensobrado, el estampillado y las direcciones. Este factótum, en vez de contraerse a la fajina específica, dilapidó un tiempo precioso leyendo las siete lucubraciones de Vilaseco. Llegó así a descubrir que salvo los títulos eran exactamente la misma. ¡Ni una coma, ni un punto y coma, ni una sola palabra de diferencia!¹¹

¿Y eso a quién le importa si nadie los va a leer? El fin de la antigua retórica latinoamericana le hereda a estas parodias y sátiras la calidad de último referente. Del humor involuntario ya sólo queda la ironía voluntaria que lo evoca. Ya nadie leerá a los Carlos Argentino Daneri y a los Vilaseco. Todos seguiremos leyendo a Borges, y repitiendo sus respuestas famosas; a Borges, clásico de la ironía y la continua transgresión del respeto a los vivos en el presidium y a los muertos en el mausoleo (o al revés).

¹¹ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, "Ese polifacético: Vilaseco", *Crónicas de Bustos Domecq*, en *Obras completas en colaboración*, p. 348.

“DESHONRAR EL PATÍBULO. FATIGAR LA INFAMIA”.
EL INTELIGENTE Y URBANO ARTE DE INJURIAR

Rafael Olea Franco
El Colegio de México

Para mi hermano Adolfo,
por los recuerdos de Harvard University

En una encuesta de 1923 publicada por la revista *Nosotros*, Borges reconoció su filiación poética ultraísta, así como su soledad en la prosa, visible en sus preferencias verbales: “Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos: antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor, son reverencia de pocos”.¹ En efecto, esta tendencia no es infrecuente en sus textos de los años veinte, como se percibe en el siguiente ejemplo de *Inquisiciones*:

Con el ambicioso gesto de un hombre que ante la generosidad vernal de los astros, demandase una estrella más y, oscuro entre la noche clara, exigiese que las constelaciones desbarataran su incorruptible destino y renovaran su ardimiento en signos no mirados de la contemplación antigua de navegantes y pastores, yo hice sonora mi garganta una vez, ante el incorregible cielo del arte, solicitando nos fuese fácil el don de añadirle imprevistas luminarias y de trenzar en asombrosas coronas las estrellas perennes.²

¹ Jorge Luis Borges, Respuesta a “Una encuesta sobre la nueva generación literaria”, *Nosotros*, mayo de 1923, núm. 168, p. 16.

² J. L. Borges, “Después de las imágenes”, en *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 26.

El autor infligía a su lector una prosa densa, incómoda y hasta ampulosa, derivada de su obsesión por alcanzar la originalidad lingüística, por diferenciar su voz mediante giros verbales sorprendentes, todo ello exacerbado gracias al uso de una compleja sintaxis barroca. Este deseo de singularidad verbal desconcertó incluso a Carlos Erro, uno de sus más entusiastas defensores de la época, quien luego de alabar la “prosa arcaica” del joven Borges, cuestionó así su inclinación a emplear voces extrañas que parecían buscar el mero asombro del receptor: “¿Por qué preferir diurnalidad a día, altercación a altercado, inquietación a inquietud?”³ De forma paralela, al reseñar *Inquisiciones*, Pedro Henríquez Ureña censuró con implacable agudeza el estilo del autor:

Tiene Borges la inquietud de los problemas del estilo; el suyo propio lo revela: a cada línea se ve la *inquisición*, la busca o la invención de la palabra o el giro mejores, o siquiera de los menos gastados. No siempre acierta. Estilo perfecto es el que, como plenitud expresiva, oculta las inquisiciones previas; es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura.⁴

No en balde Sábato, quien fue alumno del dominicano en el Colegio Nacional de La Plata, aludió a ese magisterio evocando la sentencia indeleble y concisa que el maestro repetía a sus discípulos: “Donde termina la gramática empieza el gran arte”.⁵ En última instancia, en 1928, dos años después de la reprensión emitida por Henríquez Ureña, Borges mismo exigiría un equilibrio semejante en la

³ Carlos Alberto Erro, “Conversaciones sobre *Inquisiciones*”, en *Medida del criollismo*, Talleres Gráficos Porter, Buenos Aires, 1929, p. 105.

⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Sobre *Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges”, *Nosotros*, sept. de 1926, núm. 208, p. 138. [También en *Revista de Filología Española*, vol. XIII, 1926, y, modernamente, en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1976, pp. 29-31.]

⁵ Ernesto Sábato, *Antes del fin*, Seix Barral, México, 1999, p. 47.

escritura al afirmar: “Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo”;⁶ decía además que si alguien se interesa demasiado en la técnica de un escritor, es porque le importa poco lo que éste desea expresar. La indisoluble idea de eficiencia e invisibilidad en el estilo propicia el concepto borgeano de la “naturalidad”: al atestiguar en numerosas obras clásicas que los propósitos previos a la escritura suelen no tener una relación directa y necesaria con el texto, él postula que resulta preferible crear con “naturalidad”, o sea con libertad absoluta. Consecuente con esta premisa, en su madurez Borges atribuyó a sus posturas “antinaturales” el fracaso parcial de sus primeras obras: “Escribí este libro [*Luna de enfrente*] e incluso cometí un error capital, que fue el de «hacerme» argentino, y siendo argentino no tenía por qué *disfrazarme*. En aquel libro me *disfracé* de argentino del mismo modo que en *Inquisiciones* me *disfracé* de gran escritor clásico español latinizante, del siglo XVII, y ambas *imposturas* fracasaron”.⁷ Para llegar a este reconocimiento explícito, primero él debió aprender a “quitar los andamios”, o sea, a encontrar recursos retóricos funcionales pero a la vez poco perceptibles para el lector. Desde esta perspectiva, considero que, en el complejo y permanente proceso de corrección de su obra, la dificultad práctica para “quitar los andamios” se convirtió a veces en una barrera infranqueable, lo cual orilló a Borges a excluir muchos de sus escritos primigenios. Este escollo se acentuó en su prosa, donde había asumido

⁶ J. L. Borges, “Eduardo Wilde”, en *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1928, p. 158.

⁷ Borges citado en María Esther Vázquez, “Entrevista con Borges”, incluida en J. L. Borges, “*Venticinco Agosto de 1983*” y otros cuentos, Eds. Siruela, Madrid, 1977, pp. 69-70; las cursivas son mías. Dependiendo del contexto, a veces los referentes de esta confesión cambian ligeramente; por ejemplo, en relación con la época en que preparaba *Inquisiciones*, en su autobiografía Borges declara: “Estaba haciendo mi mejor esfuerzo por escribir latín mientras escribía en español”, y que *El tamaño de mi esperanza* “fue una especie de reacción, ya que me fui al otro extremo y traté de ser tan argentino como pude” (en *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, p. 60).

mayores riesgos verbales. Así, aunque alteró y suprimió parte de su poesía, a tal extremo que, por ejemplo, la versión original de *Fervor de Buenos Aires* (1923) difiere sustancialmente de la divulgada en sus supuestas obras completas,⁸ nunca pensó en eliminar colecciones de este género; en cambio, sólo hacia el final de su vida se resignó a la difusión de textos ensayísticos pertenecientes a su primera y renegada etapa, según atestigua María Kodama al señalar que el autor había aceptado la traducción de algunos de ellos al francés.⁹

En un convincente ensayo, Jaime Alazraki ha mostrado cómo el Borges maduro, el de las soberbias narraciones que ayudaron a cimentar su fama en los años cuarenta, consigue un justo equilibrio donde los elementos barrocos se supeditan a un férreo anhelo de invisibilidad, por lo que sus artificios son funcionales pero no evi-

⁸ Lamentablemente, todavía hay mucho trabajo pendiente en cuanto a la edición crítica de sus obras, tanto de prosa como de poesía. En relación con este último género, se puede encontrar un resumen de las ingentes variantes y omisiones de su época inicial como poeta en el libro de Tommaso Scarano: *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges* (Giardini, Pisa, 1987), donde se compulsan las versiones originales de los tres primeros poemarios de Borges con más de una decena de posteriores ediciones de cada uno de ellos. De forma más específica y detallada, Antonio Cajero efectúa esa labor respecto del primer poemario de Borges en *Estudio y edición crítica de "Fervor de Buenos Aires"* (Tesis Doctoral, El Colegio de México, 2006).

⁹ "Habiendo dado Borges su acuerdo para que partes de este libro [*El tamaño de mi esperanza*] se tradujeran al francés en la colección de La Pléiade, pensé que de algún modo la prohibición ya no era tan importante para él y que sus lectores en lengua española, y sobre todo sus estudiosos, merecían saber y juzgar por sí mismos qué pasaba con esta obra" (María Kodama, "Prólogo" a J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993, p. 8). En efecto, la edición francesa incluyó la traducción de algunos textos de Borges que habían aparecido en publicaciones periódicas de los años veinte (diarios y revistas), los cuales se sumaron de inmediato a sus tres libros de ensayos de ese período: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Véase J. L. Borges, *Œuvres complètes*, intr., cronología y notas Jean Pierre Bernès, 2 vols., Gallimard (*Bibliothèque de la Pléiade*), París, 1993. No obstante el esperanzador título de esta edición anotada, repito que por desgracia todavía no contamos con las "obras completas" del autor y, por ende, tampoco con su edición crítica, la cual, obviamente, sólo se puede elaborar en lengua española.

dentes.¹⁰ Este avance se fundó en diversos descubrimientos que poco a poco modificaron y afinaron las concepciones literarias del joven Borges; destaco sólo dos de ellos. El primero, su relativo desencanto del *Ulises* de James Joyce, novela moderna que representaba las innovaciones más arriesgadas en la escritura; en la temprana nota que le consagra en *Inquisiciones* (donde se vanagloria de ser “el primer aventurero hispánico” que se ha adentrado en la obra), alaba el prodigioso comercio de voces y figuras retóricas del autor; sin embargo, luego de esta temprana y tenue efusión, de forma paulatina asume una postura escéptica y desconfiada sobre las posibilidades de difusión de tales tentativas literarias.¹¹ El segundo descubrimiento es la comprobación de que el caso del Quijote, la más excelsa obra de la historia literaria hispánica, revela que no resulta indispensable ser un “estilista”, como según Borges no lo era Cervantes (al menos en el sentido moderno del término), para conseguir un arte profundo y de

¹⁰ Jaime Alazraki, “Borges o la ambivalencia como sistema”, en *España en Borges*, coord. Fernando R. Lafuente, Ediciones El Arquero, Madrid, 1990, pp. 11-22.

¹¹ Al aparecer el *Finnegans Wake* en 1939, Borges lo tachará de inmediato como “una concatenación de retruécacos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes” (“El último libro de Joyce”, *El Hogar*, 16 de junio de 1939; recopilado en J. L. Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, eds. Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1986, p. 328). Con el paso de los años esta actitud se agudizó, a tal grado que la obra de Joyce se convirtió en el ejemplo por antonomasia de una literatura que apostaba demasiado a la innovación verbal, con el riesgo de no resultar atractiva para los lectores: “Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el *Finnegans Wake* o las *Soledades*” (“Prólogo” a *El otro, el mismo* [1964], en *Obras completas*, vol. II, p. 235). Si bien Borges nunca regateó las enormes habilidades verbales de Joyce, en última instancia el esfuerzo le parecía un tanto fútil, sobre todo porque él privilegiaba la dimensión comunicativa de la lengua y de la literatura: “Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce” (“Prólogo” a *El informe de Brodie* [1970], en *Obras completas*, vol. II, p. 400).

largo aliento.¹² Sin duda ambos hallazgos minaron la ostentosa seguridad exhibida por el incipiente escritor en la década de 1920, cuando Borges concebía la literatura sobre todo como un mero y singular hecho verbal, lo que fundaba su apremio por labrarse un estilo de escritura muy personal, a veces en demérito del significado del texto.

Quiero proponer una etapa definitoria de este proceso de aprendizaje literario: el período de los años treinta, cuando el autor afinó sus herramientas lingüísticas. Para ello sugiero la figura de Macedonio Fernández como un imprescindible eslabón de gran influencia en los usos verbales borgeanos, aspecto al que la crítica —más atenta a sus postulados de índole filosófica— ha prestado relativo interés. Borges sostuvo un continuo trato personal con Macedonio, cuya amistad había heredado de su padre, e incluso lo ayudó a compilar y publicar sus primeros aunque tardíos textos.¹³

A fines de la década de 1920, Macedonio Fernández renovó con lucidez las posibilidades literarias de la lengua española, a tal grado que a su lado los experimentos de Borges parecen meros fuegos artificiales; porque mientras éste pretendía deslumbrar a su lector mediante el uso de novedosas voces o de enrevesadas sintaxis, Macedonio forzaba los mecanismos del idioma hasta extremos insospechados. A falta de espacio, me limito a transcribir dos aisladas muestras de ello:

¹² Véase sobre todo “La supersticiosa ética del lector” (1930), *Discusión*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 202-205.

¹³ Algunos textos de Macedonio se difundieron primero en revistas de los años veinte, en especial en *Proa* y *Martín Fierro*, luego de lo cual fueron compilados en el libro *Papeles de reciénvenido* (Proa, Buenos Aires, 1929), que tuvo un escaso tiraje y menor repercusión. Más importante fue la segunda edición (Losada, Buenos Aires, 1944), a la cual se añadió *Continuación de la nada* y un extenso y elogioso prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, está claro que Macedonio no recogió entonces todos sus inéditos, pues en la edición de Corregidor que adelante cito, Adolfo [Fernández] de Obieta, quien trabajó con los manuscritos de su padre, incluyó varios textos (sobre todo los del género “brindis” inventado por Macedonio) que no se habían difundido antes.

- 1) Viajar: uno está expuesto a hablar idiomas que no sabe, por no estar callado en alemán, que tampoco lo sé hacer.
- 2) En materia de longevidad, he simplificado tanto mis pretensiones que “un día siguiente” es toda la prolongación que pido de mi hoy vivir. Es cierto también que he introducido una complicación, pues sostengo que el día de trabajo, después de un día de fiesta, no debería venir tan de repente. Que empiece el día de trabajo en cualquier día pero nunca tras un feriado.¹⁴

Con una catártica dosis de humorismo, los dispositivos de Macedonio suelen construir una estructura basada en una aseveración lógica y aparentemente irrefutable, la cual de inmediato se derruye mediante el uso de una aguda inteligencia verbal. Así, en el primer caso se juega con los binomios *saber/no saber* y *hablar/callar* para inventar, fuera de la lógica, la dicotomía *saber hablar alemán/saber callar alemán*; en el segundo ejemplo, además de usar la función déctica para bromear sobre el único método seguro para conseguir la perpetua longevidad, el autor intenta romper con la secuencia temporal, porque al pedir que el día de trabajo nunca llegue después de uno feriado, posterga su entrada hasta el infinito. Aunque más adelante retomaré este punto, por el momento deseo subrayar cómo los contrarios se unen en un mismo párrafo de Macedonio para fundar un significado contradictorio o paradójico. Conviene señalar, por cierto, cómo desde la lengua en cuanto sistema al que des-construye, él elabora oraciones con un central carácter filosófico (como la discusión sobre el tiempo), pese a que semánticamente no haya en ellas referentes filosóficos “directos”. Por lo general, en los textos de Macedonio la nada o componente vacío, en el primer caso el silencio asociado al estático verbo callar, se convierte en un elemento central y pleno; de ahí que uno de sus libros se titule precisamente *Continuación de la nada* (porque, ¿cómo podría continuarse la nada?).

¹⁴ Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido. Continuación de la nada*, ed. Adolfo [Fernández] de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1989, pp. 14 y 67.

Las frases de Macedonio aquí transcritas están regidas por un nítido fin humorístico, pero más allá de su obvia intención de hacer reír al receptor, se dirigen a derruir nuestra concepción de la realidad, basada en el racionalismo, sobre todo el de carácter dicotómico, que desde la Ilustración ha dominado el pensamiento de la humanidad. El propio Macedonio hablaba de un “humorismo conceptual”, al cual definía, con ese estilo tan suyo que puede rayar en lo críptico, de este modo: “¿Cuál es el efecto concencial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el absurdo o milagro de irracionalidad creído por un momento libere el espíritu del hombre por un instante de la dogmática afirmativa de una ley universal de racionalidad”.¹⁵ Claro está que esta idea se semeja a la función liberadora asignada a la risa en diversas concepciones teóricas, sólo que Macedonio la enfoca directamente contra las leyes universales de la racionalidad, según se ha visto sucintamente en los ejemplos previos.

Ahora bien, Borges reiteró que Macedonio era sobre todo un gran maestro de la oralidad; así se aprecia, por ejemplo, en una cita que le atribuye y cuyo tono suena a la mejor prosa borgeana, por lo que tal vez sea una creación conjunta (como en el fondo lo son la mayoría de las provenientes de la oralidad, donde el transmisor aporta al menos gestos y tonos que completan el sentido). En un breve ensayo conmemorativo del centenario del natalicio de Macedonio y de Lugones, ambos nacidos en 1874, Borges revela que pese a la amistad entre ellos, el primero casi nunca le hablaba del segundo, a excepción, según él, de la siguiente sentencia: “El único comentario que recuerdo es una broma bondadosa, sin mala intención. Cierta vez me dijo Macedonio: ¡Qué raro, Lugones!: un hombre tan inteligente, de tantas lecturas, ¿cómo nunca pensó en escribir un libro?”¹⁶

¹⁵ Macedonio Fernández, *Teorías*, Corregidor, Buenos Aires, 1974, p. 302.

¹⁶ J. L. Borges, “Lugones-Macedonio. 100 años”, en *Textos recuperados, 1955-1986*, Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 178.

Con perdón suyo, la broma no me parece nada bondadosa; obviamente, la atenuación borgeana previa a la frase denigratoria emitida por Macedonio es un mero recurso verbal para generar un devastador efecto de sorpresa y contraste; la figura retórica que la preside se basa en una seriación que comienza encomiando las supuestas virtudes del aludido, a quien sin embargo se denigra irónicamente en la última parte; en la narrativa de Borges esta estructura se presenta en el pasaje de “El Aleph” donde se describe así a Carlos Argentino Daneri: “Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante”.¹⁷

Como dije, una obvia intención humorística funda el sentido de los primeros textos de Macedonio aquí citados;¹⁸ sin embargo en el último se añade un elemento distinto: un desembozado tono irónico. Según explica Fishburn, son numerosos los campos semánticos y los géneros con los que el humor confluye: “No hay, ni puede haber, una definición global del humor, un concepto que se traslapa constantemente con términos adyacentes como la ironía, la sátira, el sarcasmo y la comedia, pero en el centro de cada uno de estos géneros entrecruzados hay algunos aspectos que comparten lo humorístico de alguna forma fundamental”.¹⁹ Entendidos como conjuntos, el

¹⁷ J. L. Borges, “El Aleph”, en *Obras completas*, vol. I, p. 618.

¹⁸ La discontinua correspondencia entre Macedonio y Borges, muy fragmentariamente conservada, se inicia también con un juego humorístico, en una carta del primero que puede fecharse entre septiembre y noviembre de 1922: “Su objeto [de esta carta] es explicarte que si anoche tú y Pérez Ruiz en busca de Bartolomé Galíndez no dieron con la calle Coronda, debe ser, creo, porque la han puesto presa para concluir con los asaltos que en ella se distribuían de continuo. A un español le robaron hasta la zeta, que tanto la necesitan para pronunciar la ese y aun para tozer. Además los asaltantes que prefieren esa calle por comodidad, quejéronse de que se la mantenía tan oscura que escaseaba la luz hasta para el trabajo de ellos y se veían forzados a asaltar de día, cuando debían descansar y dormir” (en Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, *Correspondencia, 1922-1939. Crónica de una amistad*, ed. y notas Carlos García, Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 1-2).

¹⁹ Evelyn Fishburn, “Borges y el humor”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 1999, p. 148.

humor y la ironía tienen múltiples puntos de intersección; debido a esta notoria cercanía, pero también a un uso laxo y cotidiano de ambos términos, con frecuencia solemos igualar plenamente lo humorístico y lo irónico. Con la intención de asumir conceptos funcionales, intentaré diferenciar brevemente ambas categorías.

Según algunos críticos, la ironía es un componente consustancial de la literatura del siglo xx (otros dirían de la posmodernidad), por lo que no debe extrañar la profusión de reflexiones sobre el tema. Ante la falta de espacio para entrar aquí en abstrusas y largas disquisiciones teóricas (para las que, por otra parte, no estoy capacitado), dentro de este cúmulo de posibilidades escojo, por su provechoso sentido didáctico, el seminal ensayo “Ironía, sátira y parodia” de Linda Hutcheon, una de las estudiosas que más fructíferos esfuerzos ha dedicado al tema. De entrada, ella señala que la ironía no siempre se basa en el tropo o figura retórica de la antífrasis, sino que a veces depende del contexto (ironía verbal *versus* ironía situacional); asimismo, al diferenciar entre los tres términos del título de su ensayo, ella afirma que si bien la ironía puede estar presente en cualquier texto, la parodia y la sátira son los dos géneros literarios que acuden a este recurso verbal como su elemento dominante, aunque de manera diferente: mientras la parodia tiene como objetivo relacionarse con otro texto (al cual rinde homenaje o del cual se burla), la sátira se enfoca hacia la crítica de las costumbres reprensibles de una sociedad. De manera específica, Hutcheon describe así el funcionamiento de la ironía:

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones —de inversión semántica y de evaluación pragmática— están implícitas en la palabra griega *eirónēia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre signi-

ficaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo.²⁰

De acuerdo con lo anterior, podría concluirse, *grosso modo*, que una diferencia esencial entre el humor y la ironía es que mientras el primero tiende llanamente hacia lo cómico (i. e. busca provocar risa), la segunda privilegia una intención evaluadora, fundada en un ethos marcadamente peyorativo; es decir, la ironía se usa para evaluar algo o a alguien, a partir de una intención denigratoria, en mayor o menor grado. Como el humor y la ironía coexisten en muchas emisiones verbales (aunque no en todas), a veces resulta difícil diferenciar cuál es el elemento funcional dominante; incluso podría afirmarse que son más bien raros los casos en donde alguno de los dos elementos funciona aislado. En los primeros pasajes de Macedonio que he copiado, hay un sentido cómico directo, carente de la intención de atacar a nadie; en cambio, en el último resulta visible la voluntad denigratoria respecto de Lugones, sumada a la veta cómica del texto. En fin, deberán tenerse presentes estas mínimas disquisiciones teóricas para mi análisis de la obra borgeana, a la cual ahora regreso.

Como se sabe, en la década de 1930 Borges emprendió, quizá con un fervor más notorio que en otros períodos, diversas tareas en medios de difusión tan disímiles como el diario sensacionalista *Crítica* o el semanario *El Hogar*, al mismo tiempo que colaboró de forma regular en la revista *Sur* fundada por Victoria Ocampo en 1931.²¹ Considero

²⁰ Linda Hutcheon, "Ironía, sátira y parodia", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 176-177. [Este texto es una versión en español de "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, febrero de 1981, núm. 46, pp. 140-155.]

²¹ En un fenómeno de recepción paralelo al descrito por Borges en su clásico ensayo "Kafka y sus precursores", su imagen de madurez literaria, cuando él se había convertido

que la obligación de redactar semanalmente varias secciones regulares lo forzó a afinar su estilo, tanto por la periodicidad insobornable de éstas como por el acceso a un espacio permanente pero limitado, que exige una economía extrema en el uso de los recursos verbales. En cuanto al estilo irónico, las primeras huellas claras de su definición estilística se encuentran en diversos textos del diario *Crítica*, como el que publicó el 2 de septiembre de 1933, titulado “Los señores Burke y Hare (asesinos)”, en cuyo inicio se lee: “El señor William Burke se levantó desde la condición más baja a un eterno renombre”.²² Aquí el sentido se genera por medio del contexto, porque después de que el título ha adelantado que Burke es un asesino, debe leerse irónicamente la aseveración de que el personaje adquirió “eterno renombre”; es decir, no se acude a la figura clásica de la antífrasis, como sí sucede en este ejemplo paralelo del escritor mexicano Julio Torri: “...un condiscípulo mío llegó a destacarse como uno de los asesinos más notables de nuestro tiempo”,²³ donde el valor positivo tanto del verbo “destacarse” como del epíteto “notable” se opone a la definición del

ya en uno de los ejes de la cultura occidental del siglo xx, modificó nuestra percepción del joven e incipiente escritor que había sido en sus primeras décadas; así, se ha difundido la falsa idea de que él fue uno de los pilares fundacionales de *Sur*, cuando lo cierto es que en los primeros números de esta revista su posición fue más bien marginal (véase, por ejemplo, Beatriz Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Vista*, 1982, núm. 16, pp. 3-6). Asimismo, deseo destacar aquí, al margen, un hecho excepcional: el respeto permanente que siempre sintió Borges por su público (el cual no debe confundirse con insensibilidad); así, en general él no escogió los temas tratados en sus textos a partir del supuesto público lector de cada periódico o revista, pues creía que sus potenciales receptores eran tan inteligentes como para interesarse por cualquier tema cultural o literario; en este sentido, sorprende comprobar, por ejemplo, que en la década de 1930 no hay diferencias sustanciales entre los asuntos que él incluía en *Sur*, la revista de la alta cultura, y *El Hogar*, publicación supuestamente de público en su mayoría femenino.

²² J. L. Borges, “Los señores Burke y Hare (asesinos)”, en *Obras, reseñas y traducciones inéditas. Diario Crítica, 1933-1934*, comp. Irma Zangara, Atlántida, Buenos Aires, 1995, p. 282.

²³ Julio Torri, “*De fusilamientos*” y otras narraciones, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 49.

sujeto como un asesino, todo dentro de la misma frase. En suma, como en su arranque mismo el relato borgeano elabora un contraste irreductible entre el título y la primera frase, el lector recibe la señal textual que lo induce a descodificar todo de forma irónica.

En varios pasajes del texto de Borges, la ironía bordea lo que coloquialmente se denomina como humor negro;²⁴ se dice, por ejemplo, que para cometer sus crímenes el señor Burke “no recibía [en su pieza] más de una persona a la vez”, luego de lo cual se añade con exquisita ironía “y jamás la misma” (p. 284; ¡como si fuera posible repetir el asesinato con una misma persona!). Después de enlistar los pormenores del método de Burke y de su socio Hare, quienes gracias a la inventiva del primero mataban a sus víctimas con una máscara asfixiante para vender los cuerpos a un médico sin escrúpulos, el texto concluye: “Aparte de la descripta, que yo sepa el señor Burke no ha dejado ninguna otra obra” (p. 286).

En general, la práctica creativa de Borges suele estar acompañada por deliberaciones de naturaleza teórica (si bien éstas no son sistemáticas ni pretenden elaborar un tratado sobre el tema). En este caso su ensayo “Arte de injuriar”, publicado por vez primera en 1933 en la revista *Sur* (y que en 1936 cerrará su libro *Historia de la eternidad*), constituye el correlato reflexivo de sus incipientes narraciones irónicas de la época.²⁵ Con un evidente afán reivindicatorio, él estudia las características de la injuria, a la cual de entrada define como un género literario. Afirma que el agresor verbal necesita esconder sus intenciones, regirse por un afán de sutilidad (para lo cual, añadido yo, debe manejar todos los artificios del discurso irónico). Después describe algunos de los mecanismos usados, por ejemplo éste:

²⁴ La descripción directa del término “humor negro” preparada por el diccionario de la Academia de la Lengua puede servir para delimitar su sentido general: “Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas” (*DRAE*, s. v.).

²⁵ J. L. Borges, “Arte de injuriar”, *Historia de la eternidad*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 418-423.

Una de las tradiciones satíricas (no despreciada ni por Macedonio Fernández ni por Quevedo ni por George Bernard Shaw) es la inversión incondicional de los términos. Según esa receta famosa, el médico es inevitablemente acusado de profesar la contaminación y la muerte; el escribano, de robar; el verdugo, de fomentar la longevidad; los libros de invención, de adormecer o petrificar al lector; los judíos errantes, de parálisis; el sastre, de nudismo; el tigre y el caníbal, de no perdonar el ruibarbo (p. 420).

Entre las copiosas frases célebres del género que él comenta, menciona la que presuntamente improvisó Samuel Johnson, quien para ultrajar a un adversario escondió el insulto mayor dentro de otro menor y directo; en el siguiente pasaje, traducido por Borges, el emisor de la ofensa simula aludir a una acción ilícita pero nimia de la esposa de su enemigo, lo cual sólo es un parapeto para lanzar, apenas velada, una gran injuria: “Su esposa, caballero, con el pretexto de que trabaja en un lupanar, vende géneros de contrabando” (p. 422); así, el pretendido y minúsculo acto ilegal del contrabando de telas palidece frente al insulto mayor, emanado de una debilidad común a los hombres visible en todas las sociedades machistas: querer adjudicar idéntica profesión a la madre o a la esposa de los otros, como también insinuó Borges con un sutil y elegante eufemismo (“El hombre de Corrientes y Esmeralda adivina la misma profesión en las madres de todos...”, p. 419).

Además, fiel a su arraigada costumbre de prescindir del prestigio previo de los materiales verbales, él encuentra la que califica como “la injuria más espléndida” en un registro ajeno a la alta cultura. Pero antes de citarla, aclara, mostrando su propia destreza en el arte de injuriar, que la frase es doblemente singular: no sólo por su extraordinario valor estético, sino porque se trata, dice, “del único roce de su autor con la literatura” (p. 422); se refiere al ya desde entonces preterido escritor colombiano José María Varga Vila (1860-1933).²⁶ La

²⁶ Un moderno diccionario de divulgación literaria lo define lapidariamente así:

capacidad invectiva desplegada por Vargas Vila, intelectual de pensamiento extremista, se aplica al controvertido escritor peruano José Santos Chocano (1875-1934), cuyas simpatías ideológicas lo llevaron, en un dilatado periplo, a varios países hispanoamericanos. En 1912, Santos Chocano visitó México, donde se ligó al Ateneo de la Juventud y luego al movimiento revolucionario.²⁷ Durante su posterior

“Colombian novelist whose novels, ungrammatical and badly constructed, enjoyed a tremendous popularity” (Philip Ward, *The Oxford Companion to Spanish Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1978, p. 595). Aunque más equilibrado, el siguiente juicio no deja de ser contundente respecto de las virtudes artísticas del autor: “Contrariamente a lo que afirman algunos críticos literarios, la obra de Vargas Vila resulta significativa en el ámbito de las letras latinoamericanas por la singularidad de su estilo y por la audacia con que utiliza los recursos propios de la estética modernista. Además, hay que tener en cuenta la enorme aceptación que tuvo entre vastos sectores del público de finales del siglo XIX y principios del XX [...] Vargas Vila quiso ser esteta en el más puro sentido de la palabra, pero su afán de ser raro y original no le permitió diferenciar entre la grandeza y el ridículo [...] Sus novelas, como él mismo lo expresó en alguna oportunidad, no fueron más que un vehículo de sus ideas políticas. No hay en aquellas historias personajes medianamente verosímiles” (Consuelo Triviño Anzola, “Introducción” a *José María Vargas Vila. Antología*, Procultura, Bogotá, 1991, pp. 10 y 11). Por mi parte deseo añadir que basta con fijarse en los títulos de algunas de sus novelas (*Aura o las violetas*, *Flor de fango*, *Las rosas de la tarde*, y la trilogía *Lirio blanco*, *Lirio rojo* y *Lirio negro*) para deducir de inmediato que el lirismo exacerbado de Vargas Vila, que algunos calificarían como simple cursilería, está muy lejos de los gustos estéticos del argentino; asimismo, de seguro tampoco agradó a éste la vertiente erótica de la literatura del colombiano, mediante la cual éste ganó popularidad entre un público proclive a esos burdos halagos.

²⁷ Santos Chocano atestiguó el asesinato del presidente Madero durante los sangrientos hechos de la Decena Trágica en febrero de 1913; debido a sus nexos maderistas, fue expulsado del país por el dictador Huerta, bajo el argumento de que era un “extranjero pernicioso”. Sin embargo, a inicios de 1914 regresó a México, donde mantuvo relaciones personales con Carranza y Villa; en el conflicto entre estos dos caudillos, se inclinó por el segundo (aunque ya en 1915 se distanció de él). Conviene recordar, por ejemplo, que en 1914 Santos Chocano imprimió en El Paso, Texas, un folleto titulado *El conflicto personal de la Revolución Mexicana: examen crítico de todo lo que ha dicho el ciudadano Carranza*, donde censura acremente a Venustiano Carranza por el informe que rindió ante la convención en octubre de 1914. Luego de denunciar que éste ha empezado a deslindarse de los ideales de la Revolución Mexicana, en beneficio del impulso de intereses personales, el autor cierra con una frase contundente: “¡No más caudillos!”

estancia en Guatemala, sucumbió a una falacia muy frecuente entre los intelectuales hispanoamericanos: identificar sus ideales con la figura de un caudillo, en este caso Manuel Estrada Cabrera, quien desde 1898 ejercía el poder como dictador. Al principio, el mecenazgo de su protector catapultó a Santos Chocano a alturas insospechadas, en especial porque se trataba de un país que no era el suyo, pero cuando Estrada Cabrera cayó del poder en abril de 1920, compartió con él la cárcel (acaso en inconsciente retribución solidaria) y estuvo a punto de ser fusilado; logró salvarse gracias a la intercesión de numerosos intelectuales y funcionarios de diversas naciones hispanoamericanas —entre ellos desde México José Vasconcelos—, quienes abogaron con éxito para que se le perdonara la vida y para que saliera de la cárcel. A este frustrado destino trágico se refiere Vargas Vila en las palabras recordadas con morosa delectación por Borges: “Los dioses no consintieron que Santos Chocano deshonrara el patíbulo, muriendo en él. Ahí está vivo, después de haber fatigado la infamia” (p. 422).²⁸

lo cual no deja de ser involuntariamente irónico, a la luz del descarado apoyo del propio Santos Chocano a diversos caudillos latinoamericanos. Un informativo estudio sobre sus relaciones con México puede encontrarse en el trabajo de Pablo Yankelevich, “Vendedor de palabras: José Santos Chocano”, en *La Revolución mexicana en América Latina. Intereses políticos e itinerarios intelectuales*, Instituto Mora, México, 2003, pp. 60-98; por cierto que este mismo libro incluye un ensayo sobre las labores de propagandista asumidas desde el extranjero por Vargas Vila, quien nunca visitó México, a favor de Obregón y Calles (“Vivir del elogio: José María Vargas Vila”, pp. 44-59).

²⁸ Quizá las acciones de Santos Chocano a su regreso al Perú, donde fue protegido por el dictador Leguía, demuestran que Vargas Vila no se equivocaba. Como se sabe, en diciembre de 1924, con motivo de las celebraciones por el centenario de la batalla de Ayacucho, Leopoldo Lugones pronunció en Lima un airado discurso antidemocrático, donde anunciaba que había llegado otra vez “la hora de la espada” para implantar el orden y la jerarquía malogrados por la democracia; esta arenga, reproducida en el diario bonaerense *La Nación*, alcanzó fama inmediata en toda Hispanoamérica. Desde México, Vasconcelos contestó en *El Universal* con el ácido artículo “Poetas y bufones” (9 de marzo de 1925), donde mediante esa clasificación dicotómica, él colocaba tanto a Lugones como a Santos Chocano en el rubro de los bufones, por su apoyo interesado a los dictadores y a la fuerza militar. En Lima, Santos Chocano, quien propugnaba por una “dictadura organizadora” para el Perú en lugar de lo que llamaba la “farsa

“Deshonrar el patíbulo”. “Fatigar la infamia”. No parecen frases originales del escritor anodino y prescindible que fue Vargas Vila, sino de un hábil prosista como Borges, quien incluso extendió las acepciones del verbo “fatigar” esbozadas por el primero (“fatigar una biblioteca”, “fatigar el desierto”).²⁹ La hiperbólica e irónica antítesis

democrática”, logró que este texto apareciera en el diario *La Crónica*, tan sólo con la intención de responder ahí mismo con el escrito “Apóstoles y farsantes” (reproducido en el *Excelsior* mexicano), donde calificaba a Vasconcelos como un simulador. Esto motivó una estruendosa polémica local, en la que un grupo de intelectuales —entre ellos José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez y el joven Edwin Elmore— emitió una declaración de apoyo al mexicano. Además, Elmore llevó al periódico *La Crónica* un artículo contra Santos Chocano, pero el director se negó a difundirlo; no obstante, un solícito redactor del diario enteró a aquél del contenido. Este hecho provocó una grave disputa, en medio de la cual Santos Chocano intentó descalificar a su oponente con la acusación de que su padre había sido un traidor a la patria durante la guerra del Pacífico entre Perú y Chile. El 31 de octubre de 1925, luego de un altercado entre ellos que llegó a los puñetazos, Santos Chocano dio muerte a Elmore de un balazo. Apenas purgados unos escasos meses en la cárcel, en abril de 1926 el asesino fue perdonado gracias al apoyo gubernamental; de todos modos, la incómoda situación en la que quedó lo obligó a emigrar a Santiago de Chile en octubre de 1928; ahí falleció en 1934, en circunstancias turbias (recibió varias puñaladas de un obrero que se sintió engañado en relación con una supuesta búsqueda de tesoros en la que Santos Chocano y él se hallaban inmersos). Los textos sobre esta trágica polémica pueden consultarse en la compilación *Poetas y bufones. Polémica Vasconcelos-Chocano. El asesinato de Edwin Elmore*, Agencia Mundial de Librería, Madrid, s. a.

²⁹ Como sabemos, rara vez proporciona Borges la fuente bibliográfica exacta de donde extrae una referencia. En este caso ni siquiera señala el título de la obra donde aparece la espléndida injuria de Vargas Vila; así, por el momento no puedo precisar cuál fue la probable contribución del argentino a la excelente frase del colombiano. Sí puedo deducir, en cambio, que Santos Chocano se enteró de ella, pues en el mencionado artículo “Apóstoles y farsantes”, señala que no contestará al ataque de Vasconcelos con el estilo injurioso de Vargas Vila: “No devolveré unos insultos por otros, para no seguir por el fácil camino de las varga-vilezas al nuevo insultador profesional” (en *Poetas y bufones*, p. 19); naturalmente, después de ello arremete contra Vasconcelos con una larga serie de insultos. Y como si esto no bastara, en un posterior artículo contra Vasconcelos, titulado “El caso del farsante Vasconcelos”, embiste de nuevo contra Vargas Vila, con una falta de elegancia que raya en la más burda grosería: “Yo no voy a hacerle caso a un tal Vargas Vila, reconocidamente «invertido», que no en vano hay jerarquías intelectuales y para algo está establecida la distinción del sexo” (en *Poetas y bufones*, p. 55).

presente en la expresión “deshonrar el patíbulo” (¿quién puede ser tan despreciable como para deshonrar incluso el patíbulo?) ilustra lo que se convertirá en uno de los más asiduos recursos borgeanos: el oxímoron, es decir, la conjunción de lo agudo y lo obtuso, que al unirse transforman y potencian sus significados individuales, con base en una deliberada y productiva ambigüedad que no cierra el sentido. La fórmula es eficaz porque permite una síntesis de conceptos, una economía verbal: se puede *sugerir* más con menos signos lingüísticos.

De este modo, pasando por escritores tan disímiles como Macedonio Fernández y Vargas Vila, Borges encuentra y delimita un recurso cuya búsqueda se remonta a su temprana poesía, donde se leen las siguientes expresiones, quizá inspiradas en una torpe imitación de los clásicos españoles de los Siglos de Oro: “lejanamente cercana”, “famosamente infame” y “desesperadamente esperanzado”,³⁰ que si bien contienen el germen del oxímoron, son poco eficientes, amén de que exhiben una construcción mecánica. En cuanto Borges descubre la efectividad del oxímoron, al que además imprime una honda fuerza irónica, lo desarrolla hasta superar las limitaciones de una mera figura retórica, pues de hecho abarca todos los niveles de su obra. La crítica ha examinado, por ejemplo, cómo sus ensayos se construyen con este tipo de estructura; además, cualquier lector familiarizado con su narrativa sería capaz de enumerar sus personajes “oximorónicos”: un héroe que es al mismo tiempo traidor de la causa que defiende (“Tema del traidor y del héroe”); un par de teólogos que luchan como enemigos irreconciliables para darse cuenta, al final de sus vidas, de que ante dios ellos tan sólo son dos caras de una misma moneda (“Los teólogos”); un detective erudito que investiga y resuelve parcialmente la trama de un crimen cuya víctima principal es él mismo (“La muerte y la brújula”); un pasivo y culto bibliotecario

³⁰ Debido a que la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* (Serantes, Buenos Aires, 1923) se publicó sin foliación, sólo indico en qué poemas aparecen estas tres frases: “Calle desconocida”, “Rosas” y “Arrabal”.

rio ciudadano que, en el ámbito ajeno de la pampa, enfrenta con valor la casi segura muerte en un estoico duelo a cuchillo, con el cual anhela reivindicar sus orígenes heroicos (“El Sur”), etcétera. En síntesis, todo el complejo universo literario borgeano, que durante decenios ha provocado fascinación entre sus lectores, tiene uno de sus varios pilares en el encuentro del oxímoron, esa fórmula concisa y exacta que permitió a Borges lograr lo que, según él, habían conseguido su admirable amigo Alfonso Reyes y el ahora silenciado Paul Groussac: convertir a la prosa moderna en lengua española en un instrumento de elegancia y precisión.

Ahora bien, en su ensayo “Formas de una leyenda”, de *Otras inquisiciones*, Borges reprocha incidentalmente al indólogo Foucher porque su tono de burla: “no siempre es inteligente y urbano”.³¹ Sin duda él se refiere a rasgos que sólo se adquieren dominando la retórica de la ironía. Cabe entonces preguntarse sobre el propio tono de burla borgeano, de cuya inteligencia y urbanidad ya hemos tenido tenues adelantos. En primer lugar conviene indicar que entre la década de 1920 y la siguiente, él pasa del manejo de la escueta invectiva al de la fina ironía. Por ejemplo, como parte de sus áridos vínculos personales con Lugones, en 1926 había arrancado así su reseña del *Romancero nacional* de éste: “Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro...”;³² el cierre no era menos agresivo y directo: “Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, [Lugones] ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!” (*ibid.*, p. 106). En cambio, en la nota necrológica que Borges escribió con motivo de la muerte

³¹ J. L. Borges, “Formas de una leyenda”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, vol. II, p. 119.

³² J. L. Borges, “Leopoldo Lugones. *Romancero*”, en *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, p. 102.

suicida de Lugones, al enumerar las sucesivas conversiones políticas de éste, señala que de joven fue socialista, luego demócrata convenido y, finalmente, “profeta pertinaz y dominical de la Hora de la Espada”;³³ en vez del previo y desembozado ataque directo, ahora derruye para siempre la imagen política de Lugones con el par de antitéticos adjetivos “pertinaz y dominical”, mediante el cual las pasiones ideológicas del aludido quedan reducidas a mera efusión hebdomadaria.

El segundo ejemplo que quiero copiar aparece tangencialmente en un artículo sobre Chesterton cuyo comienzo remite a su condición de católico tan sólo para reprochar con hábil ironía ciertos usos y costumbres de la Iglesia católica y de algunos de sus fieles: “Desde luego, el mero espectáculo de un católico civilizado, de un hombre que prefiere la persuasión a la intimidación y que no amenaza a sus contendores con el brazo seglar o con el fuego póstumo del Infierno, compromete mi gratitud”.³⁴ La agresión no podría ser más elegante y a la vez virulenta: Borges simula que está construyendo una combinación antitética casi imposible de conjugar —el catolicismo y la civilización—, cuando por siglos la Iglesia católica ha esgrimido, como pretexto para los brutales excesos cometidos durante la Conquista de América, su anhelo de difundir las virtudes de la civilización occidental.

Con intención didáctica, me he permitido reproducir ejemplos que marcan con certeza el contraste entre dos períodos de la obra borgeana. Pero obviamente el cambio se produjo de manera gradual. Ya en algunos textos de los años veinte se aprecia la virtuosa tendencia del autor al impropio, sólo que no necesariamente éste es siempre “elegante”. Así, en el número 4 de la revista *Síntesis* (septiembre de 1927), publicó una mínima reseña contra un libro de Francisco Soto

³³ J. L. Borges, “Leopoldo Lugones”, en *Borges en “Sur”, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 151.

³⁴ J. L. Borges, “Modos de G. K. Chesterton”, en *Borges en “Sur”, 1931-1980*, p. 18.

y Calvo, de quien de entrada decía: “Francisco Soto y Calvo —que no alcanzan entre los tres a uno solo— acaba de simular otro libro, no menos inédito que los treinta ya seudopublicados por él y que los cincuenta y siete que anuncia”.³⁵ Al no esconder la intención de derriuir al adversario, el texto pierde en virtud irónica. En otros casos, una frase de naturaleza oximorónica y con sentido irónico aparece tangencialmente; cuando a mediados de 1927 *La Gaceta Literaria* de Madrid lanzó un artículo de Guillermo de Torres donde se sostenía que el “meridiano cultural” de América era la ciudad de Madrid, tanto Borges como otros intelectuales argentinos contestaron con furor; su breve texto empezaba así: “La sedicente nueva generación española nos invita a establecer en Madrid el meridiano intelectual de esta América. Todos los motivos nos invitan a rechazar con entusiasmo la invitación”;³⁶ así, al enlazar la semánticamente positiva frase adverbial “con entusiasmo” y el negativo verbo “rechazar”, cambia el sentido primigenio de ambas partes de la oración.³⁷

Ahora bien, al igual que su mentor Macedonio Fernández, Borges fue muy diestro en sus intervenciones orales, donde los registros irónicos se desgranaban con fluidez. Aclaro que acudo a ellos por su intensa significación, pues deseo distanciarme, en la medida de lo posible, de la pernicioso tendencia, demasiado común en el ámbito de la difusión, de privilegiar las anécdotas y las entrevistas a los escritores (que sin duda también constituyen su obra literaria, pero de forma lateral), en demérito de sus textos escritos.

En una conversación de Borges con Antonio Carrizo y Roy Bartholomew, éste lo interroga sobre las fuentes de su texto “El brujo

³⁵ J. L. Borges, “Reseña a *Índice y fe de erratas de la nueva poesía americana*”, en *Textos recobrados, 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 316.

³⁶ J. L. Borges, “Sobre el meridiano de una gaceta”, en *Textos recobrados, 1919-1929*, p. 303.

³⁷ Es obvio que esta frase fue del agrado de Borges, quien la utilizó en varias instancias, como cuando al comentar la reacción de los productores de cine frente al guión “Los orilleros”, escrito por él y Bioy Casares en 1955, declara que aquéllos lo “rechazaron con entusiasmo”.

postergado”. Él responde que en esencia su versión proviene del relato de su infancia contado por su padre a su hermana Norah y a él, conocido simplemente por ellos como “el cuento de las perdices”. Agrega que al escribirlo, no tenía en mente las versiones de Don Juan Manuel,³⁸ ni de Azorín. Cuando él mismo se pregunta sobre la fuente bibliográfica donde aparece la adaptación de Azorín, Bartholomew le aconseja buscarla “En el océano de Azorín”, a lo cual Borges replica de inmediato con esta corrección irónica: “En el desierto [de Azorín] diría yo”.³⁹ Si no me equivoco, en general este tipo de declaraciones han sido leídas en su primer plano, es decir, por el inmediato efecto descalificativo que implican; pero además de ello, sin duda una frase tan breve y lapidaria entrafña un juicio de valor estético sobre la prosa de Azorín, la cual nunca atrajo a Borges. Paradójicamente, la estructura misma del discurso irónico, tanto el suyo como el de cualquier otro autor, provoca que sólo se perciba su nivel superficial; en parte esto sucede porque al ser una síntesis extrema, la frase irónica enfatiza la burla y prescinde de los argumentos: para él la obra de Azorín es un desierto más que un océano, pero no explica por qué. No obstante esta ausencia de razones, la ironía es tan efectiva como la directa calumnia, pues deja clavado el dardo punzante. (A mi modo de ver, curiosamente la ironía, por más virulenta que sea, suele producir un tangencial efecto involuntario, pues siempre induce al receptor a recordar al agredido; desde esta perspectiva, la venganza más eficiente sería el silencio y el olvido.)

Asimismo, con un encomiable sentido de justicia, Borges prodiga magnánimo la ironía, por lo que hasta a los críticos nos corresponde nuestra amarga porción. Al referirse a las cifras presentes en su relato “La biblioteca de Babel”, precisa que la cantidad de li-

³⁸ Esto no es del todo cierto, como se demuestra en varios trabajos críticos, entre ellos el de Marta Ana Diz, “El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel”, *MLN*, 1985, 100 (2), pp. 281-297.

³⁹ J. L. Borges citado en Antonio Carrizo, *Borges el memorioso*, 2ª ed, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 204.

bros y anaqueles ahí mencionados era, literalmente, la que estaba disponible en la Biblioteca Municipal Miguel Cané, donde entonces él desempeñaba humildes funciones de bibliotecario; luego añade con suave pero incisiva ironía: “Algunos críticos perspicaces se han preocupado por esas cifras y las han dotado, generosamente, de un significado místico”.⁴⁰

Como debe hacer cualquier honrado y cabal maestro de la ironía, Borges también se flageló (aunque quizá alguien objetaría que lo hizo con ostensible benevolencia). De los múltiples casos ilustrativos de ello, escojo uno en particular por su alusión al tema de la biblioteca. En 1980 él confesó que la pérdida definitiva de la vista lo había alejado de sus textos; por ello sus visitantes solían llevar una obra suya para leerle sus poemas, ya que, argumentaba: “yo no tengo los libros míos en mi casa, mi biblioteca es muy selecta”;⁴¹ se trata, claro está, del despliegue de una habilidad retórica cuyo objetivo es provocar en el receptor la impresión de que el autor posee una modestia extrema, pues resulta del todo inverosímil que sus libros no estuvieran en su casa.

He decidido citar antes el ejemplo anterior para atenuar un tanto la dureza del próximo, también ligado al infinito tema de la biblioteca, aunque dirigido contra otra persona. En 1970, al redactar, junto con Norman Thomas di Giovanni, su ensayo autobiográfico, Borges justifica la decisión de difundir sus “Obras completas” porque eso le permitirá expurgar tres de sus primeros títulos de ensayos, es decir, los publicados en la década de 1920: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928); luego agrega que esta posibilidad le recuerda “la sugerencia de Mark Twain de que se podría iniciar una biblioteca dejando fuera de ella los libros de Jane Austen, y que aun cuando no contuviera ningún otro libro, tal biblioteca seguiría siendo buena, ya que los libros de

⁴⁰ J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, p. 78.

⁴¹ J. L. Borges citado en Antonio Carrizo, *Borges el memorioso*, p. 107.

ella no figurarían”.⁴² En este caso, Borges, alejado de su iconoclasia juvenil, acude a una autoridad prestigiada en el uso de la ironía; por ello en el fondo resulta secundario saber si Mark Twain profirió o no ese ataque contra Austen, pues éste resulta congruente con la imagen que de él nos hemos forjado sus lectores, a partir de la constante presencia de la ironía en su obra.⁴³ Más allá de la autoría de la frase, este procedimiento borgeano ilustra el recurso a la autoridad con que también suele sancionarse la ironía: desde esta perspectiva, además de su valor intrínseco, la frase valdría por haber sido pronunciada por Mark Twain. Si no me equivoco, lo mismo está sucediendo con Borges, el autor más citado y citable de nuestro tiempo, cuyas citas —irónicas o no, verídicas o no— florecen sin límite gracias a la autoridad alcanzada por su voz, escrita u oral. Curiosamente, este fenómeno cultural es complementario de (y hasta cierto punto contrario a) una idea difundida en su obra: la posibilidad de que el nombre de un autor caiga en el olvido, pero que su literatura y sus usos verbales permanezcan.

En última instancia, un discurso irónico se mueve siempre en un doble filo respecto de sus probables receptores, quienes pueden incurrir en cualquiera de los dos extremos que enseguida describo. En el primero de ellos, si la marca verbal o contextual indispensable para la correcta descodificación irónica del texto es débil, o bien si el lector no posee las capacidades lingüísticas y genéricas necesarias, entonces la interpretación sólo captará su sentido literal directo. Esta posibilidad es grave, porque en el funcionamiento de la ironía, el sentido figurado del texto se superpone adicional y contradictoria-

⁴² J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, p. 60.

⁴³ En realidad Borges sí se basó en Mark Twain, quien en *Following the Equator* (1897) había escrito: “Jane Austen’s books, too, are absent from this library. Just that one omission alone would make a fairly good library out of a library that hadn’t a book in it” (Dover, Nueva York, 1989, p. 615). Agradezco muy cumplidamente este dato a la generosidad de Ariel de la Fuente, quien prepara un libro sobre las relaciones entre Borges y varios autores anglosajones (entre ellos Mark Twain).

mente a su significado literal. Si bien el riesgo de que el receptor no capte la intencionalidad profunda de un texto existe siempre, en el caso de la ironía sus efectos son devastadores, pues se puede entender precisamente lo contrario de lo que se intenta significar (recuérdense las reacciones airadas de algunos ingenuos lectores de Jonathan Swift que leyeron como un proyecto serio su irónico artículo “A Modest Proposal”).

El segundo extremo también puede ser peligroso, pues a partir de la tipificación de un escritor como ironista, algunos lectores procuran adjudicar ese propósito a todas sus frases. Ilustro esto con el libro de René de Costa dedicado al humor en Borges, donde se elabora una discutible interpretación de un pasaje de las entrevistas hechas al escritor argentino por el francés Jean de Milleret en 1967. Con una descarada actitud chovinista, Milleret exagera la trascendencia de la difusión de Borges en y desde la cultura francesa, instancia que este periodista encumbra a trampolín imprescindible para que se conociera su obra en el resto de Europa y del mundo: “...a usted se le comprendió primero en Francia, después en Alemania, en Estados Unidos, en Suecia, en todos los países de alta cultura”;⁴⁴ la intervención del escritor arranca con esta frase de asentimiento: “Es cierto, Francia fue la que empezó. Si no se hubieran traducido mis textos al francés, estoy seguro que nadie, en ningún otro país, hubiera pensado en traducirlos”; a partir de ello, De Costa deduce que debajo de las palabras de Borges hay una “velada ironía”, como indica él entre corchetes en una frase añadida a su transcripción de la entrevista.⁴⁵ A mi modo de ver, esta lectura resulta excesiva, pues sólo se basa en la definición de Borges como un ironista por naturaleza, es decir, como alguien que nunca expresa nada con un sentido llano. En verdad sería inocente suponer que él está tan convencido de la

⁴⁴ Jean de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Ávila, Caracas, 1970, p. 33.

⁴⁵ Véase René de Costa, *El humor en Borges*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 21-23.

importancia de la cultura francesa para la difusión de su obra, pero dudo mucho que su respuesta sea en esencia irónica; en cambio podría aducirse que se trata de una típica respuesta de *captatio benevolentiae* para conceder diplomáticamente la razón a su interlocutor (en más de una ocasión, Borges declaró que ésta era una de las virtudes orales de Macedonio, quien incluso hacía sentir a su interlocutor que era más inteligente).

Al llegar a este punto, conviene discutir un aspecto esencial para que se produzca la “correcta” descodificación del discurso irónico, pues si, como he afirmado, éste no se basa siempre en la figura retórica de la antífrasis, entonces cada componente del contexto puede asumir un valor capital. Acudo de nuevo a Hutcheon, quien en su libro *Irony's Edge* describe cómo se completa el circuito del discurso irónico:

From the point of view of the *interpreter*, irony is an interpretive and intentional move: it is the making or inferring of *meaning* in addition to and different from what is stated, together with an *attitude* toward both the said and the unsaid. The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon.⁴⁶

Me interesa dilucidar cuál es el elemento, discursivo o contextual, que genera la interpretación irónica. Al final de la anterior cita, se alude a lo que en otros términos Hutcheon denomina “comunidades discursivas”, lo cual nos lleva a una conclusión básica: en general cada comunidad, delimitada de forma lingüística o social, usa modelos específicos para codificar e interpretar la ironía. Es obvio que las culturas poseen competencias ideológicas diferentes, es decir, límites no idénticos respecto de la “permisividad” irónica (concepto que en

⁴⁶ Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres-Nueva York, 1994, p. 11.

palabras más actuales se llamaría lo “políticamente correcto”). Las movedizas fronteras culturales propician que con el paso del tiempo, un sujeto en principio “ironizable” pueda traspasar los límites de lo socialmente aceptable; es entonces cuando incluso se exceden las posibilidades del humor negro y se bordean los márgenes de la crueldad verbal. Tal vez un caso de este tipo se encuentre en las opiniones del escritor argentino sobre Ernest Hemingway. Durante la visita de Borges a Dickinson College, él había señalado que su literatura no le gustaba; pero según recuerda Costa Picazo, más tarde, en una entrevista publicada en el diario *Clarín*, Borges escribe el epitafio del autor estadounidense: “[Hemingway] Terminó matándose porque se dio cuenta de que no era un gran escritor. Eso lo salva, en parte”.⁴⁷ Sin duda este ejemplo confirma la sabia prevención enunciada por Hutcheon al inicio de su libro, respecto de la extendida creencia de que las frases irónicas son siempre divertidas: “A warning: not very many of these ironies are particularly «funny» ones. One of the misconceptions that theorists of irony always have to contend with is the conflation of irony and humor”.⁴⁸ En lo personal estoy convencido de que, en aras de un conocimiento más amplio y profundo, la crítica está obligada a registrar y estudiar todas las expresiones verbales de un escritor, incluso aquellas que no contribuyen a la fijación de una imagen gloriosa o simpática suya.

Confieso que en este punto de mi ensayo, pensé que me resultaría imposible asumir cualquier conclusión, por precaria que fuera, sobre esta incipiente pesquisa en los usos irónicos de Borges. Sin embargo después imaginé que una referencia del propio autor me podría proporcionar otra salida. Él consigna que Thomas de Quincey (*Writings*) recordaba una álgida discusión teológica o literaria, en medio de la cual uno de los interlocutores optó por arrojar un vaso

⁴⁷ Borges citado en Rolando Costa Picazo, *Borges: una forma de la felicidad*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 2001, p. 148.

⁴⁸ L. Hutcheon, *Irony's Edge*, p. 5.

de vino a la cara de su contrario; sin inmutarse, el caballero agredido respondió a su ofensor: “Esto, señor, es una digresión, espero su argumento” (“Arte de injuriar”, p. 422). Además de que estoy dispuesto a probar que hay mejores maneras de aprovechar un vaso de vino, por fortuna la letra escrita me permite estar a feliz resguardo de semejante reacción, motivada por lo aquí expuesto; aunque lamentablemente la crítica literaria no se rige siempre por la civilidad, se supone que el diálogo mediado y múltiple que ella incita permite privilegiar los argumentos. Pero en todo caso, si este escrito provoca la digresión irónica, solicito que ésta sea inteligente, urbana y, sobre todo, de excelencia verbal; no otra cosa nos ha enseñado Borges.

TRANSLATIO E HISTORIA

Alfonso de Toro

Universität Leipzig

A book is a physical object in a world of physical objects. It is a set of dead symbols. And then the right readers come along, and the words —or rather the poetry behind the words, for the words themselves are mere symbols— spring to life, and we have a resurrection of the Word.

I must confess that I think a book is really not an immortal object to be picked up and duly worshiped, but rather an occasion for beauty.

J. L. Borges, *This Craft of Verse*

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.

J. L. Borges, “Las versiones homéricas”

O. INTRODUCCIÓN

Cualquier ocupación con la literatura y la cultura, sea ésta en la función de lector o de creador, implica siempre un proceso de recepción y con ello de transformación, lo cual es válido en forma muy particular para Borges, quien se sentía en primer lugar como un lector, y de esas lecturas emergían sus narraciones. Todas sus posiciones teóricas, así como su concepción de la literatura, están fuertemente acuñadas

por su función lectoral y por la oralidad, ya sea cuando se ocupa de la historia, cuando se refiere a la traducción, cuando se dedica a la transformación del canon o a la deconstrucción de los clásicos, o bien cuando se refiere a la tradición y, finalmente, cuando está releendo y re-escribiendo otras literaturas. Borges siempre está transformando esos textos previos dentro de una relación dinámica, nómada y rizomática entre texto y lector. Para él no existe división entre estos dos sistemas (el de la lectura y el de la escritura); al contrario, éstos constituyen una unidad inseparable de la cual se desprende no solamente la interpretación de la literatura, sino sobre la cual se basa su existencia y vida. Para Borges existe también una equivalencia entre lector y traductor: este último es siempre un lector y el primero siempre un traductor. Así, en el prólogo original de *Historia universal de la infamia* (1935), Borges se manifiesta de la forma siguiente:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Stenberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones disparejas, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la esquina rosada”). [...]

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos.

Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual (*OCI*: 289).

Del mismo modo, en una de sus conferencias en Harvard University afirma: “I think myself as being essentially a reader. As you are

aware, I have ventured into writing; but I think that I have read is far more important than what I have written. For one reads what one likes- yet one writes not what one would like to write, but what one is able to write” (*This Craft of Verse* 2000: 97).

En su *Biblioteca personal*, Borges manifiesta la importancia del lector: “Los profesores, que son quienes dispensan la fama, se interesan menos en la belleza que en los vaivenes y en las fechas de la literatura y en el prolijo análisis de los libros que se han escrito para ese análisis, no para el goce del lector” (1988: iii) y en “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” nos hace saber que algunos libros exageran la propensión de:

[...] hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito [...]

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000 (*Otras inquisiciones*, OC II: 125).

En “Sobre los clásicos”, Borges se opone a una concepción tradicional de lo clásico (o del canon, que en este caso son sinónimos) y relativiza sus propias elecciones:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austriacos el

Fausto es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo *Paríso* de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la *Divina Comedia*, *Macbeth* (y, para mí, algunas sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición [...] Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (*Otras inquisiciones*, OC II: 151).

Y antes de este remate del ensayo, había elaborado la aseveración no ontológica, sino pragmática de que: “La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas” (*idem*).

Se trata de un fenómeno o de la práctica y vivencia de la alteridad y diferencia; se trata de desplazamientos, recodificaciones, reinversiones, desterritorializaciones y reterritorializaciones en una gran cantidad de campos y aspectos. Al fin, tenemos un problema de identidad cultural e intelectual. El conflicto de la traducción es aún mayor del que se le presentaba a Platón con la literatura que rechazaba por su carácter parasitario de tercer o cuarto grado en relación con la idea pura.

El carácter transformacional de la actividad lectoral y escritural de Borges es múltiple:

- por una parte, todo lo que él lee es luego convertido en narraciones y su referencia es siempre transformada, muchas veces hasta lo irreconocible;
- por otra, Borges considera la traducción como un producto nuevo. Para él, la traducción se encuentra siempre en un terreno intermedio, de donde se genera un texto nuevo. Por ello el resultado de la traducción es algo virtual, es siempre una propuesta y no algo definitivo.

Según Borges, tanto el acto de leer y escribir como el traducir son *sensu stricto* siempre una construcción nueva, recreativa y no una sometida a reglas a priori. En ello se basa el futuro y la innovación de la literatura y el placer de practicarla. Para él definitivamente no existe el *Urtext*. Los textos son siempre creados en forma nueva por el lector. También Octavio Paz (1990) comparte esta posición recurriendo a los argumentos de Derrida en *De la grammatologie* (1967) y *La dissémination* (1972), donde éste deconstruye el sistema del lenguaje de Platón y el de Saussure en función de la diseminación y de la traza, o según el concepto de lengua como sistema de Lacan en *Écrits* (1966) y de Deleuze/Guattari en *Capitalisme et schizophrénie* (1980). Paz considera que “Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase” (1990: 13).

En nuestro contexto, ciertos criterios de Bloom (1994: 434), con respecto al canon y a Borges, son de particular importancia para dilucidar la base epistemológica de Borges en cuanto a la traducción. En su libro *The Western Canon*, Bloom asigna a Borges una función predominante: Borges (y no Shakespeare, a mi modo de ver) se encuentra al fin en el centro de su sistema, como representante por antonomasia de lo que él denomina “the literary metaphysician of the age”, porque su práctica y concepción literaria tienen el “power of contamination” (439), esto es, la capacidad de absorción de la literatura del pasado, la disponibilidad de ésta de dejarse recodificar para ser reinventada por Borges. Éste subvierte las obras de la tradición, las recodifica, las revive y revitaliza. Según Bloom, la escritura de Borges es una permanente escenificación de sí misma, una escritura, digamos, especular que “overtly absorbs and then deliberately reflects the entire canonical tradition” (432). Borges es el maestro de la absorción y subversión de Occidente en el siglo xx, e introduce una concepción de canon como anti-canon, esto es, como discontinuidad y recodificación, criterio que también Bloom comparte: “Borges

began to favour the view that canonical literature is more that a continuity, is indeed one vast view poem and story composed by many hands through the ages" (437). La grandeza de una obra es siempre el producto de un número infinito de otras, como Borges asegura repetidamente y Bloom confirma.

Que para Borges no exista el *Urtext*, ni un modelo que tenga que ser venerado, lo sabemos desde un principio de su tarea literaria —como veremos a continuación—, pero en particular en “Pierre Menard, autor del Quijote” y en “Kafka y sus precursores”, donde Borges revierte la línea tradicional de que los precursores crean a los autores modernos, y sostiene que son los autores del presente quienes en busca de sus precursores crean sus modelos, lo cual también es apoyado por Bloom: “or as I do, by late-coming authors who fell themselves chosen by particular ancestral figures” (19). Así, en *Otras inquisiciones* Borges afirma que el acto de lectura es lo que “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” y que “En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (109).

La literatura de Borges es *irrepetible* en su totalidad y sus predilecciones de lector son irrepetibles, como se manifiesta en su *Biblioteca personal* (las preferencias de Bloom son habituales para cualquier persona del *Bildungsbürgertum*). Las lecturas de Borges, como las transformaciones que éste realiza, son producto del *deseo*, del *gusto* y del *goce*, y no de un sistema normativo. Se trata de lecturas, escrituras y traducciones transfiguradas. Así, él está convencido de que “A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha [...] que nos gustaría compartir” y agrega que “Los textos de esa íntima biblioteca no son forzosamente famosos” y que el “tiempo [...] revela su antología” (*Biblioteca personal* 1988: iii).

Bloom agrega otros aspectos a los textos que sobreviven las épocas y que también conciernen a la literatura de Borges, por ejemplo, el criterio de la “strangeness” que es “[...] a mode of originality that

either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange” (6). “Strangeness” es un “uncanny startlement rather than a fulfillment of expectations [...] the ability to make you feel strange at home” o “of making as at home out of doors, foreign, abroad” (3). Por ello, la evolución literaria es el producto de un proceso de lectura, que es capaz de absorber conscientemente lo leído, y es el producto de un proceso de recodificación, esto es, de superar la tradición, no como ruptura, sino como “perlaboración” (“Verwindung”; *vid.* A. de Toro 1994), como Bloom también sostiene: “simply overwhelmed the tradition and subsumed it. That is the strongest test of for canonicity. Only a very few could overwhelm and subsume the tradition, and perhaps none now can” (26).

La construcción textual de Borges radica en la conciencia de una “lectura-reescritural” que Bloom denomina “awareness” (429), esa infinita transtextualidad o “plagiarisms”, como él lo llama, que hace que la literatura sea literatura, y como consecuencia su “perpetual challenge to universal performance and to criticism” (3), donde ficción y metaficción, ensayo y teoría se confunden. Bloom agrega otro aspecto importante a los ya mencionados constituyentes para el tema a tratar: la autocelebración, o dicho de otra forma, la auto-reescenificación de la propia escritura en relación con las lecturas realizadas, que es otro término para denominar la capacidad metatextual de la literatura universal: “so that not the hero being celebrated but the celebration itself was hailed as immortal” (19), de tal manera que los originales nunca son los originales, idea que Bloom expresa con estas palabras: “Great writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh suffering. The originals are not original [...] but that pragmatism that the inventor knows *how* to borrow” (10).

Todos los elementos hasta aquí señalados, tales como el poder de contaminación, la literatura como un gran poema (libro) escrito por muchas manos, lo extraño, lo no asimilable y reductible, la

ambigüedad, la indecibilidad, la conciencia metaliteraria, la infinita transtextualidad, marcan la literatura de Borges y nos dan pautas sobre su actitud frente a la traducción y a la historia.

Traducción y tradición, *translatio*, *performatio* y *transformatio* son, por una parte, la actividad permanente y normal en el arte y la literatura y, por otra, el resultado de una necesidad imperante en un momento histórico determinado como lo fue el Renacimiento, por ejemplo, y por ello este tema tiene ya su punto de arranque en la *Poética* de Aristóteles, obra que luego es retomada en el contexto de la discusión de los “anciens et modernes”, ya sea con el “dolce stilo novo” proclamado por Dante o con Speroni Sperone en *Questione delle lingue*, con la Pléiade con du Bellay, *La Defense et l'Illustration de la langue françoise*, con *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, con la concepción de “drame” de Hugo en su *Préface de Cromwell*, con la obra de Borges en los años veinte y treinta (por ejemplo con *El tamaño de mi esperanza*, *Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego*) o con la *Nouvelle Critique* y el *nouveau roman* en Francia o la “nueva novela” en Latinoamérica.

I. ESTRATEGIAS TRANSLATÓLOGICAS Y BORGES

Mi tema está estrechamente relacionado con todo tipo de transformaciones que en este contexto consideramos como una gran *translatio*. Quisiéramos comenzar por aclarar el término “translación” que preferimos al de “traducción”, ya que este último se emplea primordialmente en los estudios de traducción *sui generis*. No es una casualidad que hoy en día el “Instituto de Interpretación y Traducción” en Leipzig, como se llamaba en su origen, se llame Instituto de “Lingüística Aplicada y Translatología” y que vaya a tener una maestría de “Translatología” junto a la de Traducción e Interpretación. La razón es que el término de translatología tiene una extensión mucho más amplia que el de traducción, pues subsume los conceptos de

traducción e interpretación, y focaliza en forma particular y central el aspecto cultural de la traducción. A pesar de todo, el término *translatología*, o *traductología*, según se ha traducido al español, se entiende como un proceso especialmente lingüístico y con respecto a campos especializados, y solamente al margen como un proceso literario-cultural.

Por esto no empleamos el término de *traductología*, sino el de *translación*, y entendemos por éste un complejo proceso cultural, medial, social y pragmasemiótico. Así, el término de “*translación*” abarca tanto los campos de la antropología, la etnología, la filosofía, la historia, los medios de comunicación, como los de la gestualidad, el cuerpo y diversos sistemas discursivos. Mi preferencia por el término *translación* no menoscaba en ningún modo el uso alternativo de “*traducción*” o “*traductología*”. Al fin, la terminología no se basa en ontologías, sino en predicadores lógico-semánticos que dependiendo de las definiciones cambian su significado tradicional.

En todo caso, dentro de mi concepción, el acto o estrategia *translatológico* pone de manifiesto la “*recodificación*”, “*transformación*”, “*reinvención*” e “*invención*” de la enunciación que transporta sistemas culturales (lengua, códigos como religión, costumbres, saber, organización social, naturaleza, etcétera), de donde nace un nuevo sistema cultural que se concretiza en un proceso semiótico de codificación, decodificación y recodificación, de desterritorialización y reterritorialización, de producción y de escenificación con nuevas “*funciones*”. Y aquí es donde yacen los criterios más importantes del acto de *translación*.

El proceso de *translación* —como proceso híbrido en sí— incluye por cierto la *transmedialidad* y no tan sólo el acto de producción y recepción, sino también el de la inscripción de una mediación o *trasfiguración* en el acto de *translación* con una finalidad determinada. Además, el acto de *translación* es en su totalidad un proceso de “*escenificación*” basado en sus constituyentes, tales como la representación, la imagen, la escritura, el gesto, etcétera.

Por “escenificación” no entendemos solamente la representación o concretización mediática de procesos de comunicación, sino a la vez aquello que queremos llamar “plotting” o “diegetización” de lo representado, es decir, la remodelación de tradiciones.

Translación significa en nuestro contexto *Pasajes de la Otredad*, tanto como resultado de la observación y percepción de encuentros entre diversas culturas, etnias, religiones y sistemas del conocimiento y del saber, como de la producción de discursos que forman un conocimiento determinado que lleva a la construcción de lo “propio” y de lo “extraño” concerniente.

2. BORGES, DESTERRITORIALIZACIONES Y RETERRITORIALIZACIONES CULTURALES

Esta definición se basa en la teoría y práctica literaria de Borges mismo y en sus conceptos de traducción e historia. Constatamos diversos niveles o campos de translación en su obra:

1. Traducción de textos al español por Borges;
2. Participación de Borges en la traducción de sus propios textos (trabajo en común, al menos por una época, con Di Giovanni y con Bernès);
3. Comentarios sobre traducciones y comentarios teóricos sobre el oficio de la traducción (por ejemplo en *Otras inquisiciones*; “La supersticiosa ética del lector”; “Las versiones homéricas”; “Las dos maneras de traducir”; “Nota sobre el Quijote”; “Los traductores de *Las 1001 noches*”; “Magias parciales del Quijote”; “La parábola de Cervantes y el Quijote” en *Discusión*; etcétera);
4. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de la cultura europea y argentina: *Inquisiciones* (1925: “Queja de todo criollo”); *El tamaño de mi esperanza* (1926); *El idioma de los argentinos* (1928); *Evaristo Carriego*, “El escritor argentino y la tradición”, etcétera;

5. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de textos de otros autores a través de su relación palimpsestica o transtextual, que es una reescritura (transformación) de ellos y el nacimiento de nuevos textos (reinención) (*Historia universal de la infamia*; “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, etcétera);

6. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de textos de diversos autores por medio de reseñas (así en las recopilaciones de *Sur*, *El Hogar* y *Textos recobrados*);

7. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de textos de otros autores a través de una relectura (comentarios e interpretaciones) de Cervantes, Kafka, Flaubert, Wilde, Shaw, Cherteston, Pascal, Schopenhauer (*Biblioteca personal*, etcétera);

8. Autotranslación: diversas versiones de sus textos, *ars combinatoria*.

9. Historia como translación y construcción (*Otras inquisiciones*, *Discusión*, *Biblioteca personal*, etcétera).

Mientras los puntos 1 y 2 son traducciones *sui generis*, los puntos 3-9 son de tipo cultural general. En ambos campos Borges tiene la misma actitud: él transforma todo y construye de nuevo. Esto es lo que llamamos *translatio*. Tampoco entraré a considerar si Borges tiene o no razón con respecto a sus juicios valorizantes de una acertada o menos acertada traducción del destino de los textos homéricos o de *Las 1001 noches*. Importante para mí son las observaciones de Borges que nos dejan ilustrar su posición epistemológica frente al fenómeno de la traducción, las cuales de vez en cuando *parecen* contradecirse.

Por ello mi interpretación de los conceptos de traducción y de historia de Borges parte de una aproximación epistemológica, esto es, de su actitud frente a la cultura y por consiguiente de sus fundamentos teóricos. Para él la cultura y el pensamiento se dan como construcciones nómadas, en cuanto éstas existen momentáneamente y cada nueva lectura, en cuanto nueva interpretación, es siempre un acto de translación, produce un nuevo producto que es único, *pero*

no un "Urtext", y que luego será transformado, reinventado y así *ad libitum* por infinidad de lecturas. El concepto de Borges es por ello altamente deconstruccionista, ya que los signos son efímeros y dependientes del deseo y de la infinita circulación de los textos.

2.1 ESTRATEGIAS TRANSLATOLÓGICAS DE BORGES

En "Las versiones homéricas", de *Discusión*, Borges comienza con una mención fundamental de los vínculos entre literatura y traducción: "Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción" (*OC I*: 239); así, la traducción es algo inherente a la literatura, pero a la vez algo altamente problemático, debido a elipsis intencionales o accidentales, a aspectos no aprehensibles del texto base, etcétera. A pesar de esta dificultad, en ese mismo ensayo, Borges considera la traducción como "destinada a ilustrar la discusión estética"; se trata, en un principio, de un proceso de "imitación", pero de un proceso "irradiante, de impresiones posibles", pues la traducción es un conjunto de "repercusiones incalculables de lo verbal" y por ello un "parcial y precioso documento de las vicisitudes" que conllevan el proceso. Es entonces un proceso abierto como resultado de perspectivas muy personales, esto es, de construcciones subjetivas y variables en el tiempo, a raíz del cambio del saber, del conocimiento y del pensamiento, porque: "cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo" ("El oficio de traducir", en *Borges en Sur*: 325), como una propuesta y no como sistema cerrado definitivo. Así, esta postura también se refleja en su observación de que las muchas traducciones de la *Ilíada*, desde Chapman hasta Magnien, son "diversas perspectivas de un hecho *móvil* [nómada], [un] *sorteo experimental* [rizomático] de omisiones y de énfasis" (*OC I*: 239; las cursivas son mías). Que este concepto de traducción no es el tradicional o el literal, sino que conlleva una transformación cultural compleja, queda claro ya en

este lugar y además cuando Borges sostiene que el acto de *translatio* se da también en la propia lengua: “No hay necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura” (*idem*).¹ También Octavio Paz, quien de hecho toma de Borges todos sus conceptos sobre la traducción (pero omite citarlo), opina que “la traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas” (1990: 9). Para Borges definitivamente no existe el *Urtext*, ni una autoridad normativa de la perfecta imitación o traducción, como lo veremos más adelante, por ejemplo, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, ya que traducción significa una nueva creación. El carácter “combinatorio”, “experimental” y abierto de la escritura-traducción transforma permanentemente los llamados *Urtex*te, o el texto en su lengua original, en “borradores” o en “pretextos”, aboliendo así cualquier noción de jerarquía entre el texto-original y el texto-traducido. La idea de un “texto definitivo” no es parte del concepto de literatura de Borges, como se constata en la cita-epígrafe al comienzo de este ensayo (*Discusión*, en *OC I*: 239), ya que todos los textos son “pretextos”, textos que llevan a otros textos: “[...] la traducción de poesía, en el caso de Fitzgerald [...] es posible porque se puede recrear la obra, tomar el texto, como pretexto. Otra forma de traducción creo que es imposible” (“El oficio de traducir”, en *Borges en Sur*: 321). Por ello, todos los textos son originales y ninguno lo es, como Paz

¹ En “El oficio de traducir”, Borges sostiene lo contrario: “Otra forma de traducción creo que es imposible, sobre todo si se piensa que dentro de un mismo idioma la traducción es imposible. Shakespeare es intraducible a otro inglés que no sea el suyo”, y la razón que da es que la “traducción literal, en cambio no es nada, no existe” (*Borges en Sur*: 321-322). La contradicción es solamente aparente. Más tarde, en “Las versiones homéricas” (p. 90), Borges diferencia: que por ser el español su lengua materna, no puede permitirse o aceptar variaciones de *Don Quijote*, pero sí de Homero en su versión inglesa, lo cual radica en la estructura del texto mismo. Esta posición es refutada por él mismo en “Pierre Menard”, donde la “traducción” idéntica lleva a un cambio de sentido fundamental, porque la epistemología del mundo, por ejemplo la del pragmatismo de William James, ha cambiado.

a su vez lo entiende: “todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único” (1990: 13) y “la traducción es una transformación del original” (14).

Si todos los textos tienen siempre el estatus de “borradores” y de “pretextos” y por ello no existe el “texto definitivo”, luego no se trata ya de un acto de mimesis, que equivaldría, en el caso de la repetición, a repetir literalmente el texto en su lengua de base, y en el caso de la relectura y reescritura de otros textos, a parodiarlos o imitar algunos de sus fragmentos, como es el caso de la *Aeneis* de Virgilio o de Cervantes en el *Don Quijote* (el Quijote se salva por la segunda parte). De ahí que el criterio de la siempre presunta “inferioridad” de la traducción se transforme en obsoleto, ya que le falta la referencia del *Urtext*, de la instancia normativa. Por ello, para Borges la traducción es un acto altamente literario-creativo, el cual Paz representa con las palabras “traducción y creación son operaciones gemelas” (23). En este caso tenemos una situación equivalente a la relación entre texto dramático y texto espectacular, o bien entre novela y novela filmada, entre partitura y performance. De allí que al fin la decisión sea meramente ideológica y dependa de la posición de la cual se parte. Muy por el contrario, para Borges, los mejores textos, los inmortales, son aquellos que siempre son leídos y releídos y así sobreviven los siglos; cada autor o lector traduce, acomoda a su manera esos textos, de los cuales siempre se escapa algo, lo que permite que revivan; y por ello esos textos —según Borges— se encuentran en la memoria colectiva común, o como también apunta Bloom: “Cognition cannot proceed without memory, and the Canon is the true art of memory, the authentic foundation for cultural thinking” (34), y que Borges formula así: “No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces [...] Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos” (*OC I*: 239). La traducción renovadora o fidedigna se encuentra dentro de un concepto de estética anti-mimética de Borges que conocemos por la fórmula

del heresiarca de Tlön: “Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *OCI*: 432).

Estos textos han llegado a ser famosos por su capacidad de ser siempre leídos de otra forma, porque han sido constantemente “traducidos”, o dicho de otra manera, han sido reapropiados, hechos suyos por cada lector y escritor; así, por ejemplo, la *Odisea* o *Las 1001 noches*, gracias a su capacidad de dejarse transformar y reinventar. A la permanencia de textos a través de la historia, contribuyen tanto la estructura abierta de una obra que ofrece una interpretación sin fin, como los infinitos lectores de este tipo de obras, de donde emana la riqueza de sus variadas lecturas e interpretaciones:²

Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que le pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes (“Las versiones homéricas”, *OCI*: 240).

En este contexto podemos entender lo que Borges quiere decir con “[...] la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso [...]” (*OCI*: 240). El término “oportuno” ha sido interpretado por Olea Franco como “una especie de oxímoron [...] altamente productivo para la literatura, pues el receptor distante de la lengua original de un texto no está sujeto a éste por convicciones atávicas” (2006: 70). La figura del “oxímoron” introducida ya por Alazraki (1971: 421-427)

² Borges apunta a un aspecto fundamental para la traducción que es de orden sintáctico-semántico: que tanto las lenguas germánicas como las anglosajonas y escandinavas son más propicias para la traducción que el español, debido a algunas construcciones de composición de las que carece el español.

para caracterizar la obra fantástica de Borges y grandes partes de su literatura, a mi parecer se produce, más bien, en el nivel retórico y no epistemológico (*vid.* A. de Toro 2001).³ El hecho de no conocer el griego permite a Borges una libertad de interpretación y de opciones que obedece a la misma actitud presente en “El escritor argentino y la tradición”, cuando afirma:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a los judíos]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas [...] debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (*OCl*: 273 y 274).

El término “oportuno” es un instrumento operativo que libera a Borges de la tendencia normativizante del conocimiento. “Oportuno” significa situarse en las “orillas”, entendido en el sentido deleuziano de “pli” o “clivage”, es un “paratexto” o “suplemento” (*vid.* A. de Toro 2001a). Por ello, esta aparente paradoja del “oportuno desconocimiento del griego” obedece además a un posicionamiento intelectual, cultural y literario cuyo único lugar es la práctica o performatividad semiótica misma, en ese *hic et nunc* eterno, absoluto e irrepetible que representa el acto lectoral y escritural, esa dinámica imparabile: “I think the *first* reading if a poem is a true one, and after we delude ourselves into the belief that the sensation, the impression, is repeated [...] Thus, it might be said that poetry is a new experience every time. Every time I read a poem, the experience happens to

³ Sin embargo, considero que el “oxímoron” no es una categoría adecuada para tratar la literatura de Borges, ya que está compuesto por binomios que se funden, lo cual no obedece exactamente a la estructura de su obra.

occur. And that is poetry. [...] *Art happens every time we read a poem.* Now, this may seem to clear away the time-honoured notion of the classic [...]” (*This Craft of Verse*: 6-7).

Así como los libros no son inmortales porque cada lectura los cambia produciendo algo nuevo, una experiencia nueva, cada traducción es un nuevo producto: “I must confess that I think a book is really not a immortal object to be picked up and duly worshiped, but rather an occasion for beauty. And it has to be so, for language is shifting all the time [...] the Latins knew all about that. And the reader is shifting also” (10, 14). Borges nos da una bellísima metáfora para ese constante fluir y vagar de las lecturas e interpretaciones: “no man stepping twice into the same river [...] we are as shifting and evanescent as the river is” (30). Para él, la lengua se da como una pluralidad de lenguas particulares, como producto de la experiencia personal y de la subjetividad en el sentido de Deleuze/Guattari (1980), el cual también es compartido, por ejemplo, por Octavio Paz: “El lenguaje pierde su universalidad y se revela como una pluralidad de lenguas, todas ellas extrañas e ininteligibles las unas para las otras” (1990: 9). Esta dinámica transtextual es para Borges una práctica autorreferencial y sin autor donde lectura y escritura se confunden:

I often find I am merely quoting something I read some time ago, and then that becomes a rediscovering. Perhaps it is better that a poet should be nameless [...]

A time will come when men shall care very little about the accidents and circumstances of beauty; they shall care for beauty itself. Perhaps they shall not even care about the names or the biographies of the poets [...]

That is to say, they are interested in the problems themselves, not in the mere biographical fact or historical, chronological fact. That So-and-So was What’s-His-Name’s master, that he came before, that he wrote under that influence—all those things are nothing to them (*This Craft of Verse*: 15-16, 75).

Así también para Paz (1990: 24), el estudio de las «influencias» [...] es equívoco” y se trata más bien de “estilos y tendencias” que son de carácter translingüístico.

Para Borges, en el centro de su mundo literario se encuentra no la idea de un texto, sino, como él dice hablando de la metáfora, la *variatio* de “a few patterns [that] are capable of almost endless variations” (*This Craft of Verse*: 35).

Por ello, para Borges la traducción literal es una ilusión y una quimera no recomendable. A la pregunta: “¿Qué recomendaciones se le pueden hacer a los traductores de prosa?”, Borges responde con una claridad irrefutable: “Desde luego que no deben ser literales” (“El oficio de traducir”: 322). La razón de esta recomendación radica —según Borges siguiendo a Arnold— en que las traducciones literales cambian “los énfasis” (322-323), esto es, en su intención de reproducir el original uno a uno, falsifican el original en lo más importante: en su intención o en su espíritu. Él distingue dos tipos de traducciones: la “fidedigna”, que es la creativa, renovadora y que produce un texto nuevo, siendo éste el mejor producto logrado, y la “literal”, que no es (o parece no ser) su tipo preferido ya que no alcanza a captar el espíritu del texto base. Además, Borges realiza una homología: la traducción fidedigna, o no literal, es aquella que acentúa lo universal y por ello trasciende lo meramente local reproduciendo, o más bien construyendo, un espíritu del pasado en el presente; la traducción literal es su contrario, aquella que acentúa lo local. La traducción fidedigna (y no estoy diciendo “libre”) es aquella que busca las afinidades y la literal las diferencias: “Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidades” (“El oficio de traducir”: 323).

Es esa universalidad que trasciende su lugar de origen lo que hace que un texto viva y sea infinitas veces leído, releído y reescrito, como lo manifiesta con respecto a Kafka:

Kafka en cambio tiene textos, sobre todo en sus cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor (Borges 1983 en: *El País*: 3).

Borges propaga una traducción de tipo “recreativo”, lo cual también es válido para la traducción de sus propias obras, y precisamente aquellas que han querido ser recreadoras son las que él más aprecia, las inglesas y las francesas en las que él mismo colaboró: “¿Qué me parecen mis textos traducidos a otros idiomas? Los han traducido muy bien. Salvo al alemán. Las traducciones al francés [...] son muy buenas [...] al inglés también son buenas [...] porque los han recreado. Las traducciones de sonetos no pueden ser literales y conservar el sentido” (“El oficio de traducir”: 324-325).

El error de las traducciones literales —y de los diccionarios que nos hacen creer en la correspondencia exacta de los términos— radica, según Borges, en que “cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo” (325), esto es: la traducción debe transportar por analogía, transformación y comparación (métodos o instrumentos de la translatoología). También Paz comparte esta posición frente a la traducción de tipo literal cuando afirma que “la traducción literal que en español llamamos, significativamente, *servil*. No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción” (1990: 13) y que se trata más bien de un “dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original” (*idem*), el cual se encuentra “[a]lgo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria” (*idem*).

A pesar de todo, Borges parece en algún momento relativizar su posición cuando por ejemplo afirma en “Las versiones homéricas”:

¿Cuál de las muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes. No es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel (*OCI*: 243).

Pero queda claro que la de Butler es la que Borges privilegia, ya que nos transmite el espíritu de la obra, lo esencial; en cambio las literales y algo arcaicas nos tratan de transmitir algo irrecuperable: el pasado, cómo Homero y su época sentían. Por ello podemos afirmar que la traducción digamos ideal, si este término se puede emplear, sería aquella que nos transmite la literariedad de la literatura y no objetos determinados que han dejado de existir en el correr del tiempo. En este contexto, me parece pertinente citar las palabras de Pere Gimferrer en el prólogo a *Arte poética* de Borges (la traducción española de *This Craft of Verse*); él apunta hacia cuán fuerte y determinante era para Borges el oficio de escribir, la literatura como material, mejor dicho los signos como material que luego se transforman en literatura:

[...] su profunda capacidad de identificarse con la esencia de la literatura, entendiéndolo por tal aquello que hace que una determinada combinación de palabras o de sintagmas adquieran la entidad de un objeto verbal irrefutable [...]

[...] el hecho de que su apreciación de los textos es siempre profundamente racional y se basa siempre en detalles técnicos concretos. Su familiaridad con la literatura no nos impresiona sólo por ser varia [...] sino, sobre todo, por ser conocimiento de un oficio, en su aspecto más material, esto es, en el valor de las palabras y los sonidos (*Arte poética* 2001: 7 y 10).

Habría que agregar otra observación relacionada con lo arcaico y con la traducción literal y la imposibilidad de la traducción en la misma lengua, como habíamos apuntado más arriba.

Borges insiste en que las traducciones, sean como sean, no son inferiores a su original (*Arte poética* 2001: 80-81) y por ello no acepta el lema *traduttore traditore*; alega que si no supiésemos cuál es el texto original y cuál su traducción, “podríamos juzgar con más imparcialidad” (*ibid.*: 83), y lamenta que eso no sea así, ya que siempre se considera el trabajo del traductor como inferior. En este contexto, él indica que la llamada traducción literal es a su vez una mera metáfora, por la imposibilidad de ser fiel a un texto; e insisto en que aunque se repita palabra por palabra, ese texto cambiará, como Borges demuestra en “Pierre Menard” (*vid.* más adelante). Comentando la disputa entre Newman y Matthew Arnold documentada por éste (en *On Translating Homer. Three Lectures Given at Oxford*, 1861 y en *On Translating Homer. Last Words. A Lecture Given at Oxford*, 1862), Borges llega a una serie de importantes conclusiones.

Considera que la traducción literal es un fenómeno nuevo que tiene su origen en la traducción de la Biblia por Lutero y es menos un problema filológico, como apunta certeramente (*Arte poética*: 91 ss.). Cuestionando la severa crítica que hace Arnold, Borges introduce una idea fundamental: la traducción literal es una metáfora y al querer ser fiel produce fórmulas “uncounthness and oddity” (“zafias”/“toscas”) y “strageness” (“extravagantes”), pero que contribuyen a la belleza y a la novedad (*This Craft of Verse* 2000: 68) y así también la tan abogada traducción literal no es “fiel” en el sentido habitual de este término, sino que es una nueva creación, de lo que Borges concluye que “a literal translation has created a beauty all its own” (*ibid.*: 71). A pesar de que Borges confiesa que hoy en día se acepta solamente la traducción literal como la única posible (*ibid.*: 90, 92), esto sería para los traductores antiguos “un crimen”, ya que durante toda la Edad Media traducción significaba “una transposición literal” (*ibid.*: 90, 91), “[...] but in terms of something being re-created. Of a poet’s

having read a work and then somehow evolving that work from himself, from his own might, from the possibilities hitherto known of his language" (*ibid.*: 72).

A pesar de que Borges es partidario de la traducción creativa, en el caso de las traducciones literales él invierte sutilmente las dependencias y anula las posiciones ideológicas en cuanto las traducciones literales, al tratar de copiar/reproducir lexicalmente un término, crean exotismos y novedades (alteridad/"strageness"). Es decir, el hecho y la obligación de representar la verdad (en analogía al texto bíblico que no debe ser manipulado) produce involuntariamente una innovación hasta tal punto que la traducción literal reemplaza al texto original, ésta adquiere una vida propia:

Now everybody is fond of literal translations because a literal translation always gives us those small jolts of surprise that we expect. In fact, it might be said that no original is needed. Perhaps a time will come when a translation will be considered as something in itself. We may think of Elisabeth Barrett Browning's *Sonnets from the Portuguese* [...] I think that Stefans George's translation is perhaps better than Baudelaire's book (*ibid.*: 73, 74).

La posición epistemológica de Borges —una lectura, escritura, cultura de pasajes permanentemente en movimiento y transformación— tiene su origen en su convicción de que solamente se vive, piensa y siente en el presente: "Nobody has yet discovered the art of living in the past, and not even the futurists have discovered the secret of living in the future. We are modern whether we want to be or not. Perhaps the very fact of my attacking modernity now is a way of being modern" (112).

Lo que tenemos en la traducción literal es un desplazamiento: el significado se transforma a espaldas del mismo significante y por ello la traducción en la misma lengua es posible a raíz de este desplazamiento semiótico.

La translación como “recodificación”, “transformación” y “reinvencción” de textos de otros autores es, a través de su relación palimpsestica o transtextual, una reescritura (transformación) de éstos y el nacimiento de nuevos textos (reinvencción); por ejemplo, en *Historia universal de la infamia*; “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, etcétera.

“Pierre Menard, autor del Quijote” es exactamente un caso ejemplar no tan sólo de deconstrucción —como lo hemos expuesto en otro lugar (A. de Toro 2000)—, sino un ejemplo magistral de translación. Como nos dice el narrador, solamente se han conservado fragmentos del *Don Quijote* de Menard, algunos capítulos sueltos, todos de la primera parte: a saber cap. IX, XXXVIII y un fragmento del capítulo XXII. Luego el narrador/Borges incluye el capítulo XXVI en sus divagaciones y constata que ese capítulo no está escrito en el estilo de Cervantes, sino en el de Pierre Menard. Según Borges/Menard, *Don Quijote* es un libro “contingente”, un libro “innecesario” por la sencilla razón de que su escritura es previsible y por esto “no escrito” o escrito “à la diable”.

Borges encuentra el *Don Quijote* de Menard “infinitamente más rico” que el de Cervantes, porque Menard parte en su tarea literaria no de la realidad —que el narrador/Borges considera banal y prosaica—, sino de la literatura, poniendo así a su Quijote en el contexto de “palimpsesto”. Pero “palimpsesto” no significa un diálogo con el texto previo, con el hipotexto, resultando un texto mimético, sino un texto nuevo, no-mimético, donde el texto de origen es una mera huella.

Las obras “visibles” de Menard enumeradas son el producto de translaciones, como una traducción con prólogo y notas sobre el *Libro de la invención...* de Ruy López, o de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, o *Les problèmes d'un problème* como “renovación” de Russell y Descartes, o una “transposición” en alejandrinos del *Cimetière marin* de Valéry, etcétera.

La obra “invisible” de Menard es su reinvencción del Quijote y no “componer”, esto es, repetir intertextualmente al Quijote, sea por vía

paródica u otra, sea en la tradición de Virgilio con la *Eneida* o en la tradición de Joyce con *Ulises*, es decir, el de trabajar por vía de la mimesis. No, Menard quiere “*reemplazar al Quijote*” (quiere traducirlo al hoy, darle una nueva vida) sin cambiar una letra, sin “repetirlo”.

Esta nueva forma de translación se puede establecer a través de las siguientes estrategias:

1. *Transcripción creadora/reinvención*: “No quería componer otro Quijote [...] sino *el* Quijote [...] no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes” (*OC I*: 446).

Debemos indicar que tenemos varios problemas terminológicos que aclarar:

a) Borges opone el término “copiar” a “producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea”, pero “copiar” significa exactamente ese “producir unas páginas que coincidieran— palabra por palabra y línea por línea”, y además “mecánicamente”; “copiar” y “transcripción mecánica” representan, en la formulación de Borges, dos procedimientos idénticos. Tenemos pues, vista esta frase, lógicamente una contradicción. Pero si partimos de la base de que Borges no se ha contradicho, el término “copiar” quiere decir otras cosas, como así también el de “coincidir”. “Copiar” y “transcribir mecánicamente” no se refieren al significante sino al significado, es decir al acto mimético, mientras que “coincidir palabra por palabra” se refiere al significante, pero con un significado *desplazado*, irrepitiblemente nuevo. Mientras “repetir” es translación, copiar y transcribir significan *imitar*. Menard reinventa al Quijote (este reinventar equivale al tipo de traducción creadora y literal);

b) De este “desplazamiento” del significado se desprende lo “invisible” de su obra. Mientras el significante es “visible” (y Borges lo potencia con la duplicación de la frase “... la verdad, cuya madre es la historia...” y aquel “Menard, en cambio, escribe: «... la verdad,

cuya madre es la historia...»”, *OC I*: 449), el nuevo significado es el oculto, que se revela en la filiación de Menard con William James, donde la realidad y la historia son algo que juzgamos que fuese así o haya sucedido algo en ella así como lo describimos.

2a. *La eliminación del Urtext*: “En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (447). El “borrador” desaparece porque no hay original ni borrador; el Quijote de Cervantes es a la vez original y el borrador de Menard también porque se transforma, por su igualdad en el nivel del significante, en un segundo original; y sin embargo, en el nivel del significado, en un borrador de Menard, ya que el texto de Menard desplazado semánticamente es un nuevo original. Los límites y las funciones entre original y borrador desaparecen, porque se trata de una cadena infinita, de un proceso de diseminación.

2b. *La eliminación del Urtext*: “Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto «original» y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación” (448).

3a. *Reescritura/relectura como implacable reinención*: “... la empresa [aprender la cultura de Cervantes] era de antemano imposible...” (447). La imposibilidad radica en que los signos siempre cambiarán su significado en cada momento en que sean activados. Por ello el imbuirse en la época de Cervantes quizá sea algo fácil pero imposible en cuanto a conservar su significado.

3b. *Reescritura/relectura como implacable reinención*: “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (447). Al reactivar los signos del Quijote, Menard le inyecta su significado, lo reinventa.

4. *Primacía de la lectura para la interpretación*: “¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó [la escritura del Quijote] y que leo el

Quijote —todo el Quijote— como si lo hubiera pensado Menard?” (447). El lector, a su vez, puede elegir su propia perspectiva de lectura que lo lleva a otras asociaciones (“me trajo a la memoria un verso de Shakespeare”, 447).

5. *El tiempo cambia el significado*: “Componer el Quijote a principios del siglo xvii era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del xx, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos” (448).

6. *La primacía y autonomía de los signos frente a la realidad*: “[Menard] Desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica” (448).

7. *La riqueza de la intersección*: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo dirán sus detractores, pero la ambigüedad es una riqueza)” (449).

Estas estrategias son la esencia de la translación cultural y representan el principio semiótico y epistemológico de procedimiento para cualquier proceso de translación. La obra de “Pierre Menard” representa la teoría más osada de un concepto de cultura, de literatura, de textualidad y de translación, en cuanto los productos culturales se crean y generan siempre en el tiempo, esto es, en los intersticios entre tradiciones e inmediatez, entre culturas locales y externas, entre ficción y realidad. El principio postulado por Alazraki del “oxímoron” (en nuestra terminología del rizoma, en la de Borges el de la “ambigüedad”) es el módulo generador de la riqueza y de la perdurabilidad de la cultura y de la literatura. Como el conocimiento de una época y la subjetividad del lector están supeditados a la transformación por el correr del tiempo, es imposible leer, interpretar o traducir una obra en su sentido original, y es por ello que cada “original” es un mero punto de partida (un borrador) para otros infinitos originales o borradores; por eso, por el imperativo del momento de la escritura y de la lectura, se produce una desterritorialización necesaria e inevitable del texto de partida y una reterritorialización en el nuevo

producto. De allí también que las traducciones, como el Quijote de Pierre Menard, tengan necesariamente que carecer de color local y comportarse como la obra de Kafka o de Borges, “donde se establece algo eterno” y que “trasciende el momento en que se escribió” (*vid. cita más arriba*).

2.2 TRANSLACIÓN COMO “RECODIFICACIÓN”, “TRANSFORMACIÓN” Y “REINVENCIÓN” DE LA CULTURA EUROPEA Y ARGENTINA

En *Inquisiciones* (1925, reimpresión en 1994a), *El tamaño de mi esperanza* (1926, reimpresión en 1994b) y *El idioma de los argentinos* (1928, reimpresión en 1994c), Borges produce su *patois*, su *tiers monde*, su *désert*, es decir, su “Oriente” y se encuentra, por una parte, dentro de la gran tradición de la literatura española —en un momento en que España aún representaba un punto cultural de referencia clave (Borges “imita”/“reproduce” a los escritores del barroco español, a Quevedo y a Saavedra Fajardo; *vid. Borges 1999: 80*)— y de la europea, particularmente la inglesa (Thomas Browne, Bradley, Wells, Chesterton, De Quency, entre muchos otros). A esta tradición se suma el contexto de la literatura argentina, que apenas está formando su tradición, la cual finalmente será fundada por Borges. Él siente que aún no vive ni escribe en su propia lengua. Por esto intenta al comienzo encontrar su propio lugar “entre” las tradiciones y no contra ellas, por deconstrucción, es decir, a través de un proceso continuo de desterritorialización y reterritorialización, de “pliegaje”. Borges emprende la desterritorialización (un viaje semiótico), que sobre la base de procedimientos tales como “pliegue” y “repliegue”, “traza” sin origen ni fin, “lazo” sin arriba ni abajo, conducen a una “literatura menor”, a una literatura de la *altaridad*, a una literatura de *fisura*. Para esto se vale de algunos autores que le permiten desprenderse de la mimesis (como Carlyle, De Quincey, Meinong, Bradley, Butler, W. James, Russell, Schopenhauer) o de otros *casi invisibles* —como Evaristo

Carriego— o de algunos temas del arrabal. Borges escribe el desierto, escribe una página vacía bajo la cual se encuentra un palimpsesto que es destemporalizado y trastocado en el espacio. Logra su desierto, su “tercer mundo”, su “cuarta dimensión”, su “Oriente”, se ubica *más allá del texto*. Borges se transforma en un emigrante e inmigrante, como diría Veblen, en un judío al que “siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”, en uno de “[...] esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) [que] fueron descendientes de ingleses” (“El escritor argentino y la tradición”, *OC I*: 272, 273). Borges habla aquí del “sentimiento” de sentirse algo y de todos modos ser un nómada, con lo cual se ubica “en medio”, en un estado “*unhomely*” (Bhabha 1994), de “ambigüedad”, en una patria que está en todos los lugares, que resiste lo propio y lo extraño, donde identidad/escritura/cultura/discurso son categorías por negociar. Esto no representa para él un conflicto, sino más bien la decisión de que literatura y cultura, el pensamiento en su totalidad, solamente es transformable, renovable, en un proceso de altaridad, en una infinita traza, en esa “postergación infinita” o en ese “*regressus in infinitum*” (“Avatares de la tortuga”, en *OC I*: 256; 258; Borges 1982: 9, 10, 19; cfr. También A. de Toro 1999b), en una literatura como la de Kafka, que “[...] trasciende el momento en que se escribió [...] y ahí está su valor” (Borges 1983: 3).

En “El jardín de senderos que se bifurcan” esto queda muy claro, cuando el secreto de la obra de Ts’ui Pên se descubre al abandonar la lectura tradicional, el principio jerárquico del árbol genealógico, el principio de la herencia: “Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeron; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts’ui Pên” (*OC I*: 477).

Borges ve la labor del escritor en la total transmutación, ya desde sus primeros textos de los años veinte hasta *Historia universal de la*

infamia, en una grandiosa desterritorialización de los “temas orille-ros” y europeos, reinventándolos y reinterpretando sus puntos de origen. Así, los términos “criollo”, “cuchillero”, “compadrito”, “orilla”, “truco” se transforman en algo platónico y metafísico. Esta capacidad de reinención asimétrica es lo que en otro lugar hemos denominado “literatura menor” (A. de Toro 2001a), un tipo de literatura subversiva que se desenvuelve de una forma descontextualizante, como ya lo hemos demostrado en “Pierre Menard”. Así, Borges mismo confesó en su autobiografía que al comienzo, con *Inquisiciones*, hizo su “mejor esfuerzo por escribir latín mientras escribía en español” (Borges 1999a: 60; es decir, escribir otro español, a pesar de imitarlo, escribir desplazando al español), y que luego, en *El tamaño de mi esperanza*, se volcó “[...] al otro extremo y traté de ser tan argentino como pude” (*idem*). En esta *fisura* Borges funda/pliega su lenguaje, su poética y sus temas. A más tardar en *Evaristo Carriego* comienza a deconstruir su contorno: toma a un poeta popular porque era “amigo y vecino”, “casi invisible” (*ibid.*: 84-85) y “cuanto más escribía, menos [le] importaba [su] héroe” (*ibid.*: 86). Parte de un lugar de la periferia de Buenos Aires, de los “tristes arrabales”, de un autor que muere a los veintinueve años y deja una obra mínima; durante el proceso de escritura, la persona de Carriego desaparece cediendo el espacio a la metrópolis de Buenos Aires (“Había empezado a hacer una simple biografía, pero a mitad de camino me empezó a interesar cada vez más el viejo Buenos Aires”; *ibid.*: 86). El estatus de “literatura menor” se articula en el aspecto de su recepción, ya que el libro fue un fracaso, porque el lector esperaba una biografía tradicional (*idem*). He aquí un tipo de translación cultural que obedece a la misma actitud y concepto de sus otras actividades como mediador y transportador cultural.

2.3 BORGES: HISTORIA COMO CONSTRUCCIÓN

En lo que concierne a la historia, Borges sostiene una posición epistemológica similar a la que hemos descrito sobre la traducción.

Para él, la historiografía no es, como la interpretaba Aristóteles, un discurso según el cual el historiador “transmite lo realmente sucedido” y el poeta aquello “que pudiese haber ocurrido”. Al igual que Aristóteles en la *Poética*, Borges pone la literatura o la historia como literatura o la historia literarizada, por sobre el discurso histórico científico. Según Aristóteles, “La Poesía (*poiesis*) es algo más filosófica y grave que la historia”, y ésta nos transmite lo general (*ta kathólu*) y la historiografía por el contrario lo particular (*ta kath'hékaston*)” (Aristóteles 1974: 1451b, 5).⁴ Borges, además de rechazar la empiricidad del discurso histórico, considera que la historia es algo tan subjetivo y personal como la literatura y la traducción, y por ello un producto de lecturas y de escrituras, de donde resulta real valor.

Los constituyentes semióticos y los transportadores mediales de la historia, la escritura y la oralidad, tematizan, en su función concretizadora de lo real, la presencia y la ausencia de lo representado. Así como para Borges no existe el *Urtext*, esto es, un original normativo, tampoco existe un hecho histórico absoluto que se dé por sí mismo. El “logocentrismo”, y con ello la categoría de “origen” y la posibilidad de una producción de significado, son reformuladas a favor de una diseminación de la significación, y con ello de una historia siempre en camino que va constituyéndose continuamente en un acto de translación *ad libitum*. Esto conlleva a una deslimitación de las fuentes y a una ampliación y enriquecimiento de los materiales que sirven de punto de arranque para la interpretación. El principio de la “altaridad”, del “escribir entre medio”, “de una escritura de la diferencia”,⁵ se establece como principio de construcción alternativo

⁴ Aristóteles: “quamobrem et res magis philosophica et melior poesis est quam historia: nam poesis magis universalis, historia magis singularis dicitur” (1974: 1451b, 5).

⁵ Sobre la base de Lacan (1963; 1966), Taylor (1987) y Bhabha (1994: 9ss.), así

a una discursividad histórica teleológica, unilateral, causal y cronológica. Se trata pues de una relación entre historia/realidad y ficción, particularmente de la *forma* como la historia es representada y

como también de F. de Toro (1999; 1999a) y de mi trabajo (1999 y 1999a), entendemos (o entiendo) por “*diferancia*”, considerando aspectos sincrónicos y diacrónicos, una aproximación a la Otredad de la razón y de la historia, es decir, una lógica de la “suplementariedad”, del “pliegue”, “repliegue” (“reploiement”), “arruga” (“pli”), “injerto” (“greffe”), del rodar de unidades culturales que no se dejan reducir a un origen cultural o étnico único; se trata de unidades que se resisten a ser asimiladas por estructuras superiores. La resultante proliferación discursiva (“trace”) no conduce a una concepción del Otro como diferencia/exclusión, sino a una negociación de la Otredad, a una estrategia de la *diferancia*. Ésta no constituye una contradicción dialéctica en el sentido de Hegel, sino que marca el límite crítico de la idealización y de la superación (“Aufhebung”); reinscribe las contradicciones y no las homogeneiza, no las sintetiza, ni las adapta. Este tipo de pensamiento, que “perlabora” (“verwindet”) el dualismo logocentrista del pensamiento occidental y que describe en especial nuestra condición actual y fundamental para los procesos de trans-culturalidad y globalización, se encuentra en estado germinativo en algunos discursos premodernos, y se desarrolla luego en el discurso moderno de Latinoamérica.

Definiendo *diferancia* como la deconstrucción de un logos metafísico de origen occidental, podemos entender el término de *altaridad* como una *categoría operacional* de la diferencia para la descripción de encuentros concretos y heterogéneos. *Altaridad* es una categoría operacional que proviene de la filosofía, pero marca el proceso de la negociación de la diferencia cultural. No se trata pues, insistimos, de una superación hacia un nivel más elevado (“Aufhebung”) ni de asimilación. Por negociación podemos entender un acto de apertura de complejísima naturaleza y no libre de conflicto. Este movimiento implica reciprocidad. La *alteridad* se potencia en los discursos premodernos y de la modernidad a raíz de violentos encuentros (descubrimiento, colonización, neocolonización) de diversos sistemas religiosos, políticos, sociales, étnicos y culturales. En este contexto se debe investigar si es que una acción de violencia es lo que marca y reafirma la diferencia, o si es que se desarrollan formas incipientes de *altaridad*.

La *altaridad* rinde cuentas como forma operativa a las discontinuidades y rupturas de la historia y de la cultura que, supeditadas a un concepto teleológico, normativo y causal, fueron subyugadas o dejadas fuera de consideración.

Por *altaridad* entendemos además una tensión irreducible de la deferencia entre etnias y culturas, es el “da-zwischen-sein”, de una perenne recodificación entre cultura e identidad. El término de *altaridad* lo definimos basándonos en el de “mimétisme”/“Mimikry” de Lacan (1973: 85-96; 1978: 97-111); en el de “altarity” de Taylor (1987); en el de “mimicry”/“unhomely” de Bhabha (1994: 9). Véase al respecto también F. de Toro (1999; 1999a) y mis trabajos (1999 y 1999a).

codificada discursiva y semióticamente, y según Borges, aquí el punto de vista del lector o del narrador desempeña el papel fundamental.

En este contexto quisiera apuntar a dos corrientes fundamentales en esta discusión de la nueva tendencia histórica, de la cual Borges es su primer representante: la “Escuela de los Anales”, relacionada con el nombre de Le Goff, y la de la “Metahistory”, asociada a Hayden White. En estas dos corrientes se encuentran ya los conceptos de historia de Borges, como por ejemplo, en su ensayo “En dos libros” (*Otras inquisiciones*, OCII: 101-104), o en *Passagen-Werk* de Benjamin (1983) y en *Les mots et les choses* de Foucault (1966). Foucault proporciona una base teórica para el conocimiento que revoluciona el pensamiento y el saber sobre el siglo XIX; además describe cómo los discursos se organizan en múltiples series y formaciones ramificantes, constituyendo una estructura entretejida donde los epistemas o puntos de cristalización del pensamiento y del saber de una época se localizan. Por su parte, Benjamin construye un montaje monumental de citas y de fuentes de una historia del ver, de una historia de abajo, en la cual —partiendo de una “fisiognomía materialista” (*vid.* Tiedemann 1983: 29)—, se revelan las estructuras de superficie y la estructura profunda, yendo así de las manifestaciones particulares a las generales. De este modo, Benjamin y Foucault apuntaban a descubrir las firmas que se sustraían al discurso histórico y cultural del XIX, para descifrar así el contexto de cultura, saber, pensamiento y actuar. El “cambio copernicano” al que apunta Benjamin radica precisamente

Hibridez, finalmente, es aquella estrategia o proceso que tiene lugar en las fronteras o intersecciones de la cultura, donde “frontera” no significa “marginación”/“discriminación”, sino el lugar de la rearticulación de nuevas formaciones culturales. Por “fronteras”/“intersecciones” se pueden entender desterritorializaciones y reterritorializaciones semiótico-culturales; son el lugar de las recodificaciones y reinenciones. Se trata al menos de seis procesos o estrategias: hibridez como categoría epistemológica; hibridez como categoría científica o como ciencia transversal; hibridez como categoría y estrategia cultural; hibridez como forma de organización mediática; hibridez como mediática y representación corporal.

en querer superar la pretensión de las ciencias históricas tradicionales de representar “verdades intemporales” (Benjamin 1983: [N 3, 2], 578). Benjamin entiende por historia más bien un recorrido, un camino por hacerse, algo experimentado, vivido y finalmente algo construido, como también lo entiende Borges: “[Wells] nos insta a repensar la historia del mundo sin preferencia de carácter geográfico, económico o étnico, indicando la importancia del punto de vista... [Russell propone] una vez estudiada en textos ingleses la historia de la guerra con Francia, rescribir esa historia, desde el punto de vista francés” (“Dos libros”, en *Otras inquisiciones*, OC II: 102 y 103).

También el concepto de “longue durée”, proveniente de la Escuela de los Anales, se encuentra ya en Borges: “El autor [Russell] empieza por observar que los hechos políticos proceden de especulaciones muy anteriores y que suele mediar mucho tiempo entre la divulgación de una doctrina y su aplicación. Así es: la «actualidad candente», que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos aniquila, no es otra cosa que una reverberación imperfecta de viejas discusiones” (“En dos libros”, OC II: 103).

Particularmente la concepción de historia de Benjamin junto a la finalidad de describir “los desechos de la historia” (“die Abfälle der Geschichte”) y “la condición dialéctica del pasado y del presente” (“dialektische Bedingtheit von Vergangenheit und Gegenwart”) o “el hecho total” (“das Totalgeschehen”) y a “no renunciar a nada” (“auf nichts zu verzichten”, *loc. cit.*: 578), hace de él un pionero de lo que más tarde Le Goff, bajo el concepto de “nouvelle histoire”, y White, bajo “Metahistory”, van a desarrollar.

La “nouvelle histoire” se define como el intento de producir una “histoire totale” como resultado de la conjunción de diversas disciplinas y perspectivas. Su proyecto es la renovación de las aproximaciones interpretativas, la descripción del ser humano en la totalidad de su mundo cotidiano y el reemplazo de la mera crónica por la descripción de estructuras estables y de larga duración (“longue durée”): “Le désir de l’histoire nouvelle de construire une histoire de

l'homme total, avec son corps et sa physiologie situés dans la durée social [...]” (Le Goff 1988: 57). Esto significa que el historiador debe entender como su tarea no solamente el hacer la historia a través de sus estructuras objetivo-materiales, sino también por medio de las psicológicas y culturales. Éste es el lugar en el cual se constituye —según White siguiendo a Northrop Frey— el momento de lo mítico y de la “ficcionalización” de la historia.

El objeto “historia” —como resultado del discurso histórico—, comienza a entenderse como un *constructo*, lo cual tendrá grandes consecuencias en las ciencias sociales en cuanto la realidad no se verá más como algo dado, sino como algo que tiene que ser construido. Esta posición es equivalente a las definiciones de “acontecimiento” de corte estructuralista, formuladas por Lévi-Strauss, Barthes y Todorov en los años cincuenta y sesenta, y a aquellas de “narración”, “discurso” y “plot”. El cuestionamiento de la factibilidad del saber histórico había sido ya expresado por Lucien Febvre en su conferencia inaugural a la cátedra del Collège de France en el año 1933, al negar una legitimación *per se* de tipo monolítico de la verdad histórica basada en un concepto positivista-empirista de una historia de acontecimientos por parte de las ciencias históricas: “Mais non, du créé par l'historien, combien de fois? De l'inventé et du fabriqué, à l'aide d'hypothèses et de conjectures, par un travail délicat et passionnant” (*apud* Le Goff 1988: 42).

De gran importancia son las metas de la “nouvelle histoire” respecto de “[...] refuser l'«idole des origines», car selon un proverbe arabe, «les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur pères»” y del esfuerzo, de “comprendre le présent par le passé” (Le Goff 1988: 44-45), según el postulado de Benjamin. Esas posiciones equivalen a la exigencia transcultural de Borges (y que Paz comparte) mencionada más arriba de “la historia del mundo sin preferencias de carácter geográfico, económico o étnico”. Hemos visto que al hablar del concepto de historia en la India, Borges dice que la historia se da como presente, e indica, muy consciente de que se está apartando de

los parámetros académicos tradicionales: “I wonder (and I hope this is not blasphemy) if we are not too aware of history. Being aware of the history of literature —or of any other art, for that matter— is really a form of unbelieving, a form of scepticism. [...] I think the ancient idea —that we might allow perfection to art without taking into account the dates— was a braver one” (*This Craft of Verse* 2000: 114). La “nouvelle histoire” es un tipo de ciencia histórica transcultural, transdisciplinaria, transnacional, que hace posible una apertura hacia los márgenes (cfr. Le Goff 1988: 53-55).

Otro concepto de ciencia o discurso histórico mucho más osado dentro de la reformulación e innovación de las ciencias históricas, que complementa y amplía las posiciones de la “nouvelle histoire”, es el de Hayden White (1973; 1985; 1987) descrito en el contexto de la “Metahistory”, donde él considera equivalentes el discurso histórico y el ficcional, en cuanto ambos se basan en una estructura profunda producida por la “narración”. Según White, el historiador “[...] performs an essentially act, in which he prefigures the historical field and constitutes it as a domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain «what was really happened» in it” (1973: x; *vid.* también 30, 31 ss.).

Esta concepción de narratividad corresponde exactamente a aquellas estructuralistas y postestructuralistas (Barthes, Jakobson, Derrida y Lacan) que entienden los tropos como el saber racional subyacente a una época o como un *tableau* sobre el cual se basa el mundo (cfr. White 1973: 31-38), el cual conecta e interpreta los hechos mutua y recíprocamente. Con ellos, White cuestiona, en una forma hasta ese momento inaudita, la exigencia a la exclusividad de la verdad en el discurso histórico.

Para él, la ficcionalidad de la historia resulta —como ya indiqué en otro contexto (A. de Toro 2000a, 2003)— de su prefiguración y preestructuración. A toda representación histórica le precede una elección de elementos, que son encadenados en una estructura diegética, donde cada discurso histórico es realizado con una determinada

intención y propósito (cfr. White 1985: 55). En el discurso histórico, la historia está compuesta —como en la antropología estructural de Lévi-Strauss o en la narratología de Barthes o de Todorov— por estructuras narrativas universales supeditadas a un “récit”, a un sistema de reglas que se condensan y entrecruzan en un “plot” de tal forma que la historia pasa a ser una abstracción que es percibida y narrada por alguien. La historia no existe en sí (de por sí), sino que es un resultado construido. Por eso, para White ambos discursos, el de la historia y el de la ficción, están unidos por la narratividad:

A historical interpretation, like a poetic fiction, can be said to appeal to its readers as a plausible representation of the world by virtue of its implicit appeal to those “pregeneric plot-structures” or archetypal story-forms that define the modalities of a given culture’s literary endowment. Historians, no less than poets, can be said to gain an “explanatory affect” —over and above whatever formal explanations they may offer of specific historical events— by building into their narrative patterns of meaning similar to those more explicitly provided by the literary art of the cultures to which they belong (1985: 58).

Esta concepción de la representación literaria coincide además con la concepción de cultura y literatura de los formalistas rusos, del círculo estructuralista de Praga y de Lotman. Aquí el concepto de “plot” es central por dos causas: primero porque éste le da a la totalidad narrada, a través de diversos procedimientos miméticos, una coherencia y lógica que la realidad no tiene, y de allí que lo narrado se transforme de inmediato en ficción. El “plot” es, por lo tanto, el resultado de una intervención arbitraria, artificial, artístico-literaria, narrativo-mimética que fabrica un orden, donde no existe uno natural; Borges tiene muy presente esto, por ejemplo en el prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares. A partir de los diversos “sucesos” se construye una historia y con ello implica cualquier forma de “plotting”, una ficcionalización. Los términos “realidad” e “histo-

ria” (como objetos) no son en sí relevantes, sino que lo que produce la realidad histórica es la organización del material condensado en un “plot”, su distribución mimética en la diégesis. A falta de criterios básicos diferenciadores, se anula la categórica oposición entre los términos “realidad”/“historia” *vs.* “imaginación”/“ficción” para determinar qué es realidad o qué es ficción. “Plotting” y ficcionalidad son procedimientos de construcción tanto del discurso histórico como del discurso ficcional. Así, la categoría “plotting”/ficcionalidad no es más parte constituyente y exclusiva de la ficción. De esta forma, el término ficción experimenta una transformación fundamental: “plotting” y ficcionalidad constituyen un acto de escritura, una semiosis que es inherente a cualquier acto de descripción y narración, lejos de la concepción tradicional de estos términos en el sentido de invención y fabulación, ya que éstos están siempre sometidos a la subjetividad del narrador. Los dos términos significan una manifestación ordenada de una realidad sin orden previo. De tal forma se supera el postulado aristotélico tópico según el cual el historiador debe narrar “lo que realmente ha sucedido” (Aristóteles: “nihilo minus esset historia quaedem cum metro quam sine metris. Sed in hoc est differentia, quod unus quidem facta dicit, alter vero qualia fieri debent”, 1974: 1451b) y se transforma en un historiador que construye la historia como producto de una semiosis dependiente de múltiples factores de orden pragmático de modo que, según la estructura del “plot”, el producto siempre será diverso (cfr. White 1985), existiendo así varias “verdades”. La tesis de White se refiere pues a mecanismos similares al discurso narrativo —sean éstos históricos o literarios— y no al estatus del discurso histórico como disciplina, ni al de la novela como ficción. Más bien, lo que le preocupa es el valor de verdad o de relatividad que resultan de los mecanismos discursivos.

La deficitaria transparencia postulada por White, lo “no dado” y lo inaccesible de las fuentes históricas, de los documentos y de todo lo “real” en general, lo comparten también otras disciplinas. Además, los diversos “plots” que narran un hecho no contribuyen a establecer una

verdad: “Each new historical work only adds to the number of possible texts that have to be interpreted if a full and accurate picture of a given historical milieu is to be faithfully drawn. The relationship between the past to be analyzed and historical works produced by analysis of the documents is paradoxical; the *more* we know about the past, the more difficult it is to generalize about it” (White 1985: 89).

Con ello debería también quedar claro que la mera constatación de la posible factibilidad del llamado “hecho histórico” no constituye una estructura narrativa en sí y con ello una historia que presupone y exige el principio de la contigüidad, de la conexión, de la comparación, del orden, sin lo cual no se puede construir una diégesis. Pero, por otra parte, estos mismos principios son un indicio de ficcionalidad: “So too every fiction must pass a test of correspondence (it must be «adequate», as an image of something beyond itself) if it is to lay claim to representing an insight into or illumination of the human experience of the world [...] In this respect, history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation” (White 1985: 122).

Ficcionalidad y “plotting” significan pues, por una parte, invención, agregación; por otra, explicación, orden y coherencia. Ambos son, sin embargo, producto de una semiosis.

Las teorías de Le Goff y White, que están localizadas dentro del saber postmoderno, alcanzan sus propósitos a través del trabajo interdisciplinario, tanto con disciplinas vecinas como con otras más distantes. Ambas aproximaciones debaten el problema de lo real y sus representaciones a través de la escritura, ambas ponen al descubierto la relatividad y subjetividad de los procedimientos discursivos y de los diversos métodos y resultados aplicados. Tanto el discurso histórico como el ficcional hacen de lo anterior parte de su materia.

Tratando a De Quincey, Borges comparte con éste la idea de que “la historia es una disciplina infinita, o, a lo menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos” y por ello apunta que a pesar de este hecho, la

perduración de la obra de Gibbon, *Historia de la decadencia y de la ruina del Imperio Romano*, radica en su importancia estética, en la fascinación de su estilo que “es la imprescindible y esencial virtud de la literatura” (cfr. “Edward Gibbon”, en *Biblioteca personal* 1988: 56), como así también en “[...] que al cabo del tiempo, el historiador se convierte en historia y no sólo nos importa saber cómo era el campamento de Atila sino cómo podía imaginárselo un caballero inglés del siglo XVIII [...]” (*idem*).

En *This Craft of Verse* (2000: 116) señala una y otra vez lo inmediato de la escritura e indica que “that though all men write in time, are involved in circumstances and accidents and failures of time”; además acentúa la necesidad de la libre representación en la literatura para llegar a una posible verdad, de otra forma los autores se transforman en “mere journalists or historians” (*ibid.*: 116). Pero Borges distingue magníficamente entre “true historians” (*idem*) y otros. Los primeros son los imaginativos, quienes recrean los hechos de tal forma que alcanzan una realidad o verdad superior, como lo pensaba Aristóteles de la *poiesis*. Borges, pues, no distingue al nivel de la verdad de lo representado entre discurso historiográfico y aquel puramente ficcional; esa distinción no existe. Esto se ve claramente cuando él nos dice, por ejemplo, que había leído la obra de Martín Buber como “wonderful poems” y que luego descubre para su asombro que “that Martín Buber was a philosopher and that all his philosophy lay in the books I had read as poetry” (*This Craft of Verse* 2000: 32).

Para Borges “the true historians have known that they can be quite as imaginative as novelists” (*This Craft of Verse* 2000: 116). Como ejemplo de ello recurre reiteradamente en diversos escritos a Gibbon. En *This Craft of Verse* dice que la lectura de Gibbon le procura “the pleasure [of being] reading a great novelist” (2000: 116 ss.), y la razón que da para el estímulo de la imaginación es que Gibbon sabía muy poco sobre sus personajes, por lo que él se figura que: “he [Gibbon] had to imagine the circumstances. He must have thought of himself

as having created, in a sense, the decline and fall of the Roman Empire. And he did it wonderfully that I do not care to accept any other explanation". Borges está hablando aquí como Le Goff y White: el hecho histórico en sí existe solamente si es configurado por y en la escritura. Así, Carlos Fuentes en *El Naranjo* (1999: 58) se pregunta "si un evento que no es narrado, ocurre en realidad. Pues lo que no se inventa, sólo se consigna. Algo más: una catástrofe (y toda guerra lo es) sólo es disputada si es narrada. La narración la sobrepasa. La narración disputa el orden de las cosas. El silencio lo confirma".

Borges apunta a la necesidad del "plotting" del que hablábamos, ya que el lenguaje en sí tampoco tiene la capacidad de aprehender la historia, como lo constataba Cervantes en el Quijote y Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*: "Mais dans la choix des documents, un certain esprit dominera, et comme il varie, suivant les conditions de l'écrivain, jamais l'histoire ne sera fixée" (1965: 152).

Para Borges la palabra vive —como una partitura— en el momento de ser escrita o pronunciada, compartida con alguien, y así la historia puede solamente concretizarse en la escritura subjetiva de un individuo: "After all, what are words? Words are symbols for shared memories. If I use a word, then you should have some experience of what the word stands for. If not, the word means nothing to you" (*This Craft of Verse* 2000: 117). Ya en *El idioma de los argentinos* Borges apunta que "las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras —seltas— no existen" (1994c: 15).

La constructividad y subjetividad de la historia, así como su relativa verdad y su aspecto estético, es algo que Borges tiene muy claro cuando por ejemplo dice hablando nuevamente de Gibbon: "Para construir su obra, hubo de compulsar y resumir centenares de textos heterogéneos, es indiscutiblemente más grato leer su compendio irónico que perderse en las fuentes originales de oscuros o inaccesibles cronistas" (*Biblioteca personal* 1988: 55).

La historia, según Borges, está sometida a los mismos procesos semióticos que caracterizan todo acto lectoral y escritural. Aquí la

historia, como la filosofía, no representan una excepción, y así podemos también entender aún mejor aquella tan citada fórmula de que “la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *OC I*: 436). Para él, la historia es un gigantesco acto de translación y de performatividad, de hacer vivir, de escenificar. Es algo que ha quedado sepultado en el correr de los siglos con infinidad de posibilidades de representación. Borges nos dice, citando a De Quincey, y en la línea de Febvre, LeGoff y White, que la historia “es una disciplina infinita, o al menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden interpretarse, de muchos modos” (*Biblioteca personal* 1988: 56); así lo manifiesta Vargas Llosa en *Historia de Mayta*:

En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía (Vargas Llosa 1987: 320).

Pero mientras más averiguo tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió. Porque, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades (158).

[...] yo reflexionaba: “¿Quién avala a los cronistas? Uno de ellos quizá eligió, hace mucho, un chivo emisario a quien cargar de culpas, y los demás se transmiten el error de uno en otro como quien transmite una herencia opulenta. La Historia lo acepta casi siempre, porque es lo más sencillo no contradecirse y no alterar el desordenado orden que alguien estableció, muy probablemente para zafarse de una acusación o aumentar su provecho”. Pero después de concluir mi relato, al releer lo escrito, comprendí que yo me había convertido en un cronista más, en uno que delata para librarse de una recriminación o compartirla, y que se me habría podido hacer idénticos reproches que a los otros (158).

Para Borges, la Historia de Gibbon es un ejemplo inmortal de literatura y un magistral ejemplo de su concepto de historia, porque como Prescott con sus historias de la Conquista de México y del

Imperio Inca, logra combinar la fantasía con la construcción de los hechos históricos, con base en dos razones: la primera, la estética, es la fundamental, ya que tiene la función de encantar y fascinar al lector; la segunda radica en la capacidad de imaginarse una historia pasada, como Gibbon imagina, y con ello crea, el campamento de Atila (cfr. *Biblioteca personal* 1988: 56). Así, para Borges, el hecho histórico no es lo que perdurará en la memoria, sino su forma de vivirlo, de recrearlo y de revitalizarlo. Siguiendo a Voltaire, para él “los hechos de la historia son deleznable” (*Biblioteca personal* 1988: 56); Gibbon comparte esta opinión, pero los hechos le atraen como un espectáculo y su labor consiste en “entretener y fascinar al lector” (*Biblioteca personal* 1988: 57), lo cual coincide con los cuatro tropos de White y con su redefinición de lo ficcional y de lo real.

La conclusión de Borges reza: “Recorrer el *Decline and Fall* es internarse y venturosamente perderse en una populosa novela, cuyos protagonistas son las generaciones humanas, cuyo teatro es el mundo, y cuyo enorme tiempo se mide por dinastías, por conquistas, por descubrimientos y por la mutación de lenguas y de ídolos” (*Biblioteca personal* 1988: 57).

BIBLIOGRAFÍA

Textos

- BIOY CASARES, Adolfo. (1940). *La invención de Morel*. Alianza-Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1994a). *Inquisiciones*. Seix Barral, Buenos Aires. [1ª ed.: 1925]
- BORGES, Jorge Luis. (1994b). *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral, Buenos Aires. [1ª ed.: 1926]
- BORGES, Jorge Luis. (1994c). *El idioma de los argentinos*. Seix Barral, Buenos Aires. [1ª ed.: 1928]

- BORGES, Jorge Luis. (1982). "Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka", en: Franz Kafka. *La metamorfosis*, tr. Nélica Mendilaharsu de Machain. Ediciones Orión, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1983). "Suplemento Centenario del nacimiento de Franz Kafka", en: *El País*, 3 de julio, p. 3.
- BORGES, Jorge Luis. (1988). *Biblioteca personal (prólogos)*. Alianza, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis. (1989). *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1997). *Textos recobrados, 1919-1929*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1999). *Borges en "Sur", 1931-1980*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1999a). *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis. (2000). *This Craft of Verse*. Harvard University Press, Cambridge, USA.
- BORGES, Jorge Luis. (2001). *Arte poética*. Crítica, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis. (2001). *Textos recobrados, 1931-1955*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (2003). *Textos recobrados, 1956-1986*. Emecé, Buenos Aires.
- FLAUBERT, Gustave. (1965). *Bouvard et Pécuchet*. Garnier, París.
- FUENTES, Carlos. (1999). *El naranjo*. Alfaguara, México. [1ª ed.: 1993]
- VARGAS LLOSA, Mario. (1987). *Historia de Mayta*. Seix Barral, Barcelona. [1ª ed.: 1984]

Crítica

- ALAZRAKI, Jaime. (1971). "Oxymonic Structure in Borges' Essays", en: *Books Abroad. An International Literary Quarterly*, 45: 421-427.
- BENJAMIN, Walter. (1983). *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres-Nueva York, Routledge.

- BLOOM, Harold. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford UP, Nueva York.
- BLOOM, Harald. (1994). *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. Reverhead Books, Nueva York.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Minuit, París. [1ª ed.: 1972]
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. (1975). *Kafka pour une littérature mineure*. Minuit, París.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Éditions du Seuil/Points, París.
- DERRIDA, Jacques. (1972). *La dissémination*. Minuit, París.
- DERRIDA, Jaques. (1985). “Des tours de Babel”, en: Joseph Graham (ed.). *Difference in Translations*. Cornell University Press, Ithaca, pp. 209-248.
- DERRIDA, Jaques. (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Galilée, París.
- LACAN, Jacques. (1963). “La ligne et la lumière”, en *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. Éditions du Seuil, París, pp. 85-96.
- LACAN, Jacques. (1966). *Écrits I. II*. Éditions du Seuil/Points, París.
- LE GOFF, Jacques (ed.). (1988). *La nouvelle histoire*. Complexe, Bruselas. [1ª ed.: 1978]
- OLEA FRANCO, Rafael. (2006). *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M.
- PAZ, Octavio. (1990). *Traducción: literatura y realidad*. Tusquets, Barcelona. [1ª ed.: 1971]
- STEINER, Georges (1992). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press, Nueva York. [1ª ed.: 1974]
- TAYLOR, Mark C. (1987). *Altarity*. The University of Chicago Press, Chicago.
- TIEDEMANN, Rolf. (1983). “Einleitung des Herausgebers”, en: *Walter Benjamin. Das Passagen Werk*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 11-41.
- TORO, Alfonso de. (1994). “Borges y la «simulación rizomática dirigida»: percepción y objetivación de los signos”, en: *Iberoamericana*, 18, 1, 53: 5-32.

- TORO, Alfonso de. (1999). “Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or beyond Literature (*hors-littérature*): Writings, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival, and... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures”, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.): *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 137-162.
- TORO, Alfonso de. (1999a). “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura («*hors-littérature*»): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n) Hrönir, Ur y otras cifras”, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 139-163.
- TORO, Alfonso de. (1999b). “¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escripibilidad en el discurso borgesiano”, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *El siglo de Borges. Retrospectiva-Presente-Futuro. Ciencia-Filosofía-Teoría de la Cultura-Crítica Literaria*. Vervuert, Frankfurt a. M., vol. I, pp. 170-200.
- TORO, Alfonso de. (2000). “La realidad como viaje a través de los signos: Cervantes, Borges, Foucault”, en: Alfonso de Toro/Suzanna Regazzoni (eds.). (2000). *El siglo de Borges. Literatura-Ciencia-Filosofía*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 45-65.
- TORO, Alfonso de. (2000a). “Mario Vargas Llosa: *Historia de Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne”, en: José Morales Saravia (ed.). *Kolloquium zum literarischen Werk von Mario Vargas Llosa*. Vervuert (*Bibliotheca Ibero-Americana*), Frankfurt a. M., pp. 137-172.
- TORO, Alfonso de. (2001). “Reflexiones sobre el subgénero fantástico. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. Azar dirigido y skándalon semiótico”, en: *Studi di Litteratura Hispano-Americana*, 33: 105-151 [También en *Litteraria Pragensia*, vol. 13, 25: 93-137.]
- TORO, Alfonso de. (2001a). “La «literatura menor», concepción borgesiana del «Oriente» y el juego con las referencias. Algunos problemas de

- nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges”, en: *Revista Iberoromania*, 53: pp. 68-110.
- TORO, Alfonso de. (2003). “Carlos Fuentes, *El naranjo*: Hybriditäts- und Translationsstrategien für eine neue (transversale) Geschichtsschreibung”, en: Carlos Rincón/Barbara Dröscher (eds.). *Carlos Fuentes’ Welten*. Ed. Tranvía, Berlín, pp. 73-95.
- TORO, Fernando de (1999). “Borges and Rulfo: The Paradigms of Modernity and Post-Modernity”, en: Fernando de Toro/Alfonso de Toro (eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism/Post-Modernism*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 131-148.
- TORO, Fernando de. (1999a). “Borges/Derrida y la escritura”, en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, ed. cit., pp. 125-138.
- VERMEER, Hans J. (1992). *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt.
- WHITE, Hayden. (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- WHITE, Hayden. (1985). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. [1ª ed.: 1978]
- WHITE, Hayden. (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

ENTRE LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

BORGES “EL MEMORIOSO”.
PROPUESTA DE JORGE LUIS BORGES
PARA UNA ESTÉTICA DEL SIGLO XXI

Vittoria Borsò

Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas.¹

I. PRELIMINARES

El título de mi ensayo, “Borges el memorioso”, alude ya al muy comentado cuento de Borges “Funes el memorioso”,² cuyas numerosas sugerencias, no solamente con respecto a una teoría de la memoria sino también del lenguaje, nunca llegan a agotarse. De hecho, la autorreflexión sobre los instrumentos epistemológicos desemboca, en la obra de Borges, en notables resultados en varios campos del saber cultural que, citando a Italo Calvino, deseamos para el próximo milenio. La historia del pensamiento occidental es, pues, el objetivo crítico al que Borges se acerca de manera transversal, oblicua, hallando una topología de la memoria inquietante, perturbadora, bien distinta del

¹ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores” (1952), en *Prosa completa*, Bruguera, Barcelona, 1980, vol. II, p. 226. Para aligerar las notas, los textos provenientes de esta edición se identificarán con la abreviatura *PC*, así como con el volumen y página correspondientes.

² J. L. Borges, “Funes el memorioso”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 2005, vol. I, pp. 519-525. En lo sucesivo remitiré a esta edición con la abreviatura *OC*.

monumento y de la mitificación de las historias providenciales. La escritura de Borges, al mostrar un desajuste entre expresividad y discurso, desfigura la memoria oficial o nacional, dejando ver que el trabajo de la memoria no es la recuperación del pasado, sino más bien recordar el olvido.³ No es casual que Michel Foucault, atento lector de Borges, considere al escritor argentino como el fundador del canon del siglo xx, tal como Gustave Flaubert lo fue para el siglo xix. El orden “absurdo” de las cosas en el imaginario borgesiano inspira a Foucault su propia metodología para el análisis histórico de las epistemes occidentales en *Les mots et les choses* (1966).⁴ El ima-

³ Cf. Bertrand P. Helm, “Borges’s Elimination of Past and Future: A Paradox”, en *KronoScope*, 2005, vol. 5, núm. 1, pp. 73-82; entre los numerosos trabajos acerca de la memoria, destaca el ensayo de Ana María Barrenechea sobre la relación entre memoria y olvido: “Tiempo, identidad, memoria y sueño en Borges”, en *Bulletin Hispanique*, 2002, núm. 2, pp. 929-939; Arturo Echavarría atribuye a la naturaleza comunitaria del lenguaje y al panteísmo-pampsiquismo el hecho de que Borges niegue el transcurso lineal del tiempo y lo convierta en circular o cíclico (Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., 2006, p. 70); para él, la relación entre fragmento y memoria engendra “una imperfecta y fragmentaria historia universal” (p. 126).

⁴ Acerca de las convergencias entre Borges y Foucault y la mirada “transversal” y “malvada” hacia la historia universal, véase Vittoria Borsò, “Borges y la paradójica ley del canon: serialidad, presencias e intensidades”, en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, ed. Alfonso de Toro, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007, pp. 289-308. En su prefacio a *Les mots et les choses*, al definir las heterotopías, Foucault se refiere a la enciclopedia “china” que observa en “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones* [1952], en *PC*, II, pp. 221-225) y define la relación de Borges con las heterotopías de la siguiente manera: “Les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elle dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases” (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966, pp. 9-10). Las heterotopías son espacios en los que los órdenes heterogéneos se superponen de manera “insensata”, contraria a la lógica. Semejante distorsión de las clasificaciones nos impide pensar el “lieu commun” (p. 10). Sobre la función de las heterotopías, cf. V. Borsò, “Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse?”, en *Poststrukturalismus—Dekonstruktion—Postmoderne*, ed. Klaus W. Hempfer, Franz Steiner, Stuttgart, pp. 95-117, y V. Borsò, “Grenzen,

ginario de Borges es, según Foucault, “chino”, es decir, procede de una dislocación de la cultura occidental por una mirada transversal que trastrueca las posiciones del sistema, desconcertando la lógica occidental y desafiándola hasta exponer la ficcionalidad y lo absurdo de su supuesta coherencia.⁵

Ahora bien, conviene observar el lugar estratégico de la memoria en el planteamiento que me propongo. La memoria —nos enseñaron Marcel Proust, Walter Benjamin, Sigmund Freud— es una práctica *a posteriori* que, afirma igualmente Borges, es autorreflexiva y nos destaca de lo *heimlich*, es decir, de la patria soslayante de los recuerdos oficiales. La discontinuidad temporal del trabajo de la memoria explica los desplazamientos de Borges en los tiempos y los espacios del archivo literario y cultural; la memoria es además el único espacio en el que se construye el presente y el futuro. Ya se prefigura la metodología de mis reflexiones: rastrear de manera transversal los ecos mnemónicos de Borges con vistas a la cuestión acerca de la naturaleza del lenguaje, asunto fundamental que subyace a su estética. Ya varios estudios llevaron a cabo la tarea de explorar la teoría implícita del lenguaje, mostrando las convergencias de Borges con el estructuralismo y su prefiguración del postestructuralismo y la postmodernidad.

Schwellen und andere Orten”, en *Kulturelle Topographien*, eds. V. Borsò y Reinhold Görling, Metzler, Stuttgart, 2004, pp. 13-41.

⁵ Desde los años treinta y muchas veces a lo largo de su obra, Borges alude al método transversal de escribir historia; así, por ejemplo, con respecto al barrio bonaerense de Palermo (“Palermo de Buenos Aires”, *Evaristo Carriego*, en *OC*, I, pp. 113-130): “Recuperar esa casi inmóvil prehistoria sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos” (p. 113). Ya en este texto opta por el fluir de las imágenes contiguas, según la medialidad del cine, como estrategia estética: “Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas en el sauce; una vertiginosa alma en pena enhorquetada en zancos, vadeando los torrenciales terceros; el campo abierto sin ninguna cosa que hacer; las huellas del pisoteo porfiado de una hacienda, rumbo a los corrales del Norte” (p. 113).

Conviene preguntar, pues, qué tipo de planteamiento permite formular nuevas u otras preguntas hoy en día.

Revisando a Borges a partir de las lecturas de Italo Calvino, encuentro algunas sugerencias⁶ poco rastreadas en los numerosos estudios acerca del escritor argentino⁷ y que, vistas a la luz de los discursos actuales, vale la pena reconsiderar.

Lezioni americane son un archivo del poder “mágico” de la literatura occidental, de los clásicos hasta el siglo xx, un archivo de principios estéticos que Calvino desea también para el próximo milenio. En el capítulo sobre la “exactitud”, Calvino menciona a Borges —al lado de Valéry—, destacando el rigor y la economía de la escritura, un principio clave de la estética borgesiana. Además, le dedica a Borges un párrafo en el capítulo sobre la “multiplicidad”. Exactitud y multiplicidad —como por lo demás todos los principios elaborados por Calvino— están conectadas entre sí, es decir, son dos caras de

⁶ El subtítulo de mi ponencia, “Propuestas de Jorge Luis Borges para una estética del siglo xxi”, es obviamente una variación del título bajo el que fueron publicadas, póstumamente, las conferencias que Italo Calvino pronunció en Harvard University (*Six Memos for the Next Millennium*) en el invierno de 1985-1986, inconclusas a causa de su muerte. Sus predecesores en la cátedra de las Norton Lectures fueron, entre otros, T. S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye, Octavio Paz. Los capítulos de las lecciones se refieren a principios estéticos que Calvino consideraba como “proféticos” para el segundo milenio: Millennium: Lightness / Ligereza; Quickness / Velocidad; Exactitude / Exactitud; Visibility / Visibilidad; Multiplicity / Multiplicidad; Consistency / Consistencia. Proyectaba escribir el último capítulo, “Consistency”, en Harvard, donde trataría sobre *Bartleby el escribiente* de Herman Melville (1856). Melville, en tanto que ejemplo central del principio de la consistencia, puede aludir a dos principios: la concreción del mundo y la consistencia, es decir, la coherencia del escritor responsable (cf. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1989; tr. esp.: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1990). Véase V. Borsò, “Proposte della letteratura del novecento per il nuovo millennio: *Lezioni americane* di Italo Calvino”, en *La civile letteratura. Studi sull’Ottocento e Novecento offerti ad Antonio Palermo*, eds. Enrico Malato et al., Liguori, Nápoles, 2002, II, pp. 373-392.

⁷ Uno de los mensajes de Borges, lector de Kafka, es la inversión de la tradición, pues es a partir de los sucesores como se construyen los antecesores del canon.

la misma moneda,⁸ como dice igualmente Borges en la cita anterior. Justamente el comienzo del texto de Borges sobre los precursores de Kafka vierte luz sobre los argumentos que voy a poner en tela de juicio. Pues la escritura es a la vez singularidad y repetición, el tejido de la memoria y la concreción particular del cuerpo, expresado por la sinécdoque de la voz y de los gestos en la escena de la escritura. Al revisar el problema del lenguaje, cuestionaremos, por tanto, la relación entre la concreción de las letras y la abstracción de los símbolos, el rigor formal de las palabras singulares del escritor y la multiplicidad de los ecos en las redes de la memoria.

Ahora bien, la lectura de Borges llevada a cabo por Calvino me impulsa a subrayar un cierto tipo de *sfida al labirinto*, es decir, de desafío al laberinto de los textos, un desafío que existe ya desde los primeros ensayos “americanistas”, como “El escritor argentino y la tradición”. La tesis es la siguiente: además del laberinto textual que sustenta el nominalismo de la postmodernidad, además de la desmitificación de la metafísica como rama de la literatura fantástica, existe en Borges lo que él encuentra en Kafka y que Calvino expresa en “Sfida al labirinto”.⁹ Es una atracción hacia lo concreto del ser-en-el mundo, que se desea, aunque no pueda ser, independiente de las proyecciones semiológicas del sentido. Como expresa el propio Borges en la cita anterior, son “la voz, los hábitos” del sujeto los que se manifiestan en la escritura. Encontramos aquí huellas para verter luz sobre las propuestas de Borges, quizás más allá de teorías postmodernas. Pues si bien el fundamento (post)estructuralista traído a colación con base

⁸ La unión de lo contrario vale para todos los principios tratados por Calvino: visibilidad e invisibilidad, rapidez y rigor, caos y regla.

⁹ En *Sfida al labirinto*, el ensayo más sobresaliente de los años sesenta, publicado en el número 5 de la revista *Menabò* (1962), Calvino elabora en un plano teórico los problemas de la pluralidad de la razón y de la arbitrariedad del conocimiento del mundo en la modernidad (Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Turín, 1980).

en el escepticismo lingüístico de Borges lector de Fritz Mauthner,¹⁰ o también la visión de un Borges postmoderno basada sobre los laberintos de los textos, resultan válidos, cabe preguntarse si, al canonizar a Borges como precursor de una epistemología postmoderna, no quedaron tal vez fuera otras sugerencias. A estas sugerencias se dirigen mis miras en lo que sigue.

2. ITALO CALVINO IN MEMORIAM DE BORGES: DEL INFINITO AL FRAGMENTO

Calvino aprecia la crítica borgesiana del concepto de “infinito”, cuya base metafísica disuelve Borges reemplazando la extensión del infinito por la densidad de lo infinitesimal.¹¹ Calvino demuestra que semejante acepción postmetafísica del concepto de infinito hace hincapié en el principio de la exactitud que vierte luz sobre el particular y su infinita repetición.¹² Una cita de Flaubert: “Le bon dieu est dans les details”¹³ permite a Calvino subrayar la inversión de la cosmología clásica y neoplatónica, que había fundado una *analogia entis* entre el microcosmos y el macrocosmos. Veremos que, justamente para Borges, dicha inversión que abandona el ser holístico para fundarse sobre lo particular, es un importante punto de arranque. De hecho, también en la estética de Borges el fragmento, al ser la fruición extrema de lo particular y al participar por evocación de todos los géneros,

¹⁰ Arturo Echavarría ha indagado cuidadosamente los posibles vínculos de Borges con el estructuralismo con base en la teoría lingüística de Fritz Mauthner, del que Borges fue lector asiduo. Véase A. Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, esp. pp. 90-102.

¹¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 68.

¹² Encontramos aquí ecos de la obra de Gilles Deleuze, especialmente de *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, París, 1968. Se perfila pues la huella de la inmanencia, que en el pensamiento postmoderno está conectada con la obra de Deleuze, al que regresaremos más adelante.

¹³ I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 68.

conlleva la totalidad de la memoria cultural. Por medio de transcripciones, combinaciones y yuxtaposiciones, en la memoria del lector lo particular se transforma en un modelo del infinito. Asimismo, el principio discursivo más importante de la escritura de Borges es la contigüidad,¹⁴ como propone en “El arte narrativo y la magia”. Partiendo de una definición de la magia contraria a la de la etnología, expone Borges: “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción” (*PC*, I, 169).¹⁵ Es una peligrosa armonía, una causalidad frenética que el relato (la novela) “manda” por atracción “mágica” entre las palabras en el eje metonímico del discurso.¹⁶ El infinito, pues, lejos de ser la expansión metafísica de ideas abstractas, es una crónica “insensata” de infinitesimales procesos en la cadena metonímica del discurso, en la que se desarrolla la fuerza de lo particular, reitera Borges en *Historia universal de la infamia* (1935). Las palabras individuales pueden ser, pues, portadoras de la concreción de todo un mundo, especialmente en el género narrativo, como veremos más adelante. Un fragmento infinitesimal es a la vez único y plural, cualidad

¹⁴ Cf. Jaime Alazraki, “Las figuras de contigüidad en la prosa narrativa de Borges”, en *Revista Iberoamericana*, 1968, vol. 34, núm. 65, pp. 56-66.

¹⁵ Propiamente la tesis de que la “magia” es un efecto de la contigüidad subraya un principio clave de la crítica de la estructura, pues al entrar en contacto con las zonas limítrofes, los signos se contaminan, “corrompiendo” el espacio homogéneo del interior. Tenemos aquí uno de los motivos clave del postestructuralismo, señalado por Derrida, pues la demarcación del lugar (como la clasificación de la estructura) es a la vez una de-marcación (Jacques Derrida, “La loi du genre”, en *Glyph. Textual Studies*, 7 [1980], pp. 176-201).

¹⁶ Las conexiones metonímicas se refuerzan por la vaguedad implícita en toda palabra. Borges deduce de la teoría lingüística de Fritz Mauthner la idea de que cada palabra es en sí oscilante (y especialmente de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 vols., Stuttgart, 1901-1902; cf. A. Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, p. 101). Mientras que Echavarría elabora a partir de este concepto el escepticismo lingüístico como base del estructuralismo de Borges, es decir del concepto de la arbitrariedad del lenguaje y de su valor comunitario, mis propios argumentos, aun reiterando la validez de la base estructuralista de Borges, vierten luz sobre la vaguedad de las palabras como consecuencia del movimiento y de la temporalidad. Asimismo, pongo en tela de juicio la superación del concepto de estructura por parte de Borges.

que consigue lo particular, engendrando con los fragmentos contiguos infinitas redes de diferentes recorridos.¹⁷ La forma correspondiente a este tipo de escritura es, según Calvino, el cristal. Igual que Borges hizo para la esfera,¹⁸ Calvino transforma el símbolo del cristal, cuya perfección ya no emana de su pureza, sino de las múltiples facetas que reflejan la luz, hallando la pluralidad del mundo. La potencia del cristal, metáfora de la escritura, brota del ser a la vez orden (de la forma en cuyo rigor se manifiesta el arte) y desorden, reglas y caos, unidad y fragmentación. La escritura, en la que los fragmentos contienen el mundo, pues en la lectura emergen universos paralelos y redes de los mundos posibles,¹⁹ es el modelo de estética que Calvino desea para el próximo milenio y que, en el capítulo sobre la “multiplicidad”, encuentra realizada en “El jardín de senderos que se bifurcan”, dedicando a Borges una de las últimas páginas del libro:

Nella narrativa se dovessi dire chi ha realizzato perfettamente l'ideale estetico di Valéry d'esattezza nell'immaginazione e nel linguaggio (rigor e imagine icastica), costruendo opere che rispondono alla rigorosa geometria del cristallo e all'astrazione d'un ragionamento deduttivo, direi senza esitazione Jorge Luis Borges. Le ragioni della mia predilezione per Borges non si fermano qui: [...] perché ogni suo testo contiene un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito,

¹⁷ Calvino menciona el ejemplo de *Le città invisibili* (1972): la partida de ajedrez que Marco Polo juega con Kublai Khan funda un espacio en el que cualquier posición, por su contigüidad con las otras, quiere decir lo uno y todo a la vez.

¹⁸ Frente al laberinto de los fragmentos en el que se perdió el *master plan*, Borges, haciendo referencia a Pascal, propone una definición de la metáfora de la esfera que se corresponde con la que Calvino refiere al cristal: “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (“La esfera de Pascal”, *PC*, II, p. 137).

¹⁹ Es el principio de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), la novela en la que diez inicios diferentes confluyen en un núcleo común, que se transforma a medida de las variaciones (I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 117). Es también el modelo del “puzzle”, para el que Calvino hace referencia a George Perec y a Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*).

l'innumerabile, il tempo, eterno o copresente o ciclico; perché sono sempre testi contenuti in poche pagine, con una esemplare economia d'espressione [...] Per esempio il suo più vertiginoso saggio sul tempo, "El jardín de senderos que se bifurcan" (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956), si presenta come un racconto di spionaggio, che include un racconto logico-metafísico, che include a sua volta la descripción d'uno sterminato romanzo cinese, il tutto concentrato in una dozzina di pagine.²⁰

En "El jardín de senderos que se bifurcan", el cuento de 1941 con que cierra la homónima colección aparecida ese mismo año, la cual fue sumada como primera parte de *Ficciones* en 1944, se hallan de hecho estrategias que resumen la estética borgesiana. Además del poder de evocación de los símbolos que según la metateoría implícita ya en *Evaristo Carriego* contienen en sí mundos enteros, se observan estrategias de desidentificación y ambigüización del discurso: la ficción del manuscrito encontrado, la hibridez de la macroestructura y el quiasmo entre los antagonistas (Yu Tsun, el profesor chino de inglés, y Stephen Albert, el sinólogo inglés), la enunciación vaga y desorientadora del narrador, el tiempo circular de la narración.²¹

²⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, pp. 115-116. "Si tuviera que decir quién realizó perfectamente en la narrativa el ideal propuesto por Valéry de la exactitud de la imaginación y del lenguaje y quién construyó obras correspondientes a la geometría rigurosa del cristal, diría sin dudar: Jorge Luis Borges. Las razones de mi predilección son varias: [...] cada texto contiene un modelo del universo o de una característica del universo: el infinito, lo innumerable, el tiempo, eterno y copresente o cíclico; porque siempre son textos contenidos en pocas páginas, con una deslumbrante economía de expresión [...] Por ejemplo, el más asombroso ensayo sobre el tiempo, "El jardín de senderos que se bifurcan" (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956), se presenta como un relato de espionaje o novela policial que incluye un relato lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, y todo está concentrado en unas doce páginas" (la traducción es mía).

²¹ Es un rápido resumen, que no puede abarcar la complejidad de este cuento, analizado admirablemente, entre otros, por Arturo Echavarría ("Espacio textual y el arte de la jardinería china: «El jardín de senderos que se bifurcan»", en *El arte de la jardinería*

Bifurcaciones y entrecruces hacen del universo narrado una serie de heterotopías. El misterio del libro “infinito” de Ts’ui Pên, el sabio chino, que “todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto”,²² es, obviamente, la *mise en abîme* del cuento mismo. Así, Borges destaca: “Me detuve como es natural, en la frase: Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio” (*OC*, I, p. 512).²³ Ya en este cuento la temporalidad radical de la experiencia, causa de la existencia de mundos paralelos no excluyentes,²⁴ socava la base de la concepción estructuralista de los signos: no es el campo geométrico de la estructura, sino la no diferencia, debida a la temporalidad, la que representa la base primordial de los signos. Tal como el barrio de Palermo no es localizable de manera unívoca (es Italia y Argentina a la vez y por eso mismo es “argentino”), así también en “El jardín de

china en Borges y otros estudios, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., 2006, pp. 11-46). Acerca de la función del trasfondo histórico como fuente de nuevas lecturas, véase Daniel Balderston, *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Duke University Press, Durham, 1993.

²² Ts’ui Pên era: “gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo” (“El jardín de senderos que se bifurcan”, en *OC*, I, p. 510).

²³ El propio texto subraya: “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe [a Ts’ui Pên] la mención de su nombre” (p. 513). Gilles Deleuze parte de la bifurcación del espacio como acción del tiempo para introducir la imagen temporal del recuerdo: “Le temps chez Mankiewicz est exactement celui que Borges décrit dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*: ce n’est pas l’espace, c’est le temps qui bifurque” (cf. G. Deleuze, *Image-temps*, Gallimard, París, 1985, p. 68).

²⁴ Me refiero a la crítica de Derrida al concepto de evidencia de Husserl, sobre el que se basa el concepto de estructura. Husserl había rehusado la naturalización del espíritu; sin embargo, dice Derrida, su fenomenología eidética, al presuponer la evidencia del presente y de la intencionalidad de las cosas, se debe considerar “metafísica” en el sentido que Husserl quería superar (Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Eds. du Seuil, París, 1967, p. 237).

senderos que se bifurcan” el significante “Albert” es a la vez el nombre de la ciudad francesa de la región de la Somme, bombardeada por los alemanes, y el apellido del sinólogo Stephen Albert. Justamente la ambigüedad o no diferencia primordial de los signos ayuda al narrador, que entiende al final el enigma del libro del sabio Ts’ui Pên.²⁵ Ahora bien, contrariamente al libro abierto e inacabable de Ts’ui Pên, Yu Tsun cierra la bifurcación del sendero del destino,²⁶ asestinando “abominablemente” al sinólogo inglés Stephen Albert para señalar a los alemanes, durante la Primera Guerra Mundial, que la ciudad francesa de Albert es el objetivo que se debe bombardear. Así que la tentativa de descodificar el plan del laberinto de manera unívoca se revela un acto de violencia, tal como el acto de demarcar fronteras entre buenos y malos, amigos y enemigos, cerrando las alternativas que en el espacio del texto se hacen y se deshacen, en correspondencia con las bifurcaciones temporales.²⁷ Al verter una luz crítica sobre la

²⁵ Remito a las anteriores lecturas del cuento, especialmente a la de Echavarría, quien, con base en el principio de la bifurcación temporal que articula el espacio del texto, persigue las distintas huellas, rastreando los indicadores de varias yuxtaposiciones espaciales por medio de las que se tiene acceso a los múltiples contenidos históricos (cf. “Espacio textual y el arte de la jardinería china...”, p. 32). Echavarría reconstruye las trasposiciones con las que la “recreación” de la lectura trastruca sentidos unívocos de la historia. Aun reconociendo la especialización del texto, Echavarría trata de reconstruir las coherencias paradójicas que emergen en el proceso de la lectura más allá de la constatación acertada de la estructura rizomática según Alfonso de Toro (cf. “El productor rizomático y el lector como «detective literario»: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, eds. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., 1995, pp. 145-183).

²⁶ Borges subraya la trascendencia metateórica de la estética narrativa que va desarrollando por boca de Albert. Dicha estética es contraria a la tradicional, que cierra las bifurcaciones del tiempo por la lógica de la narración (mimética): “La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta —simultáneamente— por todas” (*OC*, I, p. 512).

²⁷ Así, dice el sinólogo Albert al narrador (Yu Tsun): “El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo” (*OC*, I, p. 514).

torpe acción del protagonista, este cuento de 1941 condena también la lógica política que justifica y provoca la guerra mundial.²⁸

La tesis de la in-diferencia (primordial) de los signos fundamenta la figura existencial del laberinto, del que, como explicará Calvino en su *Sfida al labirinto*, en la modernidad se perdió el centro, se perdió el *master plan*. Ahora bien, además de la dimensión postestructuralista a la que acabamos de referirnos, conviene subrayar una huella complementaria, que Calvino saca a la luz en el capítulo sobre la exactitud: se trata de la disyuntiva entre la actividad de selección del sistema lingüístico abstracto y la sucesión de imágenes singulares e infinitesimales, disparatadas y concretas, con un rigor icástico. Es, según Calvino, la disyuntiva entre abstracción y concreción, entre orden y desorden, mundo mineral y mundo existente,²⁹ cristal y llama, siendo la llama, metáfora de la densidad de lo vivido, necesaria al cristal para que se agrande su luz.

Ahora bien, estamos tocando el argumento que, con respecto a Borges, queremos poner de relieve en nuestra discusión del problema del lenguaje, problema que trataremos ahora con una lectura de “Funes el memorioso” (*Ficciones*, OC, I, pp. 519-525). Este cuento es una magnífica elaboración no solamente de la memoria sino más bien del problema lingüístico, visto como la disyuntiva entre abstracción y densidad de la experiencia. En este cuento, Borges hace una referencia a Locke y reflexiona sobre el desajuste entre sensaciones y operaciones del intelecto:

²⁸ Cf. también A. Echavarría, “El espacio textual y el arte de la jardinería...”, pp. 44-45. Me complace coincidir con la lectura de Echavarría en lo referente al mensaje ético de este cuento, cuya crítica se dirige a la lógica política, polarizante y excluyente, y no a personajes individuales, que son a la vez víctimas y verdugos de esta misma lógica (cf. Echavarría con respecto a la “culpa” de Stephen Albert y Yu Tsun, p. 37). Borges coincide una vez más con la metodología que Foucault desarrollará en el marco del concepto de biopolítica. Véase al respecto también Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Bollati Boringhieri, Turín, 1998.

²⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 69.

Locke, en el siglo xvii, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado [...] Los dos proyectos que he indicado [...] son insensatos pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes (pp. 523-524).

La memoria de Funes no corresponde, pues, al concepto clásico de memoria-recipiente de contenidos pasados. Borges hace referencia directa a una película cuyos fotogramas no están seleccionados por la cronología, representando el mero fluir del tiempo, o sea, el principio mismo del cine.³⁰ La extraordinaria memoria de Funes se presenta como puro “medio” sin forma, es decir, como pura temporalidad, para usar la terminología de Niklas Luhmann,³¹ y frente a tal memoria “desviante” el narrador se da cuenta de los límites del pensamiento racional y del sistema del lenguaje, pues, afirma él, “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (*OC*, I, p. 524). La grabación de las imágenes de Funes no tiene una forma accesible a la conciencia, siendo su memoria contingente, es decir, incapaz de pensar esencias, ideas platónicas o abstracciones simbólicas. Por lo tanto, con Funes, nos enfrentamos no solamente al desafío de la memoria,³²

³⁰ Me refiero a la teoría del cine de Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Gallimard, París, 1985. Todos los momentos de la vida entera de Funes quedan grabados en sus recuerdos, por lo cual éstos no son comunicables. La forma mimética de la memoria de Funes sería un catálogo infinito de todas las imágenes de su vida.

³¹ Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1997, p. 190.

³² Véase mi lectura de “Funes el memorioso” en el contexto de una publicación sobre las mediaciones de la memoria y el desafío de la alteridad (V. Borsò, “Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität”, en *Medialität und Gedächtnis*.

sino también al de la mediación del lenguaje hacia el mundo, un problema que constituye el tema esencial de los últimos ciento cincuenta años y que va a desembocar en el desbordamiento de toda certeza cognoscitiva.³³ Vale la pena considerar la manera en la que Borges concibe la mediación lingüística. Pues, mientras que tanto el pensamiento aristotélico como el estructuralismo resuelven el problema con un sistema abstracto que separa lo que en realidad no es divisible,³⁴ Borges nos muestra caminos hacia una mediación más allá —o más acá— de la metafísica del sistema: son la densidad y la concreción de las palabras³⁵ en el espacio de la escritura, en el texto “escriptible”, como dirá Roland Barthes, lo único capaz de traducir lo indefinido real.³⁶ Pues, para el laberinto sin *master plan*, el peso del mundo se inscribe en el lenguaje, sugiere Borges con respecto a Blaise

Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen, eds. V. Borsò, Gerd Krumeich y Bernd Witte, Metzler, Stuttgart, 2001, pp. 23-53).

³³ Véase también Echavarría con respecto al texto “Historia de los ecos de un nombre” (*PC*, II, pp. 275-279), uno los ensayos de madurez del escritor: “Entre palabras y cosas existe un abismo profundo que el escritor se verá impelido a intentar franquear” (A. Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, p. 55).

³⁴ Lo real es intraducible. Dice Roland Barthes: “Le langage, c’est en quelque sorte ce qui *divise* le réel (par exemple le spectre continu des couleurs se réduit verbalement à une série de termes discontinus)” (“Éléments de sémiologie”, en *L’aventure sémiologique*, Eds. du Seuil, París, 1985, p. 58).

³⁵ Así también Borges: “No diré que se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal, pero sí que sus palabras importan menos que la escena que evocan o que el acento varonil que parece informarla” (“Quevedo”, *Otras inquisiciones*, en *PC*, II, p. 168).

³⁶ El “texto escriptible” corresponde al silencio del discurso necesario para que sea posible una multitud de lenguajes. El texto escriptible es una galaxia “ilimitada” de significados, debida a las combinaciones (intertextuales), las evocaciones y las repeticiones de la lectura ilimitadas en el tiempo. Con este concepto propuesto en *S/Z*, Barthes indica la diseminación de los signos con base en la temporalidad de la lectura y la intertextualidad (Roland Barthes, *S/Z*, Eds. du Seuil, París, 1970, p. 20). Cf. Alfonso de Toro, “¿Paradoja o rizoma? «Transversalidad» y «escriptibilidad» en el discurso borgeano”, en *El siglo de Borges*, vol. I: *Retrospectiva. Presente. Futuro*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro, Vervuert, Frankfurt a. M., 1999, pp. 173-208.

Pascal,³⁷ quien substituyó el predicado *effroyable* por el adjetivo “intelectual”,³⁸ que la epistemología clásica (Rabelais) había atribuido a la esfera, metáfora de Dios. El jardín sin geometría preestablecida, en el que el sujeto se encuentra frente a continuas bifurcaciones, que se multiplican por la incursión del tiempo en el espacio, es la metáfora de la indeterminación primordial de los signos, procedente de la experiencia de la temporalidad en que está inmerso el sujeto moderno. Es sobre esta base sobre la que, además de las conclusiones que aportaron el postestructuralismo y la postmodernidad, cabe repensar las consecuencias de la heterogeneidad del ser-en-el-mundo en la que han hecho hincapié la fenomenología tardía y el pragmatismo.

3. MEDIACIONES DE BORGES HACIA LA INMANENCIA

La filosofía escéptica de Borges radica en las lecturas del sensualismo y materialismo de Fritz Mauthner y en su rechazo del lenguaje abstracto por ser incapaz de traducir la heterogeneidad del mundo. Al considerar la trascendencia de la temporalidad en la teoría lingüística de Borges, salta a la vista que la recepción de Mauthner pasa a través de las lentes de la *durée* de Bergson. Propiamente el *fluir* del tiempo, bajo la pluma de Borges, transforma el trato del escepticismo, que en la obra de Borges ya no desemboca en la negación de la metafísica del infinito. Más bien emerge una epistemología de lo indefinido. En ella el escepticismo es una gracia, no solamente porque abre hacia la infinitud de las realidades posibles, sino también porque pone en marcha una escritura que lleva en la densidad de las letras las huellas de

³⁷ J. L. Borges, “La esfera de Pascal”, en *Otras inquisiciones* [1952], *PC*, II, pp. 134-137.

³⁸ Según Borges, con Pascal se inicia la soledad del hombre moderno frente al mundo, cuyas leyes naturales son desconocidas: “En aquel siglo desanimado [el siglo xvii], el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal [...] Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad” (“La esfera...”, *PC*, II, p. 137).

la experiencia heterogénea de la vida.³⁹ Estas huellas están presentes en los textos de Borges desde el comienzo. No es casual que su primera colección de ensayos, titulada *Evaristo Carriego* (1930) esté encabezada por una cita de De Quincey: “[...] a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (*OC*, I, p. 107).

Regresemos a Funes, valiéndonos de esta óptica, y escuchemos el mensaje que el narrador culto, Borges, aprende del “periférico”, insensato y memorioso Funes:

Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo, y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas, en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano (*OC*, I, p. 524).

Ahora bien, lo que el lenguaje y la memoria oficial dejan fuera son, además de los traumas de la violencia, de lo heterogéneo, también “el calor y la presión de una realidad tan infatigable”. Es por este mensaje por lo que la escritura resuelve el antagonismo entre abstracción y concreción, realismo y nominalismo, un antagonismo que la postmodernidad soluciona, en cambio, por medio de la renuncia nominalista a lo real. A esta altura de nuestras reflexiones, estamos abandonando el problema del lenguaje como sistema y entramos en los dominios de la escritura. La escritura elabora lo que el sistema del

³⁹ Ya en “Palermo de Buenos Aires” va Borges en contra de la actividad selectiva del sistema lingüístico: “el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí” (*OC*, I, p. 113).

lenguaje excluye: no solamente la multiplicidad, sino también la densidad de lo real. Al escritor ya no le basta referir el nombre de las cosas; su anhelo íntimo es ahora lograr convocar su presencia en el espacio del texto.⁴⁰ Por ende, el rigor de las palabras, las imágenes icásticas conducen quizás a algo más: producen presencias en la densidad de las letras, inscriben la corporeidad en la escritura. Funes es minusválido: sin embargo, con su memoria sensible percibe la intensidad y la plenitud de los sentidos. Dice el narrador al reflexionar sobre el imposible intento de resumir el discurrir y el recordar de Funes: “Repito que el menos importante de sus recuerdos [con respecto a la lógica racional] era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico” (*OC*, I, p. 483). Aprendiendo de él (y descentrando su propia postura eurocéntrica del comienzo), el narrador, con un *zoom* cinematográfico que va de una panorámica abstracta a un *close up*, logra rellenar la presencia en los sentidos del recuerdo:

Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador.⁴¹ Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora (*OC*, I, p. 519).

[...] creo rememorar el ascua momentánea del cigarrillo. La pieza olía vagamente a humedad (*OC*, I, p. 522).

Estos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera (*OC*, I, p. 522).

⁴⁰ Eduardo Becerra, “El Mono Gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1994, núm. 525, pp. 33-44.

⁴¹ Es evidente el paso de un *shot* “americano” a un *close up*.

Con estas imágenes que recuerdan los pasajes sensuales de la “*mémoire involontaire*” de Marcel Proust,⁴² en el material de las letras, en el sonido de las sílabas, encontramos huellas que traducen o inscriben la presencia de un sujeto que habló, un sujeto que, lejos de definirse por la oposición cartesiana hacia la *res extensa*, se expresa por su relación corpórea con el espacio. Con la particularidad idiomática de la voz que Roland Barthes denominará “le grain de la voix”, se concretiza el Ereignis (en sentido heideggeriano), con el que quien habla expresa su presencia. La voz es una sinécdoque de la irreducible particularidad, que no es identidad, sino más bien un idioma particular. Son diferencias irritantes, fricciones,⁴³ como el punctum de la fotografía.⁴⁴ Debido a la estrecha relación de la escritura con el cuerpo, encontramos en la materialidad de las letras algo que podemos definir como producción de presencia.⁴⁵ De pronto se evidencia un teorema que Borges, casi de pasada, menciona al pie de página de varios ensayos: la tensión entre la actividad selectiva del sistema lingüístico y la densidad material de la escritura o, dicho de otra

⁴² Véase V. Borsò, “Proust und die Medien: Écriture und Filmschrift zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit”, en *Proust und die Medien*, eds. Uta Felten y Volker Roloff, Fink, Munich, 2005, pp. 31-60.

⁴³ Roland Barthes relaciona este principio de la escritura con el cuerpo (*Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*, Eds. du Seuil, París, 1981); véase también Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998. Para la “lengua” como sinécdoque del cuerpo y sus transcripciones en la cultura mexicana, véase Margo Glantz, “La Malinche: la lengua en la mano”, en *La Malinche, sus padres y sus hijos*, UNAM, México, 1994, pp. 75-98. Acerca del lenguaje como sinécdoque del cuerpo, véase también Gayatri Chakravorty Spivak, *Imperatives to Re-Imagine the Planet. Imperative zur Neuerfindung des Planeten*, ed. Willi Goetschel, tr. Bernhard Schweizer, Passagen, Viena, 1999.

⁴⁴ R. Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, París, 1980.

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, París, 2002; *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, tr. Anette Hoffmann, Diaphanes, Zurich-Berlín, 2003; *Materialität der Kommunikation*, eds. Hans-Ulrich Gumbrecht y Ludwig Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998; Hans-Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004.

manera, el pasaje continuo entre abstracción y concreción, como comenta Borges en “De las alegorías a las novelas” (*Otras inquisiciones* [1952], *PC*, II, pp. 267-270).

El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio *E con gli occulti ferri i Tradimenti* (“Y con hierros ocultos las Traiciones”), y lo repitió de este modo: *The smyler with the knyf under the cloke* (“El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa”). El original está en el séptimo libro de la *Teseida*; la versión, en el *Knights Tale* (p. 270).

En “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (*Otras inquisiciones*, *PC*, II, pp. 271-274), Borges subraya que los metafísicos⁴⁶ “olvidan que un libro es más que una estructura verbal” (p. 271), que “es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria” (*PC*, II, p. 271). Por esta razón Borges, en “La esfera de Pascal”, redefine la historia universal de la siguiente manera: “Quizá [la historia universal sea] la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (*PC*, II, p. 137).⁴⁷ De hecho, si vemos la obra de Borges desde esta óptica, encontramos, desde el comienzo, indicios de estética de esa naturaleza. Al deconstruir la supuesta pureza geopolítica de la tradición gauchesca, Borges destaca que el “sabor” de las palabras es lo único

⁴⁶ Borges critica el “hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio” (p. 271), con el ejemplo de las filosofías de Heidegger y de Jaspers, quienes hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad: “estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo [...] pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales” (p. 274).

⁴⁷ La trascendencia del momento sensible de la “entonación” es subrayada por el hecho de que el ensayo empieza con la misma frase sin referencia a la entonación: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (*PC*, II, p. 134).

que queda válido tras deconstruir las acepciones ideológicas que fundamentan la crítica. Por el concepto de “sabor” Borges no entiende obviamente ni realismo, ni costumbrismo, ni “la esencia” auténtica de palabras locales, tales como *cuchilleros*, *milonga*, *tapia* y otras, sino más bien la voz personal, sinécdoque del cuerpo vivo. Si en su ensayo sobre la “Poesía gauchesca” Borges subraya la concreción de huellas sensibles en el espacio y pone en tela de juicio la corporalidad de la escritura, lo hace contra la idea nacionalista de la pureza cultural, pues el momento sensible de sujetos particulares es el elemento que la geopolítica costumbrista excluye en favor de una identidad regional, colectiva del personaje.⁴⁸ Por ende, el infinito borgesiano tendría como horizonte no solamente la idea de las diferencias infinitesimales entre las cosas (y los seres), sino también “el peso de los textos”, su materialidad, su entonación y su sabor.

Hemos abandonado el espacio cerrado de la metafísica y estamos frente al paradigma de la inmanencia vinculado a una extrema temporalidad, cuya concepción, actualmente, es trabajada por varios escritores. Para mencionar a los más importantes: Jean-Luc Nancy desarrolla este paradigma en *The Birth of Presence*.⁴⁹ Antes, Gilles Deleuze había elaborado, en su estudio sobre Spinoza y Leibniz, y además en su lectura de Kafka,⁵⁰ la idea, también fundamental para Borges, de la relación del fragmento con la infinitud de mundos. La

⁴⁸ Véase V. Borsò, “Borges y la paradójica ley del canon...”. En los dos ensayos sobre la poesía gauchesca y el escritor argentino y la tradición, Borges deconstruye el “costumbrismo” nacionalista. Por ejemplo, en “El escritor argentino y la tradición” (*OC*, I, pp. 282-289): “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (p. 285). Remito también a la deconstrucción geopolítica de Occidente y el “Nuevo Mundo” llevada a cabo por Echavarría en su lectura del cuento “Historia del guerrero y de la cautiva” (cf. A. Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, p. 171).

⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *The Birth of Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993.

⁵⁰ *Spinoza-Philosophie pratique* (1970, 1981); acerca de Kafka y de las “littératures mineurs”, cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, París, 1980.

presencia material y la inmanencia de los signos está obviamente vinculada a un materialismo sin la entelequia, teleología o escatología marxista,⁵¹ que enfoca los procesos de producción y las mediaciones lingüístico-estéticas. La inmanencia de los procesos semióticos y los suplementos de los signos son el “hilo de Ariadna” que abre otras sendas en el laberinto alegórico del nominalismo postmoderno y conduce a un desafío de su virtualidad.⁵² Pues, mientras que el costo de la postmodernidad encerrada en el laberinto de Babel y en la lotería de Babilonia fue el retiro (*Entzug*) de la realidad, ahora la ausencia del referente ya no es el punto de llegada. Al contrario: el propio Nancy invierte la relación entre ausencia y presencia, pues mientras que la ausencia se basa todavía sobre el compromiso metafísico con la totalidad más allá del laberinto, las prácticas inmanentes al espacio del laberinto emergen con la densidad sensual del momento presente. Semejantes huellas acabamos de observarlas en los márgenes de los textos de Jorge Luis Borges.

Borges llega a pensar la inmanencia de los signos pasando por el pragmatismo americano, que desde su emergencia subraya el abandono de los antecedentes metafísicos.⁵³ Uno de los textos que demuestran esta posición es “El otro Whitman” (*Discusión* [1932], *OC*, I, pp. 218-220). En él Borges subraya los ajustes verbales y la fina sensibilidad de Whitman, que nada tiene que ver con el gigante construido por el afán geopolítico de escritores latinoamericanos desde José Martí. Borges transforma la perspectiva pasando de la metafísica del infinito a la multiplicidad de lo infinitesimal: “la historia

⁵¹ Cf. J.-L. Nancy, *The Birth of Presence*, y también Gilles Deleuze, *Immanence et vie*, Presses Universitaires de France, París, 2006.

⁵² Jean-Luc Nancy, *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, p. 48.

⁵³ Para un análisis más profundo de la relación de Emerson con la literatura latinoamericana, véase V. Borsò, “Interamerikanische Moderne. Amerika und Europa im Dialog am Beispiel der Literatur und Kunst Mexikos”, en *Dialoge zwischen Amerika und Europa. Transatlantische Perspektiven in Philosophie, Literatur, Kunst und Musik*, eds. Astrid Böger et al., Francke, Tübingen-Basel, 2007, pp. 45-70.

mágica de los árboles que tapan el bosque puede servir, invertida mágicamente, para declarar mi intención. Porque una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles; porque entre dos mares hay una nación de hombres tan fuerte que nadie suele recordar que es de hombres” (p. 220). Es, como veremos, una alusión al gesto fundador del pragmatismo llevado a cabo por Emerson. Con la ya mencionada metáfora del árbol, Borges alude al fundamento metafísico de Occidente, que orienta la percepción transformando la multiplicidad del mundo en un correlato del infinito de Dios. La crítica de Borges es una reducción fenomenológica del modelo holístico de la cosmología occidental: el sujeto occidental, cartesiano, ya no es capaz de dejarse impresionar por la lujuria de las cosas individuales (por el misticismo de lo efímero). La multiplicidad aparece en la *Gestalt* de la unidad garantizada por Dios o por el Estado. Las figuras de esta metáfora tienen una tradición vigorosa: de la alegoría de la “selva oscura” de Dante al misterio del bosque romántico, hasta la negación del modelo por la mística de la no decibilidad y el nominalismo post-moderno. Con respecto a la relación del esquema “figura-fondo” de la teoría de la *Gestalt*, Borges propone el balance paradójico entre árbol y arboleda, entre el significante abstracto y la pluralidad de lo sensible, intraducible al sistema por la temporalidad de la percepción que hace que la arboleda “tampoco se parezca a ella misma: cada instante es otra”. La predilección por la materialidad sensible de los signos se corresponde también con el anhelo de inmanencia del pragmatismo americano. Es el “otro pragmatismo” no imperialista, cuyo fundador es Ralph Waldo Emerson, el mencionado por Borges en el ensayo “El otro Whitman”. El abandono de los antecedentes holísticos propuesto por Borges es, de hecho, el mensaje del poema “Nature” de Emerson, quien elabora una transformación del holismo metafísico del romanticismo europeo, introduciendo ya la constelación que dará lugar a la inmanencia del lenguaje.⁵⁴ Emerson busca “a religion by reve-

⁵⁴ “Nature / A subtle chain of countless rings / The next unto the farthest brings; /

lation to us, not the history of theirs”,⁵⁵ así como la superación de la posición frontal del cartesianismo entre sujeto y *res extensa* por la atracción hacia el mundo, una atracción hacia las cosas que incluye también la atracción del sujeto hacia el “peso”, la “entonación” del mundo, para retornar a las palabras de Borges.⁵⁶

4. ESCRITURA Y PRESENCIA EN LA SUPERFICIE DE LAS LETRAS

Veamos, para terminar, las sugerencias de Borges acerca de la metodología para una lectura que, en el espacio de la escritura, oscila entre la metarreflexión y el “peso” sensible de las cosas. Un texto estudiado en abundancia tanto desde el punto de vista de la Cábala⁵⁷ como de lecturas postmodernas⁵⁸ es “El Aleph” (*OC*, I, pp. 658-669). Sin

The eye reads omens where it goes, / And speaks all languages the rose; / And, striving to be man, the worm / Mounts through all the spires of form”. El ensayo “Nature” (1836) fue integrado en las obras completas publicadas en 1849. A Emerson se le considera como el fundador del “Transcendentalism”. Cf. Robert E. Spiller, “Introduction” a *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, ed. Robert E. Spiller, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1971, vol. I, pp. xiii-xxxviii.

⁵⁵ El comienzo del ensayo dice: “Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the Fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs?” (Waldo Ralph Emerson, “Nature”, en *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. I, p. 7).

⁵⁶ Borges se acerca al quiasmo entre sujeto y objeto, eje de la fenomenología tardía de Maurice Merleau-Ponty (cf. *Le visible et l'invisible*, Gallimard, París, 1964).

⁵⁷ Cf. Salomon Lévy, “El «Aleph»: símbolo cabalístico”, en *Hispanic Review*, 1976, vol. 44, núm. 2, pp. 143-161; Jaime Alazraki, “Kabbalistic Traits in Borges’ Narratives”, en *Studies in Short Fiction* [Newberry, South Carolina], 1971, vol. 8, núm. 1, pp. 78-92.

⁵⁸ Según la lectura de Edward Soja en *Postmodern Geographies*, el Aleph es la potencia de orientación en un espacio global y en su complejidad y heterogeneidad. Cf. Edward W. Soja, “Die Trialektik der Räumlichkeit”, en *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, ed. Robert Stockhammer, Fink, Munich, 2005, pp. 93-123.

poder referirme sino mínimamente a las ricas sugerencias de este cuento, en lo que sigue trataré de rastrear las correspondencias con la lectura que acabamos de proponer. Como es sabido y se ha comentado varias veces, Aleph es la primera letra del alfabeto hebreo (א) y también el símbolo de Dios. En lugar del alegorismo o simbolismo del Aleph, me parece más prometedor prestar atención a la otra cara de la escritura, es decir, la dimensión más acá del simbolismo: su materialidad y su presencia. De hecho, en este cuento, en el que una vez más prevalece el escepticismo creador, el lugar de Dios vacío y la alegoría del infinito como el espacio de un laberinto moderno cuyo ritmo obedece al fluir del tiempo, Borges lleva a cabo una puesta al revés de la hermenéutica. Que el fluir del tiempo es un tema central lo subraya el fallecimiento de la estrella Beatriz Viterbo al comienzo del relato. La fugacidad ya no alude al sistema moral de la alegoría barroca y a su motivo principal, la *vanitas vanitatum*. La temporalidad es más bien el principio del discurso; es el principio que espacia la escritura en los intervalos entre las palabras en la superficie del texto. Cuando el narrador, atraído por la “insensata” idea de Carlos Argentino Daneri de ver el Aleph, baja al sótano, repite una suerte de *descensus ad inferos*. Si bien semejante acción podría ser la alegoría de un proceso hermenéutico que sugiere la existencia del sentido del cuento en la profundidad simbólica, la jerarquía entre superficie y fondo se invierte en favor de la superficie del texto. Pues lo que se halla en el sótano no es la imagen del infinito sino más bien la experiencia del ver. El texto subraya la pluralidad infinitesimal de las miradas en el eje del tiempo, como ya había anunciado el relato de Carlos Argentino Daneri:

Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.

—¿El Aleph? —repetí.

—Sí, el lugar donde están sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos (p. 664).

El sentido del Aleph no se encuentra en la profundidad de los signos. La profundidad (el fondo, el sótano) no es el lugar en el que se manifiesta la *Gestalt* de la imagen. Más bien la correlación simbólica entre superficie y fondo está puesta en juego por el espaciamento metonímico del discurso. Propiamente aquí tenemos el acontecimiento en presencia del Aleph, y una nueva óptica del espacio:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación de escritor [...] El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. [...] Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años, vi en el zaguán de una casa [...] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, y vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré (*OC*, I, pp. 666-667).

El tema de la descripción no es el universo sino más bien el problema topológico de la posición del sujeto en el espacio, frente a las múltiples perspectivas que emergen en la superficie del texto, en la serie metonímica (o sintagmática) en la superficie de la escritura.⁵⁹ El problema del fondo y de la forma se transforma en un problema de proximidad o lejanía (“plateada telaraña en el centro de una negra

⁵⁹ Es el desafío de la escritura, desde el poema que inaugura la modernidad del espacio, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, de Stéphane Mallarmé. Cf. V. Borsò, “Grenzen, Schwellen und andere Orten”, pp. 13-41.

pirámide”), de la tensión entre concreción y abstracción entre el fluir del tiempo y la detención del momento.

¿En qué sentido, pues, nos proporciona Borges propuestas para nuestra actualidad? Además de encaminarnos hacia una óptica nómada que socava la geopolítica e implica la ética como responsabilidad del sujeto frente a sus propias posiciones en el espacio y frente al espacio del otro, quiero destacar la atracción hacia lo sensible que se materializa en las mediaciones de la escritura.⁶⁰ Justamente éste es el principio que nos vuelve a la corporalidad también dentro de los laberintos virtuales engendrados por los medios de comunicación electrónicos. Este mensaje, que parece muy sencillo, es, sin embargo, un desafío al hogar soslayante que nos proporcionan las llamadas tecnologías de la comunicación.⁶¹

⁶⁰ Quiero subrayar la convergencia con Italo Calvino, quien “In memoriam” de Roland Barthes dice: “Ora me ne accorgo, consiste nel costringere l’impersonalità del meccanismo linguistico e conoscitivo a tener conto della fisicità del soggetto vivente e morale” (I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milán, 1990, p. 80).

⁶¹ Cf. V. Borsò, “Medienkultur. Medientheoretische Anmerkungen zur Phänomenologie der Alterität”, en *Massenmedien und Alterität*, eds. Markus Klaus Schäffauer y Joachim Michael, Vervuert, Frankfurt a. M., 2004, pp. 36-65.

BREVE TEORÍA DEL SUJETO EN BORGES

Bruno Bosteels
Cornell University

I

“Borges y yo” (en *El hacedor*) podría ser uno de esos textos que hemos sabido leer demasiado bien. Me temo, en efecto, que junto con otras partes de la obra del escritor argentino, esta breve “prosa”, como él la llamaría, sufre del mismo tratamiento interpretativo al que alude Friedrich Nietzsche cuando escribe en *Más allá del bien y del mal*: “Todo pensador profundo tiene más miedo a ser entendido que a ser malentendido”.¹ Si no queremos convertir a Borges en un escritor superficial, por no decir superfluo, entonces tal vez tendremos que aceptar el riesgo de entenderlo mal también.

Es consabido que el texto de *El hacedor* puede leerse a la luz de la crítica del sujeto, la cual se inspira no sólo en la obra de Nietzsche —sobre todo en el pensamiento francés a partir de finales de los años sesenta—, sino también en otros “maestros de la sospecha”, como Marx y Freud. La crítica del sujeto es perceptible en varios frentes a la vez, desde la dificultad para responder a la pregunta “¿Quién habla?”, hasta el cuestionamiento radical de la filosofía moderna del sujeto cartesiano o kantiano. Así, mientras que en el ámbito de la crítica Roland Barthes declara la “muerte del autor”, por los mismos años en el campo de batalla filosófico Michel Foucault y Jacques Derrida profetizan el “fin” o la “muerte del hombre”. Todos sabemos asimismo

¹ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1997, p. 264.

hasta qué punto el éxito internacional de la obra borgeana, sobre todo después de compartir el Premio Formentor en 1964 con Samuel Beckett, está íntimamente ligado a la recepción entusiasta que se le dio durante varios años dentro de esa tradición del “antihumanismo teórico” en Francia. Es archiconocido, por ejemplo, el prólogo a *Las palabras y las cosas* en el que Foucault atribuye el origen de su libro a la risa que le provocó un texto de Borges. Literalmente, el monstruoso “no-lugar” que esa lectura encuentra en la clasificación de animales de una apócrifa enciclopedia china (por supuesto Foucault está citando, aun sin marcarlo, “El idioma analítico de John Wilkins” de *Otras inquisiciones*), constituye el “lugar de nacimiento” de una arqueología de las ciencias humanas que declara la inminencia de un más allá del humanismo moderno —más allá que requeriría un rudo despertarse de aquel “sueño dogmático” que constituye el “antropologismo” de las ciencias humanas.²

Al igual que textos como “La nadería de la personalidad” en *Inquisiciones*, al parecer “Borges y yo” participa en la tendencia que, para usar un término de otro ensayo temprano —“La encrucijada de Berkeley”—, deja definitivamente “desfondada” la noción de sujeto.³ Todo lo que sería lo más propio del yo se pierde inevitablemente a manos del otro. El sujeto entonces se encuentra en una condición de permanente enajenación; heterónimo, siempre ya literalmente bajo la ley del otro. Así, una de las muchas paradojas de “Borges y yo” consiste en revelar cómo, a pesar de la etimología del término, la

² “Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges”, así empieza Foucault en *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (Gallimard, París, 1966), mientras que más adelante habla del “no-lugar”, *le non-lieu du langage*, que se encuentra en la enciclopedia china de “El idioma analítico de John Wilkins” (pp. 7-8). En las traducciones al inglés o al español, este juego entre “lugar de nacimiento” y “no-lugar” se pierde. Para un análisis pormenorizado de este punto, véase mi ensayo “Monstrosity and the Postmodern: Michel Foucault’s Approach to Jorge Luis Borges”, en *Literature and Society: Centers and Margins*, Columbia University, Nueva York, 1994, pp. 9-20.

³ Jorge Luis Borges, “La encrucijada de Berkeley”, en *Inquisiciones* (1925), Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 124.

esencia del individuo consiste en estar siempre sujeto a la división, o a una “divisibilidad inacabable”, según otra expresión de “La encrucijada de Berkeley” (120). Por último, la ley del otro que divide al yo excede siempre la voluntad del individuo, o al menos así parece, para circunscribirse más bien en términos del horizonte insuperable del lenguaje, en su doble carácter de tradición y olvido.

El lenguaje, en otras palabras, no es expresivo ni instrumental sino constitutivo del sujeto. Si en “Borges y yo”, según la frase un tanto patética que cierra el texto, no se sabe “cuál de los dos escribe esta página”,⁴ esto se debe también, en última instancia, a que el lenguaje o el habla misma habla por nosotros. “Yo”, “tú”, “él”: todos somos tan sólo instancias del lenguaje que se habla o se escribe en el espacio neutro de la gramática. Como apunta Barthes: “Lingüísticamente, el autor nunca es más que aquel que escribe, así como *yo* no es otro que la instancia que dice *yo*”,⁵ afirmación que pareciera retomar literalmente las palabras de Schopenhauer que Borges cita en “La nadería de la personalidad”: “Yo siempre fui yo; es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad”.⁶ El sujeto no precede al advenimiento de la expresión como su mítica fuente de vitalidad, sino que surge tan sólo como su efecto, en los intersticios del aparato anónimo de la gramática.

⁴ J. L. Borges, “Borges y yo”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989, vol. I, p. 186. No volveré a dar la referencia para este texto, ya que se trata de una sola página.

⁵ Roland Barthes, “La mort de l’auteur” (1968), *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, París, 1984, p. 66. Se trata, claro está, del uso del *yo* como *shifter* tal y como se desarrolla en la lingüística estructuralista. También Jacques Lacan se refiere a él: “Una vez reconocida en el inconsciente la estructura del lenguaje, ¿qué clase de sujeto podemos concebirle?”, se pregunta, antes de contestar: “Puede intentarse aquí, por un prurito de método, partir de la definición estrictamente lingüística del Yo [*Je*] como significante: en la que no es nada sino el *shifter* o indicativo que en el sujeto del enunciado designa al sujeto en cuanto que habla actualmente”, en *Escritos*, tr. Tomás Segovia, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984, p. 779.

⁶ J. L. Borges, “La nadería de la personalidad”, en *Inquisiciones*, p. 102.

Además de Nietzsche, no cabe duda de que la figura con mayor influencia en este debate acerca del carácter fundacional del lenguaje ha sido Martin Heidegger. “En su esencia el habla no es ni expresión ni actividad del hombre”, afirma en su ciclo de conferencias *De camino al habla*, para luego repetir una y otra vez, como mantra: “El habla habla”, lo cual implica que no es en primer lugar el hombre sino el habla o el lenguaje mismo el que habla y que “solamente el habla realiza y hace resultar al hombre”.⁷ De ahí que resulte siempre hasta cierto punto superfluo, por no decir imposible, decidir quién habla en tal o cual texto literario. En *Las palabras y las cosas*, Foucault concluye con un diálogo imaginario entre Nietzsche y Mallarmé: “A esta pregunta nietzscheana: ¿quién habla? responde Mallarmé y no deja de retomar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma —no el sentido de la palabra sino su ser enigmático y precario”.⁸ Y unos años más tarde, en “¿Qué es un autor?”, Foucault va todavía más lejos al sellar la inutilidad de la pregunta original con la indiferencia de un murmullo, como para hacerle eco a Beckett cuando éste escribe en *Textos para nada*: “¿Qué importa quién habla?, alguien dijo, ¿qué importa quién habla?”⁹ Así, también, a la afirmación de cierta docta ignorancia que encontramos al final de “Borges y yo”, podríamos añadir: ¿qué importa cuál de los dos escribe esta página?

⁷ Martin Heidegger, *De camino al habla*, tr. Yves Zimmermann, Odós, Barcelona, 1990, pp. 17 y 13-14.

⁸ M. Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno Editores, México, 1996, p. 297.

⁹ Beckett citado en M. Foucault, *¿Qué es un autor?*, tr. Corina Iturbe, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, s. a., p. 11. [“Qu’est-ce qu’un auteur”, *Dits et écrits*, eds. Daniel Defert y François Ewald, Gallimard, París, 1994, vol. 1, p. 792.] Ver también el siguiente fragmento póstumo de Nietzsche, que traslada la misma conclusión del autor al lector o al intérprete: “No debemos preguntarnos: «¿quién interpreta pues?», al contrario, el interpretar mismo, como una forma de la voluntad de poder, tiene existencia (pero no como un «ser», sino como un *proceso*, un *devenir*) como una afección”, en *El nihilismo. Escritos póstumos*, tr. Gonçal Mayos, Península, Barcelona, 1998, pp. 34-35.

Inferir desde el texto al autor, o, en otras palabras, desde el lenguaje a la sustancia de un sujeto prelingüístico, es tan falaz como la inferencia que sostiene el argumento del *cogito ergo sum* de Descartes. Así, en “La encrucijada de Berkeley” escribe Borges:

Si ese latín significara: *Pienso, luego existe un pensar*—única conclusión que acarrea lógicamente la premisa— su verdad sería tan incontrovertible como inútil. Empleado para significar *Pienso, luego hay un pensador*, es exacto en el sentido de que toda actividad supone un sujeto y mentiroso en las ideas de individuación y continuidad que sugiere. La trampa está en el verbo *ser*, que según dijo Schopenhauer es meramente el nexa que junta en toda proposición el sujeto y el predicado. Pero quitad ambos términos y os queda una palabra desfondada, un sonido.¹⁰

Mejor dicho, en vez de afirmar “pienso luego existe”, habría que partir de la afirmación impersonal “piensa” o “se piensa”, como cuando decimos “llueve”, sin poder asignarle un punto de origen individual a la actividad del pensar o del llover. Cito, a pesar de la atribución errónea, un fragmento de *Borges oral*: “Como dice Hume, no deberíamos decir *yo pienso*, porque yo es un sujeto; se debería decir *se piensa*, de igual forma que decimos *llueve*. En ambos verbos tenemos una acción sin sujeto. Cuando Descartes dijo *Pienso, luego soy*, tendría que haber dicho: *Algo piensa, o se piensa*, porque yo supone una entidad y no tenemos derecho a suponerla. Habría que decir: *Se piensa luego algo existe*”.¹¹

¹⁰ J. L. Borges, “La encrucijada de Berkeley”, p. 124.

¹¹ *Borges oral*, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 34. En realidad, no es Hume sino Lichtenberg quien formula la alternativa “llueve” para “pienso”. Borges ofrece una atribución correcta en “Nueva refutación del tiempo”: “El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado: decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principio; Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso que en lugar de *pienso*, dijéramos impersonalmente *piensa*, como quien dice *trueno* o *relampaguea*. Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que

En este contexto no puedo dejar de recordar el fragmento en “El inmortal” donde se describe un raro momento de felicidad física que viven los habitantes de la Ciudad de los Inmortales, cuando cae la lluvia:

Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos. A veces, un estímulo extraordinario nos restituía al mundo físico. Por ejemplo, aquella mañana, el viejo goce elemental de la lluvia. Esos lapsos eran rarísimos; todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho.¹²

gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes” (*Obras completas*, vol. II, p. 139).

La verdadera fuente de Borges, como tantas veces ocurre de manera subrepticia, bien puede haber sido William James. En su famoso capítulo sobre “The Stream of Thought”, él escribe: “If we could say in English «it thinks», as we say «it rains» or «it blows», we should be stating the fact most simply and with the minimum of assumption. As we cannot, we must simply say that thought goes on” (*The Principles of Psychology*, H. Holt, Nueva York, 1890, vol. I, pp. 224-225). Sobre la influencia del pragmatismo de James en Borges, véase mi ensayo “The Truth is in the Making: Borges and Pragmatism”, de próxima aparición en *Romanic Review*.

Compárese también con los siguientes escritos póstumos de Nietzsche:

“Se piensa, luego hay pensador”: así culmina la *argumentatio* de Descartes. Pero implica presuponer como “verdadera *a priori*” nuestra creencia en el concepto de substancia. Ahora bien, se trata simplemente de una fórmula de nuestro hábito gramatical (que a un acto pone un autor) que, si se piensa, tiene que haber algo “que piensa”. Brevemente, aquí se impone ya un postulado lógico-metafísico y *no simplemente se constata...* Por la vía de Descartes *no* se llega a algo con certeza absoluta, sino tan sólo a un *factum* de una muy fuerte creencia (*El nihilismo*, p. 98).

Y más adelante:

El “espíritu”, *algo que piensa*, en lo posible “el espíritu absoluto, puro, *pur*”. Esta concepción es una segunda consecuencia derivada de la falsa observación de sí mismo que cree en el “pensar”: aquí *en primer lugar* se ha imaginado un acto que no existe, “el pensar”, y *en segundo lugar*, imagina un sustrato —sujeto en el que tiene origen todo acto de ese pensar y nada más: es decir *no sólo el acto sino que incluso el actor es fingido*. (*El nihilismo*, p. 109).

¹² J. L. Borges, “El inmortal”, *El Aleph*, en *Obras completas*, vol. I, p. 541.

Tal vez retomando una imagen de los antiguos atomistas, para quienes los átomos caen al azar como lluvia en el vacío, lo que aquí se sugiere vendría a marcar la única posibilidad para una verdadera “ética para inmortales”, o sea, el goce de perderse en la contingencia de la más estricta impersonalidad, sustraída a cualquier origen o fin pero abierta a la mínima desviación capaz de abrir un mundo o un mundo de mundos. (“El inmortal”, sin embargo, rápidamente cancela esta posibilidad al reafirmar el vínculo indispensable entre la conciencia moral y la mortalidad.)

Si, por el contrario, seguimos presuponiendo el fundamento de un sujeto sustancial detrás de la actividad de verbos como pensar o escribir, es únicamente debido a esa “basta y zafia metafísica —o más bien ametafísica—, que acecha en los principios mismos del lenguaje”,¹³ añade Borges, retomando una idea anticipada por Nietzsche. Éste explica:

La disociación entre “acción” y “agente”, entre lo que acontece y algo que *hace* acontecer, entre el proceso y algo que no es proceso sino que es duradero, substancia, cosa, cuerpo, alma, etc.; la tentativa de comprender el acontecer como una especie de desviación y permutación del “ente”, de lo perdurable; esta vieja mitología ha fijado la creencia en “causa y efecto” después que hubo encontrado una forma fija en las funciones gramaticales del lenguaje.¹⁴

Nietzsche, por consiguiente, puede concluir en *El ocaso de los ídolos*: “Temo que no nos estemos liberando de Dios porque todavía creemos en la gramática...”¹⁵ En cambio, si algún día nos liberamos

¹³ J. L. Borges, “La nadería de la personalidad”, p. 102.

¹⁴ F. Nietzsche, *El nihilismo*, pp. 34-35. Y en el mismo contexto: “Historia psicológica del concepto «sujeto». El cuerpo, la cosa, el «todo» construido por el ojo, inspira la distinción entre un hacer y un hacedor; el hacedor, la causa del hacer, concebido cada vez más sutilmente, finalmente ha dejado un resto: el «sujeto»” (p. 35).

¹⁵ F. Nietzsche, *Twilight of the Idols*, tr. R. J. Hollingdale, Penguin, Londres, 1990, p. 48; la traducción al español es mía.

de esa creencia metafísica que sigue acechando en la gramática, tal y como parece posible imaginárselo a partir de finales del siglo diecinueve, entonces la muerte de Dios significará al mismo tiempo la muerte del hombre en tanto sujeto sustantivo detrás de las palabras. “Ya han desaparecido muchas especies animales; suponiendo que también el hombre desapareciese, nada sería echado de menos en el mundo”, apunta Nietzsche: “Hay que ser suficientemente filósofo para no admirar tampoco *esta nada* (—*Nil admirari*—)”.¹⁶

Esta lectura, que podríamos llamar nihilista o también nominalista, en el sentido de que reduce al sujeto a una palabra “desfondada”, un “sonido” o un mero *flatus vocis*, confirmaría la hipótesis según la cual un texto como “Borges y yo” participa efectivamente en la tendencia posnietzscheana que Foucault resume al final de *Las palabras y las cosas*: “Más que la muerte de Dios —o más bien, en el surco de esta muerte y de acuerdo con una profunda correlación con ella—, lo que anuncia el pensamiento de Nietzsche es el fin de su asesino”.¹⁷ En particular, es en la dispersión del lenguaje, en su acumulación y su olvido, donde se prepara la muerte del hombre como objeto y sujeto a la vez del humanismo moderno.

And yet, and yet... La lectura espontánea, por no decir ideológica, de “Borges y yo”, no parece ser tan subversiva como quizá nos gustaría creer. (Con esta “prosa” de Borges, diría yo, pasa algo similar a la recepción del pequeño poema “Sólo un nombre” de Alejandra Pizarnik, que reza simplemente: “alejandra alejandra / por debajo / estoy yo”,¹⁸ salvo que aquí, a diferencia de lo que ocurre en “Borges y yo”, se usa el nombre de la poeta y no su apellido, que es también el nombre del padre. Una posible versión borgesiana sería “georgie georgie / por debajo / estoy yo”.) Ante todo, el texto de Borges reinscribe una oposición hartamente tradicional entre el yo íntimo y las presiones

¹⁶ F. Nietzsche, *El nihilismo*, p. 108.

¹⁷ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 374.

¹⁸ Alejandra Pizarnik, *Semblanza*, ed. Frank Graziano, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 31.

externas que lo acosan desde la esfera pública. A pesar de una serie de interferencias graduales que culminan en la afirmación del no-saber en la frase final, no se rompe realmente con la premisa de un núcleo auténtico de individualidad que, antes de enajenarse en la vanidad del otro que lo imita como si fuera un actor, pertenece sólidamente al yo íntimo de la primera persona, asediado desde fuera. Es precisamente a este ídolo de un ser íntimo con su núcleo volitivo al que se oponen los martillazos del filósofo nihilista según Nietzsche. Hacer filosofía con un martillo, sin embargo, no significa simplemente destruir sino, más bien, golpear ligeramente la superficie de ídolos como el yo para escuchar si no están huecos: “Más rigurosamente: *No se debe admitir ningún ente en general* porque entonces el devenir pierde su valor y, directamente, aparece absurdo y superfluo”.¹⁹

Si la inscripción de lo privado y lo público corresponde a un esquema más típico de la tradición liberal (o platónico-cristiana, en términos nietzscheanos) que del nihilismo, el desdoblamiento del yo y sus otros tampoco tiene porqué considerarse subversivo. En un aforismo de *Humano, demasiado humano* que anticipa los trabajos de Freud, Nietzsche de hecho sugiere que incluso en actos de aparente altruismo el sujeto de la moral divide y aísla siempre un núcleo de lo propio para fortalecerlo contra las demás instancias del yo. “¿No es evidente que en todos estos casos el hombre ama *algo propio*, un pensamiento, una aspiración, una criatura, más que *otra cosa propia*, es decir, que *escinde* su ser y sacrifica una parte del mismo a otra?”, escribe Nietzsche. “En la moral, el hombre no se trata como *individuum*, sino como *dividuum*”.²⁰ La idea no es simplemente que el altruismo en realidad esconde siempre una voluntad de poder egoísta, sino que la moral se nutre de la división íntima del sujeto. Lejos de amenazar

¹⁹ F. Nietzsche, *El nihilismo*, p. 101.

²⁰ Nietzsche citado en Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, tr. Jorge Binagui, Península, Barcelona, 1989, pp. 100-101. Toda esta sección del libro de Vattimo, “La moral como error. El «ego» dividido”, es extremadamente importante para entender la posible orientación moralista de “Borges y yo”.

la genealogía de la moral en cada quien, la división del yo más bien le da su origen y constantemente la retroalimenta.

Foucault, por su parte, termina *Las palabras y las cosas* con una sección —sin duda la más densa del libro— bajo el título “El hombre y sus dobles”, donde afirma que toda la *episteme* moderna depende de una serie de desdoblamientos estructurales, por ejemplo, entre el yo empírico y el yo trascendental, o entre el *cogito* y el inconsciente, que juntos constituyen algo así como una “análítica de la finitud” en torno a la cual gira el profundo “antropologismo” de nuestra modernidad. En este sentido, el desdoblamiento del sujeto, su capacidad de autoescisión y repliegue sobre sí mismo, es parte íntegra del humanismo moderno, no su anverso crítico o subversivo. “Pero más fundamentalmente”, propone Foucault, “nuestra cultura ha franqueado el umbral a partir del cual reconocemos nuestra modernidad, el día en que la finitud fue pensada en una referencia interminable consigo misma”.²¹ Es decir, todo el discurso del humanismo moderno, tal y como se desprende de las llamadas ciencias humanas, depende de un extraño retorno del hombre sobre sus propios límites. En vez de constituir obstáculos por vencer o defectos por superar, límites tales como nuestra dependencia sobre el lenguaje constituyen al mismo tiempo las condiciones de posibilidad para nuevos saberes positivos.

Finalmente, incluso al hablar de una “fuga” constante, por aquella necesidad de siempre tener que “idear otras cosas” para librarse del otro, “Borges y yo” nunca pone en tela de juicio el hecho de que el yo es quien sirve de punto de origen para la serie de identificaciones ulteriores. Nosotros, en cambio, podríamos plantearnos la pregunta que consiste en saber no *quién* escribe sino *para quién* escribe el autor del texto: ¿Para quién presenta este sujeto el pequeño drama de su autoescisión? ¿Quién es el testigo, el tercero anónimo, del juego entre Borges y su yo? ¿A quién quiere complacer, provocar o convencer con su cambio de rumbo de las mitologías del arrabal a los juegos con el

²¹ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 309.

tiempo y con lo infinito —del criollismo cultural a la escritura metafísica? ¿Cuál es, en otras palabras, la economía libidinal que sostiene la fuga constante que es su vida? ¿Qué es lo que empuja al sujeto a perseverar, tal vez indefinidamente, en tal fuga? Y ¿por qué siente la necesidad de librarse de sí mismo, o de su viejo yo? Es como si el texto ofreciera una serie de respuestas a preguntas como éstas que nunca se formulan de modo explícito. Digamos que una lectura sintomática de “Borges y yo” podría llevarnos a postular la latencia de otro texto, al que podríamos dar el título de “Borges y el superyó”.

Ahora bien, para Freud, la relación del yo con el otro a través de la ley del superyó, por ejemplo, indica que la psicología es inseparablemente individual y colectiva. Así, podemos leer en *Psicología de las masas*: “En la vida anímica individual aparece integrado siempre, efectivamente, «el otro», como modelo, objeto, auxiliar o adversario, y de este modo la psicología individual es al mismo tiempo, y desde un principio, psicología social, en un sentido amplio pero plenamente justificado”.²² En cambio, esta dimensión colectiva de la psicología, cuyo anclaje subjetivo se descubre en el análisis a través de nociones como el superyó, la conciencia moral o la identificación, aparece tan sólo en filigrana en “Borges y yo”. En otras palabras, el texto borgesiano nunca abre la dialéctica del yo con el otro a su dimensión social, intersubjetiva o libidinal.

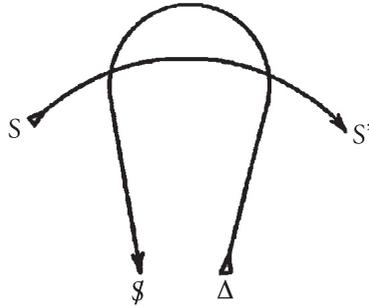
2

Podríamos formalizar la tensión subyacente en “Borges y yo” refiriéndonos brevemente al “grafo del deseo” que Lacan elabora en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente

²² Sigmund Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza, Madrid, 2000, p. 9. Véase también León Rozitchner, *Freud y los límites del individualismo burgués*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1979, pp. 293-294.

freudiano”, uno de sus más importantes *Escritos*. No es mi intención aplicar el esquema de Lacan a la obra de Borges, ni tampoco usar la segunda para ilustrar al primero. Tales aplicaciones o ilustraciones no dejarían de ser vanos ejemplos del uso mecánico de la teoría. Si Lacan nos puede servir para reorientar el debate en torno a la teoría del sujeto en Borges, será únicamente en la medida en que nos permita en efecto formalizar algunos de sus puntos de máxima tensión. Me limitaré, por lo tanto, a unas pocas reflexiones solamente a partir de dos de las cuatro versiones del “grafo” de Lacan.

El texto de “Borges y yo”, en primer lugar, encapsula la “célula elemental” de este diagrama. “Se articula allí lo que hemos llamado el punto de basta por el cual el significante detiene el deslizamiento, indefinido si no, de la significación”,²³ como escribe Lacan:



Aquí vemos cómo el sujeto se constituye como resultado del paso por la cadena del lenguaje, la cual se representa como el movimiento de un significante S a otro S'. Lo que precede, por así decirlo, a este paso no es más que la suposición de una entidad, marcada Δ en el diagrama, como punto de origen para la flecha que desemboca en el sujeto, marcado \$.

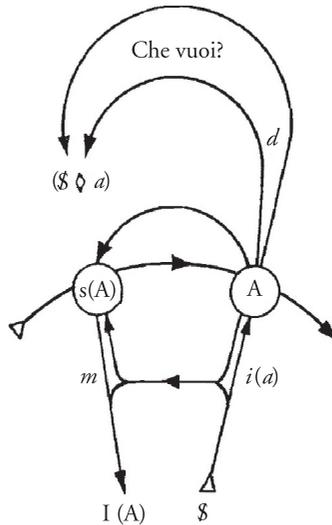
²³ J. Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, en *Escritos*, p. 785. Para mi lectura de este “escrito” de Lacan, ha resultado muy útil el libro de Philippe Van Haute, *Tegen de aanpassing: Jacques Lacans ‘ondermijning’ van het subject*, Sun, Nijmegen, 2000.

Dos reflexiones se imponen en este contexto. La primera —para llamar la atención sobre la orientación opuesta de las dos flechas o los dos vectores— es que el sujeto aparece fundamentalmente como una retroacción a partir del doble entrecruzamiento con la cadena de significantes, “ya que cada término está anticipado en la construcción de los otros, e inversamente sella su sentido por su efecto retroactivo” (*idem*). De ahí que en las otras tres versiones del diagrama el sujeto $\$$ ocupe el lugar exacto de la extraña entidad Δ , cuyo símbolo desaparece sin por ello cancelar la suposición de “algo” anterior al lenguaje. Así, en “Borges y yo” es el paso de “las mitologías del arrabal” a “los juegos con el tiempo y lo infinito” lo que produce el sujeto dividido entre el “yo” y “el otro”, pero este movimiento al mismo tiempo proyecta retroactivamente el núcleo de “algo” o “alguien”, que todavía no sería el sujeto, como su mítico punto de partida.

Este punto provoca enseguida una segunda reflexión. Para Lacan, en efecto, la entidad marcada Δ se define vagamente como “la onda del pre-texto” que está relacionada con cierto “retorno de la necesidad” (*idem*). La necesidad afectiva y corpórea serviría entonces de soporte para los efectos de inscripción o marcación por la batería de significantes. En “Borges y yo”, en cambio, el punto de origen inicial no se define en primer lugar por la necesidad sino por el gusto. “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor de café y la prosa de Stevenson”, reza el texto, abriendo una serie donde por lo demás podemos notar una alternancia sistemática entre el tiempo y el espacio como dos formas de la intuición, interna y externa, de cierta estética trascendental. (Si no cabe duda con respecto a la alternancia entre relojes y mapas, o entre tipografía y etimología, podemos añadir que para Borges el café suele ser un símbolo del tiempo de ocio, mientras que la prosa de Stevenson para él siempre evoca la geografía de *La isla del tesoro*.) También podríamos decir que este núcleo de intimidad, encapsulado en el sujeto del gusto o del juicio estético, da forma a diferentes instancias de lo que en términos de Freud sería algo así como el “yo

ideal” (*ideal-Ich*); en cambio, en ningún momento el texto de Borges se plantea explícitamente la pregunta acerca de los “ideales del yo” (*Ich-Idealen*) o sea los mandatos que, más allá de la autoidentificación imaginaria, constituirían el lugar simbólico, o el lugar del Otro, desde el cual el sujeto se percibe como tal.

Para entender mejor dónde se ubica este hueco, o cuál es la pregunta que se abre en su lugar, pasemos a la penúltima versión del “grafo” de Lacan:



Sin entrar en los detalles técnicos, lo interesante de esta nueva versión consiste en la apertura hacia la parte superior del diagrama. Algo en el movimiento del deseo, claramente, se queda corto o, al contrario, sobrepasa su objetivo. Y es aquí donde se abre la verdadera pregunta del deseo.

Digamos que “Borges” (que no por nada es el nombre del padre, el nombre de la ley y del orden simbólico) podría haberle planteado al “yo” (pronombre que, en pleno régimen de identificación imaginaria, suena casi como el principio del apodo “Georgie” si se pronuncia con acento porteño) aquella pregunta, tal vez la más inquietante de

todas, acerca del deseo del Otro, a la que ni las mitologías del arrabal ni los juegos con el tiempo y lo infinito pueden ofrecer más que una fantasía de respuesta. Me refiero, claro está, a la pregunta “¿Qué (me) quieres?” (*Che vuoi?*), cuyo enigma, tanto para Freud como para Lacan, abre un abismo en el orden del deseo. Podemos tratar de responder bien o mal al mandato paterno o materno de ser un escritor o un crítico cuyo nombre circula en una terna de profesores. Pero nunca tendremos una respuesta satisfactoria, sin hablar siquiera de una justificación, a la pregunta “¿Qué quieres (de mí)?” Entonces es la fantasía la que intenta fijar una respuesta mínimamente estable a la pregunta siempre abierta del deseo del Otro.

Como ya sugerí, esta pregunta abismal, por donde seguramente volvería a hundirse la noción de un sujeto autónomo, sigue encubierta en el texto borgesiano bajo la persistencia de cierto individualismo espontáneo:

Observemos que puede encontrarse un indicio en la clara enajenación que deja al sujeto el favor de tropezar sobre la cuestión de su esencia, en la medida en que puede no desconocer que lo que desea se presenta a él como lo que no quiere, forma asumida de la negación donde se inserta singularmente el desconocimiento de sí mismo ignorado, por el cual transfiere la permanencia de su deseo a un yo sin embargo evidentemente intermitente, e inversamente se protege de su deseo atribuyéndole esas intermitencias mismas.²⁴

Quizá sea ésta la fantasía fundamental del texto de Borges. Es decir, nunca nos deshacemos plenamente de la suposición —tal vez no es más que una ilusión retroactiva— de que algo o alguien, un mítico y misterioso yo, precede al movimiento del deseo y a su paso siempre incompleto e intermitente por la tradición y el olvido del lenguaje.

²⁴ J. Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, p. 795.

Podemos resumir lo anterior diciendo que algo siempre parece resistirse a la afirmación de un nihilismo completo, acabado, o radical. Como escribe Nietzsche: “El *nihilismo radical* es la convicción de la absoluta inconsistencia de la existencia cuando se trata de los supremos valores reconocidos, incluyendo la *comprensión* de que no tenemos el mínimo derecho a poner un más allá o un en-sí de las cosas que fuera «divino», la moral personificada”.²⁵ Sólo una o dos veces en toda su obra Borges llega a semejante radicalidad en la propuesta del nihilismo. Pienso, por ejemplo, en la siguiente conclusión de “La nadería de la personalidad”: “La realidad no ha menester que la apuntalen otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es apariencia verdadera”.²⁶ Más a menudo, sin embargo, el nihilismo afirmativo se bloquea por razones de orden político que llevan a Borges a postular la utilidad del individualismo.

En términos de una posible teoría del sujeto, la tensión fundamental en la obra borgesiana en efecto contrapone la negación de la personalidad a nivel teórico-filosófico, por un lado, a la reafirmación de los derechos inalienables del individuo a nivel político-ideológico, por el otro. Esta tensión, que se traduce entre otras cosas en la doble lectura de “Borges y yo”, no se debe simplemente a la distancia entre una mirada teóricamente sofisticada y otra supuestamente limitada a la espontaneidad ideológica. Ninguna de las dos lecturas está realmente equivocada, a pesar de la estricta incompatibilidad entre ambas. Tampoco se resuelve el problema diciendo que ambas perspectivas pertenecen a dos juegos de lenguaje inconmensurables, el ontológico y el epistemológico. De hecho, más que de dos perspec-

²⁵ F. Nietzsche, *El nihilismo*, p. 99.

²⁶ J. L. Borges, “La nadería de la personalidad”, p. 92.

tivas sobre la obra borgesiana, se trata de tendencias contradictorias que atraviesan la casi totalidad de la obra misma.

Pensemos, por ejemplo, en el contraste entre un texto como “La nadería de la personalidad”, organizado en torno a la frase recurrente “No existe tal yo de conjunto”, frente a otras inquisiciones como “Nuestro pobre individualismo”, donde Borges afirma lo siguiente: “El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontraría justificación y deberes”.²⁷ Esta contradicción entre una tendencia nihilista y otra anárquico-liberal no sólo explica gran parte del zigzagueo político-ideológico de Borges —desde su vaga simpatía bolchevique hasta sus declaraciones acerca de la dictadura y la transición democrática—, sino que también se traduce en múltiples tensiones en la escritura borgesiana en el interior de textos individuales. Ciñéndonos a la lógica interna de estos textos, resulta extremadamente difícil imaginar una articulación duradera entre el plano de lo individual y el posible compromiso con causas supraindividuales. De hecho, el predominio de cierta tendencia nominalista por parte de Borges casi siempre interrumpe el proceso de participación de un individuo en la colectividad, o por lo menos el escritor argentino recibe tales procesos casi siempre con una fuerte dosis de sospecha.

Pensando en “Emma Zunz”,²⁸ por ejemplo, cabe destacar en primer lugar cómo en este texto se retrata un prolongado acto de ruptura del contrato social. Mejor dicho, el texto está lleno de objetos o lazos intersubjetivos que se rompen. Así como Emma por ejemplo “rompió” la carta de Fain o Fein en la que se explica el fallecimiento de su

²⁷ J. L. Borges, “Nuestro pobre individualismo”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, vol. II, p. 37.

²⁸ J. L. Borges, “Emma Zunz”, *El Aleph*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 564-568.

padre (565), así también “rompió” el dinero que le dejó el hombre sueco o finlandés después del ultraje del acto sexual (566). Luego de dispararle dos veces a Loewenthal, el cuerpo de éste se desploma “como si los estampidos y el humo lo hubieran roto” (567); también “el vaso de agua se rompió” y en el patio el perro encadenado “rompió a ladrar” (567). A esta serie de rupturas físicas, sin duda habría que añadir otra más metafórica y doblemente interruptora de las relaciones intersubjetivas, en el sentido de que Emma es o se presenta como una delatora acerca de la huelga que amenaza a la fábrica de Loewenthal.

Si en “Emma Zunz” las relaciones horizontales, por decirlo de alguna forma, se caracterizan por la ruptura, el ultraje y la delación, en cambio Loewenthal y Emma compiten en su convicción de gozar de una privilegiada relación vertical con Dios. Sobre el primero, se nos dice: “Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones”, mientras que la segunda se siente “un instrumento de la Justicia” de Dios (567). Los pactos secretos aquí se oponen a la filosofía política del contrato social, cuya formación es, por definición, pública. Si hay trueques e intercambios, como entre el dinero y las oraciones de Loewenthal, o entre el goce del marinero y la justicia de Emma, se supeditan a la relación vertical mediante la cual estos dos individuos creen poder identificarse con la voluntad divina. De ahí también la impresión de automatismo, o de inevitabilidad (“no pudo no pensar”), que empujan a Emma a dejar que los “pormenores de la aventura” (568), a pesar de ser falsos, insinuaran “la simplicidad de los hechos”, como si todo fuera parte de un inapelable “plan” (565).

El momento clave en este proceso, en mi opinión, consiste en el salto abrupto mediante el cual un individuo se identifica con una causa supraindividual o trascendente, en este caso, divina. Hay, en este salto, un elemento de reconocimiento instantáneo, “como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería” (564). Podríamos decir

que Emma se constituye en un sujeto capaz de decir “ya soy la que seré” o “soy quien soy” cuando se siente llamada a la venganza en una interpelación ideológica. Esta lectura nos ofrecería una segunda definición del sujeto, ya no solamente en términos de la articulación en una cadena de significantes sino, además, como parte íntegra de la formación de la ideología: “No hay ideología sino para sujetos y por el sujeto” en el sentido de que “la ideología «actúa» o «funciona» de tal manera que «recluta» sujetos de entre los individuos (los recluta todos), o «transforma» a los individuos en sujetos (los transforma todos) a través de esa operación precisa que he llamado *interpelación*”.²⁹ Uno de los efectos esenciales en el proceso de la interpelación consiste precisamente en producir en el individuo la impresión de que desde siempre ya estaba llamado a ser *ese* sujeto, o a jugar *ese* papel. “Recogió el papel”, dice el texto de “Emma Zunz”, refiriéndose a la carta de Fain o Fein, pero también se puede leer como el papel de una actriz del “cinematógrafo” que tanto les gusta a las amigas de Emma (564-565). De ahí, también, la evidencia de ser quienes somos, o para Emma de ser la que será y habrá sido desde siempre: “En efecto, corresponde a la ideología imponer (sin pretenderlo, ya que son «evidencias») las evidencias como evidencias, y ante las cuales tengamos la inevitable natural reacción de exclamar (en alta voz o en el «silencio de la conciencia»): «¡es evidente!, ¡así es!, ¡está claro!»”.³⁰ Este efecto de reconocimiento incluso borra las huellas del proceso ideológico, en el sentido de que el sujeto que resulta de la interpelación se percibe sin embargo como anterior a ella.

Si en “Emma Zunz” tal vez no quede claro en qué medida el mecanismo de la interpelación de individuos en tanto sujetos de una causa supraindividual despierta la sospecha de parte de Borges, consideremos otro cuento de *El Aleph*, “*Deutsches Requiem*”, originalmente

²⁹ Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Tupac-Amarú, Bogotá, 1974, p. 72.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

publicado en *Sur* junto con el famoso artículo de Jean-Paul Sartre sobre el antisemitismo. Este cuento demuestra con absoluta e inquietante nitidez algunos de los presupuestos filosóficos que se esconden detrás del proceso de interpelación ideológica. Me refiero al momento en que Otto Dietrich zur Linde explica por qué, para él, el individuo o el yo no importan tanto como la especie o el pueblo nazi. Incluso antes de referirse explícitamente al debate entre aristotélicos y platónicos, o entre nominalistas y realistas, el narrador en efecto se muestra ya un realista empedernido, para el cual el individuo de algún modo es o simboliza la especie: “No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir” (576).

En mi opinión, en cuentos como “*Deutsches Requiem*”, Borges sugiere indirectamente cuáles son las desastrosas consecuencias políticas del realismo —en el sentido escolástico de la palabra—, según el cual un individuo “es” la especie, o “participa” en una causa que lo trasciende. (Para describir este aspecto del realismo, el término técnico, ya usado en “Emma Zunz”, es “de algún modo”, como explica el propio Borges: “Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth”.³¹) La típica incredulidad del nominalismo, en cambio, debería resguardarnos contra tales desastres al interrumpir el mecanismo básico de la participación en su doble sentido, tanto filosófico como político. Al menos tal parece ser la alternativa al desastre de la interpelación nazi que sugiere Borges. En este sentido, no es superflua la circunstancia de que David Jerusalem, víctima insigne del odio y la destrucción de parte de Otto Dietrich zur Linde, sea descrito como un poeta de

³¹ J. L. Borges, “El ruiseñor de Keats”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, vol. II, p. 96.

la felicidad en su carácter estrictamente singular. “Pobre de bienes de este mundo, perseguido, negado, vituperado, había consagrado su genio a cantar la felicidad”, dice el narrador nazi, y luego añade: “Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos” (578-579). La felicidad de lo singular, fundamentalmente, es lo que se opone al salto desastroso que provoca que un individuo se identifique sin más con la causa de una falsa universalidad.

Podemos entender mejor el significado del desastre inherente al proceso de interpelación retomando la idea casi guevarista del hombre nuevo. “*Deutsches Requiem*”, de hecho, es el segundo lugar donde Borges invoca esta idea, después de haberla usado en su etapa de criollismo cultural en los años veinte, cuando curiosamente pudo todavía imaginarse un “nosotros” colectivo dedicado a la tarea de inventarle una cultura nacional a Argentina: “Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza”.³² En el texto perteneciente al libro *El Aleph*, por el contrario, se destaca el alto costo que siempre parece conllevar la esperanza del hombre nuevo en términos del sacrificio o la destrucción del hombre viejo:

El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo [...] Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable (578-579).

³² J. L. Borges, *Textos recobrados, 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 363.

Vemos cuál es la consecuencia lógica de esa idea del hombre nuevo, en realidad una verdadera pasión de todo el siglo veinte. “En el fondo, a partir de cierto momento el siglo ha estado obsesionado con la idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo. Lo cierto es que la idea circula entre los fascismos y los comunismos”, dice Alain Badiou en *El siglo*, pero sobre todo: “Crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo. La discusión, violenta e irreconciliable, se refiere a la definición del hombre antiguo. Pero en todos los casos el proyecto es tan radical que en su realización no importa la singularidad de las vidas humanas; ellas son un mero material”.³³

Según Borges, en la lucha entre lo nuevo y lo viejo, se crean siempre zonas detestadas tanto adentro como afuera de uno mismo, cuya amenaza hace falta amortiguar o, peor aún, aniquilar. La violencia contra el hombre viejo, que aquí se proyecta sobre el poeta judío, incluso parece ser la única garantía, o la única prueba disponible para atestiguar la autenticidad del hombre nuevo.

En cualquier caso, tanto en “*Deutsches Requiem*” como en “Emma Zunz”, Borges parece resistirse a la violencia de los procesos ideológicos mediante los cuales un individuo piensa reconocerse de un modo previo, casi instantáneo, con algún destino si no colectivo entonces por lo menos supraindividual. Y es esta resistencia la que parece llevarlo una y otra vez a postular la necesidad, en el plano político-ideológico, de aquel individuo cuya personalidad había reducido a la nada en el plano ontológico. Regresando a “La nadería de la personalidad”, de hecho, podríamos observar cómo allí también la tendencia nihilista, en vez de reducir el sujeto a cero, sirve más bien para redefinirlo. En vez de concebirse como sustancia, entonces, se plantea como una urgencia lógica, siguiendo la opinión de Schopenhauer “según la cual el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión

³³ Alain Badiou, *El siglo*, tr. Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 20.

traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo”.³⁴ En este sentido, los acontecimientos político-ideológicos del siglo pasado simplemente hubieran vuelto aún más urgente la referencia al yo, a pesar de su carencia de estribaderos metafísicos o realidad entrañal, como diría Borges.

4

Quisiera concluir, sin embargo, con una provocación. Hasta ahora, me he detenido en dos aspectos aparentemente subversivos de lo que podría constituir una pequeña teoría del sujeto en Borges. Por un lado, vimos cómo un sujeto cualquiera se constituye y a la vez se divide necesariamente a través de la gramática y sus significantes, sometándose a la otredad del lenguaje como a un orden simbólico que por todos lados lo trasciende y quizás hasta lo precede. Por otro, vimos cómo un individuo puede sentirse llamado a responder a una interpelación ideológica que le permite reconocerse, por ejemplo, en una causa divina. En cuanto a lo último, la escritura borgesiana suele interrumpir tales mecanismos de participación mediante un retorno a la felicidad de lo singular —digamos, un retorno a “casos” más que a nobles o infames “causas”. Y en cuanto a la inscripción del yo

³⁴ J. L. Borges, “La nadería de la personalidad”, p. 104. En este ensayo resulta curiosa la manera como Borges intenta definir los diferentes “emplazamientos” de la personalidad, para terminar con la conciencia: “La conciencia —último escondrijo posible para el emplazamiento del yo— se manifiesta inhábil. Ya descartados los afectos, las percepciones forasteras y hasta el cambiadizo pensar, la conciencia es cosa baldía, sin apariencia alguna que la exista [*sic*] reflejándose en ella” (p. 104). Cuarenta años más tarde, Foucault usa exactamente el mismo término: “Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Asimismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer” (M. Foucault, *¿Qué es un autor?*, pp. 16-17).

en el orden simbólico del lenguaje, podríamos decir que ésta no es más que la descripción de un fenómeno estructural, válido para todos y cada uno de nosotros. La teoría del sujeto, entonces, sería ante todo una teoría de la sujeción, esencialmente ideológica.

Pero existen sin duda otras formas de pensar al sujeto, no ya como una estructura, que sea de identificación lingüística o de interpelación ideológica, sino como un proceso raro y contingente, el cual excedería y suplementaría la estructura normal y espontáneamente reconocible de todo lo que hay. El sujeto, en otras palabras, como algo más que un animal puramente lingüístico o ideológico. Así es como Alain Badiou define al sujeto, por ejemplo, en su pequeño libro *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*:

Se debe entonces suponer que lo que convoca a la composición de un sujeto es un *plus*, o sobreviene en las situaciones como aquello de lo que estas situaciones, y la manera usual de comportarse en ellas, no pueden dar cuenta. Digamos que un sujeto, que sobrepasa al animal (pero el animal es su único sostén) exige que algo haya pasado, algo irreductible a su inscripción ordinaria en “lo que hay”. A este *suplemento*, llamémoslo un *acontecimiento*, y distingamos al ser-múltiple, donde no se trata de la verdad (sino solamente de opiniones), del acontecimiento que nos constriñe a decidir una *nueva* manera de ser.³⁵

Aquí el sujeto no es un efecto estructural del lenguaje o de la ideología, sino que depende materialmente del azar de un acontecimiento. Mejor dicho, es el acontecimiento el que *induce* al sujeto, o desde otra perspectiva, podemos decir que es el sujeto quien elabora la verdad del acontecimiento, repensando la situación entera en la cual éste marcó como una breve aparición de lo infinito. Badiou llama a este proceso “fidelidad” al acontecimiento:

³⁵ A. Badiou, *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*, tr. Raúl J. Cerdeiras, Herder, México, 2004, p. 70.

Designemos esto como una *fidelidad*. Ser fiel a un acontecimiento, es moverse en la situación que este acontecimiento ha suplementado, *pensando* (pero todo pensamiento es una práctica, una puesta a prueba) la situación “según” el acontecimiento. Lo que, por supuesto, ya que el acontecimiento estaba fuera de todas las leyes regulares de la situación, obliga a *inventar* una nueva manera de ser y de actuar en la situación (p. 71).

Pues bien, por la enorme dificultad que experimenta la escritura borgesiana para imaginar un proceso de lenta y laboriosa articulación de tal fidelidad, más allá del animal individual que es uno mismo, me atrevería a concluir que, si por ello se entiende el portador fiel de una verdad, entonces no hay sujeto en Borges. La situación de “todo lo que hay”, en general disponible como saber enciclopédico, ciertamente puede interrumpirse. Y tal interrupción incluso constituye uno de los recursos centrales no sólo de su “ficción” sino también de la estructura de lo que él entiende por una “inquisición”. En términos más estrictamente matemáticos, podemos pensar también en la función de lo infinito, “palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata”, como podemos leer en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”;³⁶ o, para usar las palabras de otro ensayo sobre la misma paradoja de Zenón de Elea: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito”.³⁷ Más allá de la breve y súbita irrupción de lo infinito en una situación ordinaria tal y como se investiga en una “ficción” o una “inquisición”, sin embargo, parece faltar por completo la capacidad para darle consistencia duradera a un sujeto fiel a tales irrupciones.

³⁶ J. L. Borges, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, *Discusión*, en *Obras completas*, vol. I, p. 248.

³⁷ J. L. Borges, “Avatares de la tortuga”, *Discusión*, en *Obras completas*, vol. I, p. 254.

Según Badiou, debo añadir, hay cuatro tipos de verdad, o sea cuatro ámbitos donde puede ocurrir un proceso de fidelidad al acontecimiento: la ciencia, el arte, la política y el amor. Un sujeto, cuando ocurre, lo cual es raro, corresponde a uno de estos cuatro procesos de verdad: “Todo sujeto es artístico, científico, político o amoroso. Lo que, por otra parte, todo el mundo sabe por experiencia, pues fuera de estos registros, no hay más que existencia, o individualidad, pero no sujeto”.³⁸ En el caso de Borges, podemos decir que toda su literatura confirma la capacidad de lo infinito para interrumpir, fantástica o metafísicamente, el *status quo* de una situación. En este sentido, su escritura combina sin duda alguna los recursos del arte y de la ciencia de las matemáticas. Badiou incluso parece referirse a esta combinación en una alusión explícita a Borges: “Yo agrego que siempre concebí la verdad como un trayecto aleatorio, una locura *post-acontecimiento* sin ley exterior, de manera que para dar cuenta de esto se exigen los recursos de la narración y, *al mismo tiempo*, de la matematización. Circulación de la ficción al argumento, de la imagen a la fórmula, del poema al matema, de los cuales Borges da algunos ejemplos sorprendentes”.³⁹ En el interior de la narración misma, aun con su mezcla de ficción y argumento, sin embargo, Borges sólo muy raras veces abre un espacio lo suficientemente sólido para la elaboración de los otros dos tipos de verdad que serían el amor y la política.

Al limitarse a la oposición exclusiva entre el individuo y el Estado, siguiendo el ejemplo decimonónico de Herbert Spencer, Borges cierra el camino en su escritura a aquellos sujetos duales (es decir, amorosos) o colectivos (es decir, políticos) que se situarían en el espacio vacío en medio de esa oposición. No hablo, claro está, de una incapacidad política, ni mucho menos amorosa, del hombre Borges.

³⁸ A. Badiou, *Manifiesto por la filosofía*, tr. Victoriano Alcantud Serrano, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990, p. 77.

³⁹ A. Badiou, *Deleuze: “El clamor del Ser”*, tr. Dardo Scavino, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 85.

Tampoco niego el hecho de que la literatura borgesiana en sí marca un gran acontecimiento en el ámbito del arte del siglo veinte. Me refiero únicamente a los registros que parecen estar clausurados a nivel de su escritura. Excepto los “Two English Poems” (cuya lengua tal vez sea síntoma de un distanciamiento interno frente al acontecimiento del amor) y dos o tres escenas un tanto melifluas en “Ulrica” o “El Congreso”, considero que no hay en Borges una elaboración escrituraria de la pareja como sujeto amoroso. Así como tampoco parece haber construcción de un sujeto político en la narrativa borgesiana, salvo bajo la forma del complot o la conjura.⁴⁰ Es como si la contingencia de trayectorias tales como el enamoramiento o la construcción de una colectividad, no sólo en su carácter de azar puntual sino más bien en su duración, excediera de pronto los recursos de la escritura de Borges. De ahí el uso de la lógica del salto abrupto, los devaneos de la participación instantánea o la súbita conversión, pero raras veces el proceso paulatino de la constitución de un sujeto amoroso o político. Hay lugar para la interrupción, o para los intersticios de sinrazón que quiebran la superficie de la normalidad, pero falta por completo la fuerza para darle consistencia a esta precariedad. De cara a esta falta, en fin, yo me retiro para dedicarme, no a la traducción quevediana de *Urn Burial* de Browne, sino a la búsqueda, a pesar de todo esperanzada, de una nueva teoría del sujeto, tal vez ausente en Borges.

⁴⁰ Para una elaboración de este último argumento, véase mi ensayo “Manual de conjuradores: Jorge Luis Borges o la colectividad imposible”, en *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*, ed. Juan Pablo Dabove, ILLI, Pittsburgh, en prensa. La tercera sección del presente trabajo también retoma ciertos materiales de ese ensayo.

UN DIÁLOGO MÚLTIPLE

BORGES Y QUEVEDO.
CONVERSACIÓN CON LOS DIFUNTOS

Gabriel Linares

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

El propósito del presente texto es reflexionar sobre la actitud de Borges hacia cierto lugar común poético: la supervivencia por la poesía. Dicho tópico, por supuesto, es antiquísimo. Está ya, por ejemplo, en la oda treinta del libro tercero de las odas de Horacio, cuyos primeros versos cito a continuación:

Exegi monumentum aere perennius,
regalique situ Pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere, aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar; multaque pars mei
vitabit Libitinam.¹

¹ [Perenne más que el bronce, y más alto / que las Pirámides, ya alcé un trofeo / que voraz lluvia ni Aquilón hórrido / jamás derriben, ni serie innúmera / de años, ni fuga de tiempos. No íntegro / moriré: al túmulo burla gran parte de mí.] Horacio, libro 3, oda 30, vv. 1-7, *40 odas selectas*, versión de Alfonso Méndez Plancarte, Universidad Nacional Autónoma de México (*Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*), México, 1946, p. 44. Resulta interesante considerar que en el poema en el que Horacio habla de su fama inmortal nunca aparece su nombre. Ello no ha impedido, sin embargo, que la composición siga vinculada a él. Ha bastado su nombre como autor del poema frente al texto para que esto sea posible, lo cual ha ocurrido desde la publicación de los tres primeros libros de odas de Horacio en el año 23 A. C. (*ibid.*, p. 10). El nombre de Horacio se ha perpetuado gracias a la efectividad de lo que podríamos llamar un

Tenemos también el ejemplo, un poco más reciente, del soneto 55 de Shakespeare, que no promete inmortalidad para la voz poética, sino para el ser amado:

Not marble, nor the gilded monuments
 Of princes, shall outlive this powerful rhyme;
 But you shall shine more bright in these contents
 Than unswept stone, besmeared with sluttish time.
 When wasteful war shall statues overturn
 And broils root out the work of masonry,
 Nor Mars his sword, nor war's quick fire, shall burn
 The living record of your memory:
 'Gainst death, and all obvious enmity,
 Shall you pace forth; your praise shall still find room
 Even in the eyes of all posterity
 That wear this world out to the ending doom.
 So till the judgement that yourself arise,
 You live in this, and dwell in lover's eyes.²

elemento paratextual, entendido como: “signaux accessoires [...] qui procurent au texte un entourage [variable] et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend” (Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982, p. 9). Sin embargo, también es pertinente considerar si la ausencia de tal nombre en el cuerpo mismo del poema ha permitido a otros individuos immortalizarse con el texto de Horacio, por ejemplo, a los traductores de la oda. Resulta interesante considerar si traducciones de este poema, como la del mexicano Joaquín Arcadio Pagaza o la del colombiano Rafael Pombo, conmemoran sólo a Horacio o también a sus traductores. A la reflexión sobre este problema debe añadirse el que Manuel Gutiérrez Nájera tomó la frase “Non omnis moriar” del verso seis de la citada oda para dar título a una composición suya del mismo tema.

² William Shakespeare, soneto 55, *Sonnets*, ed. Katherine Duncan Jones, Thomas Nelson and Sons (*The New Arden Shakespeare*), s. l., 1998, p. 221. Nuevamente, el nombre del autor y el del amado están ausentes del texto. Sin embargo, el caso de sus sonetos es diferente del de las odas de Horacio en otro sentido. El volumen en el que aparecieron publicados por vez primera está dedicado a un tal “Mr. W. H.”,

A primera vista, el tópico no impresionó mucho a Jorge Luis Borges, quien parece haber manifestado en numerosos lugares sus dudas sobre las posibilidades de la supervivencia de obras e individuos en la memoria.³ En el brevísimo poema “Un poeta menor”, que bien puede ser una parodia de las composiciones poéticas destinadas a perpetuarse y perpetuar a individuos, Borges escribió, adoptando la voz de un poeta anónimo y olvidado:

La meta es el olvido.

Yo he llegado antes.⁴

pero los críticos han conjeturado mucho sin llegar a una solución sobre la identidad de este individuo o si en realidad es él a quien los sonetos están dedicados (*cf. ibid.*, pp. 52-64). Posiblemente, en ese sentido, estos textos de Shakespeare no han logrado inmortalizar a su objeto poético, aunque ello no implica, por supuesto, que sean composiciones fallidas en modo alguno. Sin embargo, Shakespeare incluyó su nombre (“Will”), y jugó con los sinónimos de él en inglés, en otros de sus sonetos, entre ellos, el célebre 135 (“Whoeverhath her wish, thou hast thy will”).

³ Por lo demás, muchos de los grandes poetas que han tratado este tópico han dudado, como es lógico, sobre las posibilidades de la poesía para eternizarse a sí misma y a algún individuo. Los ejemplos sobran, pero se puede mencionar nuevamente a Horacio: “quid, si Treichio blandius Orpheo / auditam moderere arboribus fidem? / num vanae redeat sanguis imagini, / quam virga semel horrida, / non lenis precibus fata recludere, / nigro compulerit Mercurius gregi?” (oda 24, vv. 13-18, *op. cit.*, p. 68).

⁴ El poema se encuentra en J. L. Borges, “Quince monedas”, *La rosa profunda*, en *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires, 1977, p. 430. De aquí en adelante, para referirme a los poemas de Borges incluidos en los libros que van de *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *La moneda de hierro* (1976), uso el nombre del poemario en el que están, la abreviatura *OP* y el número de página. La *Obra poética* de 1977 es la última edición de las compilaciones de poemas de Borges hecha con su colaboración. En este libro se introdujeron cambios con respecto a sus *Obras completas* en un solo volumen (Emecé, Buenos Aires, 1974), cuyo título de aquí en adelante se abrevia como *OC*. Por ejemplo, en *OC*, “Quince monedas”, la sección de *La rosa profunda* en la que está incluida el poema citado en esta nota, se encuentra en realidad en el poemario *El oro de los tigres*, bajo el título “Trece monedas”, y contiene, como es lógico, dos poemas menos. Para los libros que, por diversas razones, Borges no recopiló en *OC* y en *OP*, se usan las ediciones que se especifican en las notas a pie de página.

Mi propósito, sin embargo, es matizar nuestros juicios sobre los juicios de Borges acerca de la inmortalidad que confiere la poesía. El punto de partida es uno de los lugares en los que la voz poética de Borges se encuentra con Francisco de Quevedo, uno de los poetas más frecuentemente visitados en la obra borgesiana y con los que tiene una relación más compleja. Dicho lugar es el soneto “A un viejo poeta”.

La complicada relación entre ambos autores me parece pertinente en estas reflexiones. En la representación de Quevedo en la obra borgesiana se juntan el “menoscabo y la grandeza”⁵ que impiden la admiración o la condena total. Dice Ilán Stavans que “Borges vio en Quevedo un espejo, el reflejo de su rostro en el siglo XVII”.⁶ Pero en el espejo de Quevedo, el autor argentino parece haber encontrado imágenes con las cuales identificarse y a las cuales desconocer.

En general, se suele considerar que la admiración de Borges por Quevedo es mayor en las primeras obras de aquél. De acuerdo con Christopher Maurer: “For a time, Borges *was* Quevedo. It seems that Quevedo did more than provide him with literary poses, verbal techniques or polemical tricks. He helped Borges fight his battles”;⁷ “Borges”, dice Maurer, “admired the *conceptismo* of Quevedo, he rejected the *culteranismo* of Don Luis” (*ibid.*, p. 189).

No obstante, como bien ha explicado Rafael Olea Franco, la actitud hacia Quevedo es ambigua desde los inicios de la obra del autor argentino:

Dos virtudes le atribuye [Borges a Quevedo]: su manejo de “todas las voces del castellano” y lo innumerable de sus formas literarias. Sin embargo, en ese inicial fervor germinaba ya la semilla que minaría esa

⁵ La referencia es, por supuesto, al ensayo “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, en *Inquisiciones* (1925), Seix Barral, 1994, pp. 43-49.

⁶ Ilán Stavans, “Quevedo en Borges”, *Plural*, 1989, núm. 208, p. 49.

⁷ Christopher Maurer, “The Poet’s Poet: Borges and Quevedo”, en *Borges the Poet*, ed. Carlos Cortínez, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, p. 190.

imagen. [...] Borges alaba los “verbalismos de hechura” del autor [...]. Pero él cree que, más allá de lo alcanzable por medio de [...] los artificios verbales, hay en la literatura una amplia zona que puede escapar a la habilidad artística de un escritor del tipo de Quevedo: “La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los hexámetros de Goethe o las coplas del romancero”.⁸

Según Miguel Vicuña Navarro, “Este menoscabo de Quevedo, que se va haciendo creciente con el paso de los años [...] conduce a Borges, finalmente, en 1974, a publicar el juicio que transcribimos: «Quevedo inicia la declinación de la literatura española, que tuvo tan generoso principio: Luego vendrá la declinación, Gracián»”.⁹

El soneto “A un viejo poeta” es la encrucijada de tensiones similares.¹⁰ De ahí la pertinencia de tomarlo como punto de partida de las reflexiones del presente artículo. “A un viejo poeta” glosa¹¹ un verso perteneciente a un soneto de Quevedo, el que conocemos con el título “Memoria inmortal de Don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en prisión”; el poema de Quevedo dice así:

⁸ Rafael Olea Franco, “Borges y los clásicos españoles”, en *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana* (Actas del 30º Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), ed. Pamela Bacarisse, Pittsburgh University, Pittsburgh, 1996, t. 1, pp. 287-288.

⁹ Miguel Vicuña Navarro, “La luna sangrienta de Quevedo”, *Revista Chilena de Literatura*, 1985, núm. 26, p. 106.

¹⁰ Para una descripción y un comentario de las referencias a Quevedo en la obra de Borges, véase I. Stavans, *op. cit.*

¹¹ Esta descripción genérica y otras son sugeridas por C. Maurer: “The sonnet «A un viejo poeta» («To an Old Poet») belongs to the oldest genre in Castilian literature—the poetic gloss” (*op. cit.*, p. 185).

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus envidias una a una
con las propias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.¹²

El poema es, por supuesto, un elogio, un homenaje a un “varón ilustre”. Pero este varón está muerto: “diéronle muerte y cárcel las Españas”, “Dióle el mejor lugar Marte en su cielo”, dicen los versos 3 y 12, respectivamente. Ello nos permite considerar al poema como una suerte de epitafio.¹³ Los tropos centrales del texto son la hipérbole y

¹² Cito el poema tal como aparece en Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Bleuca, Planeta, Barcelona, 1996, p. 252. El título no es de Quevedo; debe de ser de José González de Salas, primer editor de Quevedo, aunque ni Bleuca ni J. O. Crosby (*cf.* la nota siguiente) especifican esto.

¹³ James O. Crosby, que en general sigue en su antología de Quevedo la clasificación de los poemas de la edición de José González de Salas (*El Parnaso Español*, 1648), coloca este poema entre los dedicados a Clío, musa de la historia; esta sección contiene “poesías heroicas, esto es, elogios de príncipes y varones ilustres” (Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Cátedra [*Letras Hispánicas*, 134], Madrid, 1988, p. 133). Del mismo modo, en su edición, José Manuel Bleuca lo agrupa junto con los “Elogios, epitafios, túmulos” (F. de Quevedo, *Poesía original completa*, pp. 241-312).

la personificación. La Fama, los pueblos europeos —a excepción de España—, y los accidentes geográficos de Europa se unen para llorar la muerte del duque de Osuna.¹⁴

El verso ocho podría considerarse, tal vez, el núcleo del texto. James O. Crosby dice que la “sangrienta luna” de este verso es un “emblema del Imperio turco, cuyas flotas derrotó Osuna más de una vez”.¹⁵ Coincidimos con él, pero el adjetivo “sangrientas” podría referirse también a las batallas en las que Osuna habría vencido a dicho imperio. Entendida así, la posición del adjetivo podría considerarse una especie de hipálage, en la que se desplaza la sangre de las implícitas contiendas navales para aplicarla al sustantivo “luna”.¹⁶

Este desplazamiento, sin embargo, no es el único que puede encontrar un lector en el presente verso. Como he dicho, todo el poema puede ser clasificado como un “epitafio”, pero el poema mismo adjudica este sustantivo a la “sangrienta luna” del verso ocho. El texto niega su propia naturaleza genérica y la desplaza a un objeto natural, la “luna”, vuelta fantasmagórica por el adjetivo “sangrienta”, sin embargo, la naturaleza es epitafio gracias al poder verbal del poema.

Borges, a su vez, desplaza el verso sobre la “sangrienta luna” de su posición original en el poema de Quevedo al final de uno de sus propios sonetos: “A un viejo poeta”. En él, la voz poética se dirige a

¹⁴ Por ello M. Vicuña Navarro agrega a los tropos esenciales que rigen el soneto la auxesis, es decir la “gradación ascendente”: “El efecto no es otro que realzar, por auxesis, la imagen del duque hasta unas dimensiones que no sólo superan a las de su propia España, sino que se equiparan a las de la propia Europa” (*op. cit.*, p. 103).

¹⁵ J. O. Crosby en Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, p. 137.

¹⁶ M. Vicuña Navarro llama consistentemente a la frase “sangrienta luna” una metáfora, pero creo que, en un sentido estricto, le viene mejor la etiqueta de hipálage, por los motivos que he expuesto. La hipálage, por otro lado, parece haber tenido cierto atractivo para Borges, que menciona, por ejemplo, en el texto con el que se abre *El hacedor*, donde hay tres casos: la frase “lámparas estudiosas” de John Milton, “el árido camello” de Leopoldo Lugones y la oración “*ibant obscuri sola sub nocte per umbram*” de Virgilio (*cf.* “A Leopoldo Lugones”, *El hacedor*, en *OP*, p. 111). Sin embargo, no debe olvidarse que las etiquetas que se aplican a un fenómeno verbal no tienen por qué ser inamovibles.

Quevedo, que es imaginado cruzando “el campo de Castilla” al atardecer:

Caminas por el campo de Castilla
y casi no lo ves. Un intrincado
versículo de Juan es tu cuidado
y apenas reparaste en la amarilla

puesta de sol. La vaga luz delira
y en el confín del Este se dilata
esa luna de escarnio y de escarlata
que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos y la miras. Una
memoria de algo que fue tuyo empieza
y se apaga. La pálida cabeza

bajas y sigues caminando triste
sin recordar el verso que escribiste:
Y su epitafio la sangrienta luna
(*El hacedor, OP*, p. 131).

En el poema escrito por Quevedo la “memoria”, es decir, la mención y el recuerdo de Osuna son de vital importancia; toda Europa se reúne para conmemorarlo. En el poema de Borges, en cambio, parecería que el olvido y el silencio son elementos esenciales para reflexionar sobre el texto. Por un lado, el “viejo poeta” representado en el poema no puede recordar el verso que escribió, según lo indican los últimos cuatro versos del texto. Por otro, el poema de Borges no recupera el nombre de este viejo poeta. El texto crea una representación de Quevedo, pero su identidad no se menciona de forma explícita. Para recuperar el nombre, el lector parecería tener que estar previamente familiarizado con la obra de Quevedo.

En este sentido, se podría decir que si este soneto es en algún modo un monumento, lo es más al endecasílabo que ha sido tomado del texto original que al autor de dicho verso. El poeta argentino engasta el verso en una estructura similar a aquélla en la que se encontraba originalmente, es decir, en otro soneto.¹⁷ En la nueva composición, lo principal parecería ser la imagen representada, no tanto el individuo relacionado con ella. El segundo cuarteto está dedicado a elaborar una imagen de la luna que concuerde con el verso prestado:

La vaga luz delira
y en el confín del Este se dilata
esa luna de escarnio y escarlata
que es acaso el espejo de la Ira

La luna es otra y la misma que la de Quevedo. En el poema de Quevedo, la palabra “sangrienta” describía la cruenta derrota sufrida

¹⁷ “A un viejo poeta” es un soneto cuyo esquema de rimas parece tener, en opinión de los textos de Borges, ventajas sobre el esquema de rimas usado por Quevedo (ABBA/ABBA/CDC/DCD), quien se ciñe al que se practica convencionalmente en la lengua española. En textos muy tempranos de la obra borgesiana, se manifestó la opinión de que el patrón de rima clásico del español restringía demasiado las posibilidades expresivas del poeta. El estudio de los patrones de rima en los sonetos de Borges manifiesta una exploración de los caminos abiertos por los modernistas para flexibilizar el soneto. A partir de *El otro, el mismo*, Borges parece decidirse por un esquema de rimas (ABBA/CDDC/EFFE/GG) emparentable no sólo con el soneto inglés, sino con los de uno de los poetas menores favoritos de la obra borgesiana, Enrique Banchs. El soneto de Borges sobre Quevedo apunta ya en esta dirección, pero también puede recordar al esquema clásico. Si consideramos las rimas desde el punto de vista de la consonancia, éstas son ABBA/CDDC/EFF/GGE; los dos cuartetos ya no están vinculados por ninguna rima común. Sin embargo, si consideramos válidas las asonancias, tenemos ABBA/ACCA/DEE/FFD. En este segundo caso, los dos cuartetos siguen vinculados por una rima común. Por otro lado, aunque los pareados de los tercetos son extraños, no son necesariamente “reprobables” para una métrica española clásica. Para mayor información sobre este tema, cf. Gabriel E. Linares González, “El arquetipo y el monstruo: patrones de rima en los sonetos de Borges”, en *Fervor crítico por Borges*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2006, pp. 73-92.

por la luna turca. Borges desdobra la palabra en otras dos, hermanadas por medio de la coordinación y la aliteración en la frase “de escarnio y escarlata”. Sin embargo, en estos cuatro versos de Borges el significado metafórico de la luna no se restringe a calificar las glorias de un hombre en particular, sino que parece adquirir proporciones cósmicas. La luna es descrita como un probable símbolo de una pasión por medio de la frase “espejo de la Ira”. Ésta es la imagen central del cuarteto y se relaciona fónicamente con las demás incluidas en él. La palabra “espejo”, por un lado, se vincula con “escarnio y escarlata” gracias a una aliteración más discreta que la que existe entre las otras dos palabras. Por otro, la frase “de la Ira” crea con el verbo “delira” una paronomasia. La frase “espejo de la Ira” es, en este sentido, un centro de reunión de significados relacionados semántica y fónicamente.

Por otro lado, la metáfora que iguala a la luna con el “espejo de la Ira” parece tener su origen en otra alusión literaria. La palabra “ira” podría servir para vincular la mención al “intrincado versículo de Juan” del verso 3 del soneto de Borges con el pasaje del capítulo 6 del Apocalipsis que describe el “gran Día de la ira del Señor”. El pasaje bíblico, lleno de catastróficos escenarios, tiene como principio el siguiente versículo: “Y seguí viendo. Cuando [el Cordero] abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre”.¹⁸ En este sentido,

¹⁸ Apocalipsis, 6, 12 (*Biblia de Jerusalén*, Consejo Episcopal Latinoamericano-Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1984). Debo el descubrimiento de este vínculo a C. Maurer: “John’s words describe the day of wrath, *dies irae*, which justifies the reference in line 8 to the moon as a mirror of wrath” (*op. cit.*, p. 187). Conviene recordar, sin embargo, que la autoría del Apocalipsis (y del Evangelio según san Juan) es dudosa: “Una parte de la tradición del siglo II [...] identifica al autor [del Apocalipsis] con el apóstol Juan, el autor del cuarto evangelio. Pero las diferencias de estilo, de ambiente e incluso de teología dan a entender que el Apocalipsis y el cuarto evangelio no son obra del mismo redactor. No podemos tener una certeza absoluta. Tal vez tengamos que concluir que ambos libros proceden de la enseñanza del apóstol Juan mediante la intervención de unos escritores pertenecientes al círculo cristiano de Éfeso” (“Introducción al Apocalipsis”, *Biblia de Jerusalén*, p. 1878).

la pasión humana de la cual la luna parece ser reflejo se convierte también en indicio del Apocalipsis.

Si se acepta esta alusión, el poema contiene tres menciones a la imagen de la luna roja: una, implícita, que pertenece al Apocalipsis; otra, anónima, que procede del verso de Quevedo, y la que se encuentra en el segundo cuarteto del soneto, y que vincula a ambas. Dada esta proliferación de alusiones conectadas, el soneto parece estar asociado a un pensamiento presente en buena parte de la obra del autor argentino: la idea de que el número de las metáforas esenciales es limitado y que los autores no pueden más que repetir las con mínimas variantes. Es oportuno decir aquí que ninguna de las tres expresiones verbales de la imagen de la luna roja parece ser realmente una metáfora. Como ya se ha dicho, la frase “la sangrienta luna” sería más bien una hipálage; “luna de escarnio y escarlata” también parece serlo, en la medida en que conecta sustantivos por medio de una preposición y no por medio del verbo “ser”; la imagen de san Juan, “y la luna [se puso] toda como sangre”, es la que se acerca más a ser una metáfora, pero la conjunción “como” la emparenta realmente más con un símil.¹⁹ No obstante, la presencia de las tres expresiones en el mismo poema parece permitir extender la reflexión borgesiana sobre la eternidad de ciertas metáforas a otras imágenes articuladas en otros tropos.²⁰

¹⁹ Sin embargo, la frase de san Juan permite ver en qué sentido es posible entender por qué Vicuña Navarro se refiere a la frase “la sangrienta luna” como una metáfora. Dice san Juan que la luna se puso “toda como sangre”. Pasar de este símil a adjetivar la palabra “luna” con el adjetivo “sangrienta” es sencillo. De ahí que la hipálage parezca condensar en ella un significado metafórico.

²⁰ En un acto de relevancia para el argumento borgesiano de la eternidad de ciertas imágenes, C. Maurer (*op. cit.*, p. 194, nota 12) remite al lector a dos pasajes que contienen también la imagen de la sangrienta luna. Uno pertenece a los *Amores* de Ovidio y en él se describe a la bruja Dipsas, antecedente de la Celestina: “Con su sola voluntad, se aglomeran las nubes en toda la extensión del cielo; con su sola voluntad, brilla la luz en la límpida bóveda celeste. He visto, creedme, los astros centelleantes con el color de la sangre, y el rostro de la luna estaba purpúreo por el olor de la sangre” (Publio Ovidio

La idea aparece expresada constantemente en la obra de Borges, pero creo que en pocos lugares con tanta claridad como en los ensayos del libro *Otras inquisiciones*. Al inicio de “La esfera de Pascal”, podemos leer: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (*OC*, p. 636). El comienzo de “Nathaniel Hawthorne” podría considerarse como un comentario de esta lacónica oración: “es quizá un error suponer que puedan inventarse las metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar” (*OC*, p. 670).

La noción de la existencia de ciertas figuras esenciales que trascienden el tiempo está emparentada con aquella otra expresada también en numerosos lugares de la obra borgesiana, según la cual los escritores no son sino “amanuenses” del espíritu, que es el verdadero escritor de todos los libros. Una expresión famosa de esta idea se halla también en *Otras inquisiciones*, en el ensayo “La flor de Coleridge”:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: “La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente”

Nasón, *Amores*, I, 8, 11-12, en *Arte de Amar. Amores*, tr. Vicente Cristóbal López, Gredos, Barcelona, 1989, p. 149). El otro proviene de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, acto 3, verso 860, según Maurer. Los versos pertinentes de la obra de Lope son, en la edición de Francisco Rico, los 2675-2677, que dicen así: “La luna, que salió tarde / menguado el rostro sangriento, / me dio a conocer los dos” (Félix Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1984, p. 208).

(Emerson, *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821) [*OC*, p. 639].

Resulta curioso notar cómo el Borges que escribe este párrafo se convierte en mero transcriptor de las ideas de Shelley, de Emerson y de Valéry. Conviene mencionar también aquí el soneto “El otro”:

En el primero de sus largos miles
de hexámetros de bronce invoca el griego
a la ardua musa o al arcano fuego
para cantar la cólera de Aquiles.
Sabía que otro —un Dios— es el que hiere
de brusca luz nuestra labor oscura;
siglos después diría la Escritura
que el Espíritu sopla donde quiere.
La cabal herramienta a su elegido
da el despiadado dios que no se nombra:
a Milton las paredes de la sombra,
el destierro a Cervantes y el olvido.
Suyo es lo que perdura en la memoria
del tiempo circular. Nuestra la escoria.
(*El otro, el mismo*, *OP*, p. 206).

Podríamos estar de acuerdo con esta visión platónica de la literatura. Sin embargo, es necesario detenerse un momento en la forma en la que se articula en las obras citadas. En general, hay en los dos casos una preocupación por hacer presentes los nombres de ciertos autores, a pesar de la aseveración que parece declararlos meros instrumentos del Dios. En el pasaje del ensayo “La flor de Coleridge”, la noción del autor trascendente de la literatura es expresada mencionando los nombres de tres de sus “amanuenses”. En el soneto

justo antes mencionado, la contundencia del pareado final reduce al ser humano a meras ruinas, contrapuestas a la eternidad del Dios.²¹ Sin embargo, antes del final del poema, la voz poética se las ha arreglado para referirse a tres autores centrales del “canon occidental”: Milton y Cervantes son mencionados claramente en relación con aspectos centrales de su vida, o por lo menos de su leyenda, en los versos 11 y 12; Homero también aparece aludido junto con, por lo menos, la *Iliada*, en una mención indirecta que recuerda la de Quevedo en “A un viejo poeta”; él es el griego que invoca a la musa “En el primero de sus largos miles de hexámetros / de bronce” (v. 1 y 2). Por otro lado, estos autores no son declarados “herramientas” del Dios, sino más bien una suerte de obreros que reciben de éste las herramientas de la escritura. Desde este punto de vista, el poema hace patente cierta necesidad de representar figuras de individuos, de traerlos a la memoria.

En el ensayo “Kafka y sus precursores”, se dice que “En el vocabulario crítico la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad” (*Otras inquisiciones*, OC, pp. 711-712). El argumento que se usa en dicho texto para explicar esa carencia de rivalidad entre el precursor y su discípulo es que “cada escritor *crea* a sus precursores” (p. 712). El argumento es sorprendente, entre otras cosas, no porque niegue la rivalidad entre discípulo y precursor, sino porque niega que el discípulo establezca tal relación con un ente real. En todo caso, el autor crea una relación de enemistad o de amistad con la representación del precursor. Los precursores son, entonces, personajes traídos a la

²¹ A diferencia de “A un viejo poeta”, “El otro”, con sus tres cuartetos y su pareado final, es un soneto modelado según el patrón de rimas del soneto shakespeariano. La única diferencia es que mientras este soneto de Borges tiene rimas alternas en los cuartetos (ABAB/CDCD/EFEF), el soneto shakespeariano las tiene abrazadas (ABBA/CDDC/EFFE). Compárese “El otro” con el soneto 55 de Shakespeare, citado al principio de este texto.

memoria en los textos literarios para conseguir diferentes fines. El caso de Milton en “El otro” es especialmente revelador. De acuerdo con el texto, la ceguera de Milton es la herramienta que le fue conferida para escribir. Pero podríamos decir, en un nuevo desplazamiento de palabras, que el nombre y la ceguera de Milton son algunas de las “herramientas” de las que Borges habría echado mano para relacionarse con su propia ceguera.²²

La presencia de figuras como la de Milton puede ser definida con una palabra que Ernst Robert Curtius usa para hablar de otro de los muchos lugares comunes de la literatura occidental. Homero, Milton o Cervantes serían ejemplos del “eikón” o “figura ejemplar”, según explica Curtius este término:

Edificaron a la Edad Media los casos ejemplares de virtudes y debilidades humanas (*exempla*) que se hallaban en los autores antiguos. A esto se añade más tarde (desde *ca.* 100 A. C.) una nueva forma del ejemplo retórico, que tendría gran importancia en el futuro: el personaje ejemplar (*eikón, imago*), esto es, la “encarnación de cierta cualidad en una figura: *Cato ille uirtutum uiua imago*”.²³

²² La figura de Homero tendría una función similar en el mismo poema, pues es equivalente como personaje a Milton; ambos son grandes poetas ciegos. Es justo decir que la presencia de Homero y Milton recuerda también el “Poema de los dones”, en donde Paul Groussac y Borges, ambos directores de la Biblioteca Nacional de Argentina y ambos ciegos, parecen confundirse, perder su identidad. Si se echara mano de este poema, la serie de personajes formada por Homero, Milton y Borges serviría como contraejemplo para demostrar la “nadería de la personalidad” en el texto borgesiano.

²³ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tr. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica (*Lengua y Estudios Literarios*), México, 1955, p. 94. La relación de la figura de Quevedo con el “eikón” ha sido ya notada por Miguel Gomes: “Uno de los componentes del repertorio de lugares comunes borgiano que proviene de sus primeras aventuras literarias será, precisamente, la figura de Quevedo, convertida, una vez que la asimila la retórica del escritor, en un *eikón*” (“La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 2001, núm. 5, p. 128).

El “eikón” puede ser, en este sentido, una suerte de figura comparable con el Virgilio de Dante: un personaje que le permite al que lo crea una definición propia por medio de la similitud o de las diferencias que el creador establece con dicha figura. Véase la siguiente cita sobre la relación entre Dante y Virgilio en el ensayo “La divina comedia”, incluido en el libro *Siete noches*:

[...] tenemos la actitud filial: Dante viene a ser un hijo de Virgilio y al mismo tiempo es superior a Virgilio porque se cree salvado. [Dante] Cree que merecerá la gracia o que la ha merecido ya que le ha sido dada la visión. En cambio, desde el comienzo del Infierno sabe que Virgilio es un alma perdida. [...] En ese mismo momento, Dante dice: *Tu duca; tu, signore; tu, maestro...* Para cubrir ese momento, Dante lo saluda con palabras magníficas y habla del largo estudio y del gran amor que le han hecho buscar ese volumen [*La Eneida*] y siempre se mantiene esa relación entre los dos.²⁴

Dante, como protagonista de la *Commedia*, perdido “Nel mezo del cammin di nostra vita / [...] per una selva oscura”,²⁵ encuentra a la pantera, el león y la loba,²⁶ que no le permiten proseguir por el camino más directo hacia la salvación. En ese momento, divisa una sombra, “chi per lungo silenzio parea fioco” (canto 1, v. 63, p. 6); a

²⁴ J. L. Borges, “La divina comedia”, *Siete noches*, en *Obras completas*, Emecé, México, 1989, vol. 3, p. 213.

²⁵ Dante Alighieri, *Comedia. Infierno*, ed. bilingüe, tr., pról. y notas Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 2004, canto 1, vv. 1 y 2, p. 2. A partir de este momento, al citar a Dante incluyo en el cuerpo del ensayo la referencia al canto, el verso y el número de página de la edición consultada.

²⁶ Los tres animales son símbolos del pecado. Según Crespo (*ibid.*, pp. 5 y 6), el leopardo es la lujuria, el león la violencia o la soberbia, y la loba la incontinenia, los deseos violentos y la codicia. Sin embargo, como dice el mismo Borges, “Las interpretaciones sobre la simbología de estos tres animales [...] varían según los comentaristas” (Dante Alighieri, *La divina comedia*, pról. y notas Jorge Luis Borges, Océano, Barcelona, 2003, p. 37). En general, tal vez deba verse esta escena dantesca como un emblema global del pecado.

ella le pide ayuda y ésta le revela ser el alma de Virgilio. Dante le responde admirado:

Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
 che spandi di parlar sì largo fiume?
 [...]
 O delli altri poeti onore e lume
 vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
 che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
 Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;
 tu se' solo colui da cu' io tolsi
 lo bello stilo che m'ha fatto onore.
 Vedi la bestia per cu' io mi volsi:
 aiutami da lei, famoso saggio,
 ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi.
 (canto 1, vv. 79-80 y 82-90, pp. 9-10).

El apóstrofe de Dante a Virgilio es, por supuesto, completamente elogioso. Mientras que el poeta florentino se representa a sí mismo lleno de miedo (“mi fa tremar le vene e i polsi”, v. 90), el mantuano aparece no sólo como una figura a la que se le puede pedir ayuda (“aiutami da lei”, v. 89), sino como el precursor poético de Dante y de otros poetas. El protagonista lo llama “maestro” en el verso 85 y “delli altri poeti onore” en el 82, pero el valor de esta palabra y esta frase es amplificado por otras que se usan para describir a Virgilio en el pasaje; el autor de la *Eneida* es descrito como una “fonte” de inspiración verbal, lo cual posiblemente equivale a compararlo con la fuente Castalia, consagrada a Apolo y a las Musas. Los elogios mayores al poeta latino, sin embargo, son precisamente los que lo describen como algo más que un maestro o un inspirador. En el verso 85, junto con la palabra “maestro”, Virgilio es descrito como el “autore” de Dante, lo cual vincula a ambos autores en una relación de padre e hijo, como la que describe Borges en su ensayo de *Siete*

noches: el maestro es realmente un progenitor. Incluso se podría decir que esa paternidad es de índole celestial, porque el padre poético latino es descrito en el verso 82 como alguien que da “lume” (luz), en contraposición a la selva oscura en la que el poeta medieval se halla perdido.

Sin embargo, como bien nota Borges, el texto de Dante se encarga de marcar diferencias entre ambos personajes, lo cual propicia que el discípulo se encuentre, en ciertos aspectos, en una posición privilegiada con respecto al mentor. Dante, en tanto que protagonista, no deja de reconocer el propio valor de su obra, aunque sea dependiente de la de Virgilio, y dice: “tu se’ solo colui da cu’ io tolsi / lo bello stilo che m’ha fatto onore” (vv. 86-87). Dante se aplica a sí mismo la palabra “onore”, que usó en relación con Virgilio en el verso 82, pero, además, califica al estilo de sus propios textos de “bello”. Sin embargo, la diferencia esencial entre ambos personajes es la que establece la fe, como indica el propio Borges en el pasaje anteriormente citado. Virgilio se ofrece a ser el guía de Dante a través del Infierno y del Purgatorio, pero le dice que, si aspira a ascender a las alturas del Paraíso:

anima fia a ciò piú di me degna:
 con lei ti lascerò nel mio partire;
 ché quello imperador che là su regna,
 perch’io fu’ ribellante alla sua legge,
 non vuol che ’n sua città per me si vegna.
 In tutte parti impera e quivi regge;
 quivi é la sua città e l’alto seggio;
 oh felice colui cu’ ivi elegge!
 (*Inferno*, canto I, vv. 121-129, p. 12).

Por luminoso que sea Virgilio, no le es posible ascender al cielo. En la relación entre Dante y Virgilio está presente desde luego el reconocimiento y el homenaje, pero también la conciencia, por parte del dis-

cípulo, de sus propias capacidades y de la superioridad que le confiere su fe. Alguien podría pensar que esto último es irrelevante en la relación literaria entre Virgilio y Dante, pero creo oportuno recordar que el cristianismo es uno de los sustentos principales de la *Commedia*.

En varios sentidos, “A un viejo poeta” recuerda el momento del encuentro entre maestro y discípulo en el poema épico de Dante, pero con cambios importantes. Como en el poema de Dante, la voz poética y el viejo poeta se encuentran en un terreno irreal, casi apocalíptico. En un acto verbal que recuerda el apóstrofe de Dante, la voz poética del poema de Borges usa a lo largo de toda la composición la segunda persona del singular para dirigirse a Quevedo. Ello permite establecer, al menos potencialmente, una situación de diálogo entre dos entidades. Sin embargo, dicho diálogo no sólo nunca se inicia, sino que el deseo real de abrirlo permanece ambiguo. Aunque en el título la frase “viejo poeta” va acompañada de una preposición, el cuerpo del poema carece de la invocación (“Oh, tú, viejo poeta”) que se suele asociar con el recurso retórico del apóstrofe. El último terceto del soneto representa a Quevedo alejándose del terreno donde la voz poética lo ha encontrado, sin revelar aquello que el viejo poeta no puede recordar: su propio verso. La voz poética queda en posesión del verso del maestro y también de su nombre. La voz se coloca aparentemente en una situación de superioridad con respecto no sólo a su mentor, sino también al lector, que atestigua la escena sin saber el nombre del viejo poeta, que permanece en el anonimato. Desde este punto de vista, el poema se presta desde luego a una interpretación polémica, en que el objetivo sigue siendo eliminar la identidad de Quevedo, rehusar la escritura del epitafio.

En general, cuando en la obra de Borges se hace referencia al soneto dedicado al Duque de Osuna, el juicio emitido es severo, salvo, por supuesto, por el verso “Y su epitafio la sangrienta luna”.²⁷ En la

²⁷ Borges comenta el soneto por lo menos en cuatro lugares: en una nota a pie de página de “Las *kenningar*” (*Historia de la eternidad, OC*, p. 369); en “Quevedo” (*Obras*

que, creo, es la referencia más tardía al soneto, el ensayo “La poesía”, también incluido en *Siete noches*, podemos leer:

Quizá hubiera sido más poética la idea de que a los ríos de las guerras del duque no les importara la muerte del de Osuna. Pero Quevedo quería hacer una elegía, un poema sobre la muerte de un hombre. ¿Qué es la muerte de un hombre? [...] Cada hombre tiene su cara única y con él mueren miles de circunstancias, miles de recuerdos. Recuerdos de infancia y rasgos humanos, demasiado humanos. Quevedo no parece sentir nada de esto. Había muerto en la cárcel su amigo, el duque de Osuna, y Quevedo escribe este soneto con frialdad; sentimos su esencial indiferencia. Lo escribe como un alegato contra el estado

inquisiciones, OC, pp. 663-664); en el prólogo a una selección de poemas de Quevedo (Francisco de Quevedo, *Antología poética*, pról. y sel. Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 8-11), y en “La poesía” (*Siete noches*, pp. 258-261). Los comentarios sobre el soneto no cambian mucho de texto a texto; “Borges does not seem to think very highly on the sonnet to which it [el verso «y su epitafio la sangrienta luna»] belongs”, dice C. Maurer (*op. cit.*, p. 186). La actitud de Borges hacia su verso favorito de este soneto puede expresarse en el mencionado comentario de “Las *kennings*”: “Es fácil comprobar que en tal soneto la espléndida eficacia del dístico: “Su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta luna” es anterior a toda interpretación y no depende de ella” (OC, p. 369). Varios críticos han explorado los posibles significados de la frase. Una explicación interesante es la de Vicuña Navarro; para él, la imagen es una “metáfora falsa”, en tanto que “es anterior a toda significación” y, por ello, sin el anclaje en la realidad que las verdaderas metáforas deberían tener de acuerdo con la lectura de Vicuña del ensayo “La metáfora” (*Historia de la eternidad*, OC, pp. 382-384): “La luna sangrienta de Quevedo, tal como propone leerla Borges, situándola fuera de toda interpretación, no es en definitiva más que una metáfora «creada»” (M. Vicuña Navarro, *op. cit.*, p. 100). Sin embargo, dice Vicuña, esta “metáfora” artificial se convierte en Borges en símbolo de la metáfora por excelencia: “Son precisamente esas metáforas esenciales, siempre recurrentes, que él mismo llama «las trivialidades o eternidades de la poesía», las que, en su poema «La luna» el poeta de *Luna de enfrente* cifra en aquella luna sangrienta de Quevedo [...] Es una curiosa paradoja que, en el mismo momento en que reivindica la metáfora esencial, ahincada en las cosas, frente a la metáfora «creada» [...] Borges acuda precisamente a una metáfora «creada» como un signo metafórico para designar a todas las metáforas” (*ibid.*, p. 101). Esta contradicción no tendría otro sentido que la “demostración del carácter ilusorio de toda la literatura” (*ibid.*, p. 107).

que condenó a prisión al duque. Parecería que no lo quiere a Osuna; en todo caso, no hace que lo queramos nosotros.²⁸

Pareciera que, en un sentido, Borges tiene razón. El mundo descrito en el texto es irreal y, precisamente por eso, puede parecer falso. No obstante, como he dicho antes, creo que podemos leer en el texto de Quevedo sobre Osuna la denuncia de la propia artificialidad del texto. La clave se puede encontrar, según he sugerido, en el verso “Y su epitafio la sangrienta luna”. Quevedo define a la naturaleza como el epitafio de Osuna, pero el verdadero epitafio es el texto que ha escrito y que crea ese mundo irreal. Quevedo parece reconocer que su texto es sólo una creación verbal, no un lamento por su amigo. Desde este punto de vista, acaso el poema sugiere la artificialidad de todo lamento y de todo intento por preservar el recuerdo de alguien. Tal vez esto pueda llevarnos a reconsiderar la frialdad de Quevedo, especialmente teniendo en cuenta la que Borges parece manifestar en su soneto hacia ese “viejo poeta” sin nombre que es en él Quevedo.

A pesar de la aparente indiferencia de Borges hacia Quevedo en el soneto que me ocupa, en la cita anterior de “La poesía” y en los otros textos en los que comenta este soneto, él parece interesado en nombrar a Quevedo y en explicarse el carácter de éste. Como ya hemos visto, desde muy pronto en la vida creativa del autor argentino, Quevedo aparece como un personaje que hay que construir como se construye un golem o, para usar una palabra que he empleado anteriormente, un “eikón”.²⁹ Esta intención aparece en el siguiente pasaje

²⁸ J. L. Borges, “La poesía”, *Siete noches*, p. 261.

²⁹ Emir Rodríguez Monegal se percató muy bien de ello cuando escribe: “Como Eliot al hablar de Shakespeare o de los poetas metafísicos, de Dante o de Baudelaire, Borges al hablar de Quevedo y Góngora, de Herrera y Reissig o de Rubén Darío, sólo está hablando de Borges. Es decir: está practicando (ya) esa forma anacrónica de lectura que es toda escritura” (“Borges, lector del barroco español”, en *17 Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro

del ya mencionado ensayo “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, del primer libro de ensayos de Borges, *Inquisiciones*: “Ya se desbarató y hundió la plateresca fábrica de [la] continuidad vital [de Quevedo] y sólo debe interesarnos el mito, la significación banderiza que con ella forjemos”.³⁰ De este modo, en la obra de Borges las alusiones al soneto dedicado al duque de Osuna se vuelven un intento de forjar no una “memoria inmortal de Quevedo”, sino por lo menos una “memoria mortal”, ejecutada y sostenida por los seres humanos: un epitafio. Así mismo, los textos de Borges en los que se menciona a Quevedo también forjan una “memoria mortal de Borges”, pues el autor se define en contraposición a su maestro y a la vez, usa lo que le conviene de él como un estandarte. En este sentido, para el lector de su obra, el soneto “A un viejo poeta” es una etapa más en la construcción de los personajes de Quevedo y Borges, en tanto que el verso “Y su epitafio la sangrienta luna” forma parte integral de ambas figuras. Los comentarios de Borges sobre Quevedo se constituyen en memoria, en epitafio de Quevedo, y en el epitafio de Quevedo está incluido también el de Borges, en tanto que el personaje de éste se crea por medio del de Quevedo. El lector de Borges es lector de Quevedo; leer al argentino implica conocer el verso de Quevedo, el nombre de Quevedo y el nombre de Borges.³¹ En este sentido, la ausencia del nombre de Quevedo en el poema es, hasta cierto punto, falsa para el lector del *corpus* borgesiano.

Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978, t. 1, p. 468). Sin embargo, creo que le falta preguntarse de qué escribe el crítico cuando escribe sobre Borges. Es posible que también hable de sí mismo como Borges lo hace cuando habla de otros. Pretender que el lenguaje “crítico” pueda ser “objetivo” y reflejar la esencia de un autor, acaso sea demasiado atrevimiento.

³⁰ J. L. Borges, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, *op. cit.*, p. 43.

³¹ Dice Vicuña Navarro: “En su constante meditación de Quevedo, que es un perpetuo combate con el gran poeta del barroco español, busca Jorge Luis Borges la paz de una esencia, un instante de revelación en el que encontrarse y conciliarse con su verdad” (*op. cit.*, p. 97).

Pero el poema crea algo más que una memoria o recuerdo de estos dos personajes. Consideremos nuevamente la segunda persona del singular usada a lo largo del poema. Ésta, como ya he mencionado, hace de Quevedo un “tú”, una cercanía y, así, sienta las bases para una situación de comunicación ficticia similar a la que se da entre Dante y Virgilio. La voz poética abre el canal de comunicación, pero Quevedo no responde. Lo que he interpretado como una relación marcada por la rivalidad, también puede leerse como la expresión de la imposibilidad real de entablar diálogo con alguien cuya “plateresca fábrica de continuidad vital” está “quebrantada y hundida”: Quevedo está muerto. Desde este punto de vista, parece correcto aproximar esta voz poética en segunda persona al recurso retórico del apóstrofe, tal como lo entiende Jonathan Culler: “If, as we tend to assume, post-enlightment poetry seeks to overcome the alienation of subject from object, then apostrophe takes the crucial step of constituting the object as another subject with whom the poetic subject might hope to strike up a harmonious relationship. [...] apostrophic poems display awareness of the difficulties of what they purport to seek”.³² Por medio de la segunda persona se pretende invocar a un muerto, pero por este mismo medio se reconoce que establecer contacto con él es imposible.

La única forma de insertar la voz de Quevedo en el texto, de hacerlo presente, es por medio de la inclusión del verso “Y su epitafio la sangrienta luna”. Resulta importante notar que, aunque el poema parece mostrar el deseo de convertir el verso en expresión de una imagen recurrente que trasciende a sus autores, se le cita tal como parece haberlo escrito Quevedo. El verso, por supuesto, se presenta recontextualizado y cambiado, pero tal recontextualización depende de otros dos individuos: de san Juan, explícitamente mencionado en el poema, y del dueño de la voz poética del soneto, Jorge Luis Borges,

³² Jonathan Culler, “Apostrophe”, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, p. 143.

cuyo nombre aparece en la portada del libro donde se incluye dicho soneto. La intertextualidad en el poema no sólo es un medio de vincular textos, sino también representaciones de identidades. En ese sentido, difiero parcialmente de la opinión del muy interesante artículo de C. Maurer, según el cual “the dark lesson taught by Borges and Quevedo” es que “there is comfort in one’s ignorance of divine purpose and in the conviction that oblivion conquers all, erasing personal identity”.³³ En la lectura propuesta del poema de Borges, las identidades se encuentran en la encrucijada del texto, pero no necesariamente se anulan. En ese sentido, la segunda persona y la cita son expresiones del deseo y la imposibilidad de comunicación entre dos entidades poéticas separadas por el tiempo.³⁴

Este deseo de alcanzar la esencia del otro y la conciencia de la imposibilidad de hacerlo se encuentra presente en la obra de Borges con el mismo énfasis que el intento por desquebrajar espacio, tiempo e identidad. Evidentemente, se trata de dos actos relacionados. Y en algunas ocasiones, parecería que el deseo de creación vence al de la anulación. En su poema “El otro tigre” —que curiosamente sigue a “A un viejo poeta” en *El hacedor*—, la voz poética de Borges se refiere al incesante anhelo por capturar lo esencial del tigre, a pesar de que dicho intento esté condenado al fracaso. Los últimos versos del poema dicen:

Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma

³³ C. Maurer, *op. cit.*, p. 192.

³⁴ Dice I. Stavans que “Quevedo era el símbolo de la sangrienta luna” (*op. cit.*, p. 52). Si aceptamos que Quevedo, como he tratado de exponer aquí, es un signo de lo inalcanzable y lo deseado, es posible equiparar dicho signo con la significación que a la “sangrienta luna” da M. Vicuña Navarro. Recordemos que, de acuerdo con Vicuña, la imagen de la “sangrienta luna” es una metáfora creada que a la vez es metáfora de todas las metáforas naturales y auténticas. En este sentido, tanto la imagen de la luna como la del personaje de Quevedo en el soneto de Borges, son signos de la paradoja de la lengua, que nos sirve para nombrar pero no para capturar esencias en ese proceso.

de mi sueño, un sistema de palabras
humanas y no el tigre vertebrado
que, más allá de las mitologías,
pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
me impone esta aventura indefinida,
insensata y antigua, y persevero
en buscar por el tiempo de la tarde
el otro tigre, el que no está en el verso.
(*OP*, p. 133).

El soneto de Borges sobre Quevedo crea presencias necesarias que sin embargo son sólo creaciones: una voz poética y un personaje emparentable con un poeta muerto. ¿Cuál es la razón de su encuentro?

En opinión del Borges que escribió *Siete noches*, sin embargo, el tema de la amistad está ausente de la relación entre Quevedo y Osuna; en cambio, es crucial para el Dante y el Virgilio de *La divina comedia*, y para toda la literatura. Dice el mismo ensayo sobre *La divina comedia* citado antes:

Dante ha logrado que tengamos dos imágenes de Virgilio: una, la imagen que nos deja la Eneida o que nos dejan las Geórgicas; la otra, la imagen más íntima que nos deja la poesía, la piadosa poesía de Dante. Uno de los temas de la literatura, como uno de los temas de la realidad, es la amistad [...] Hay muchas amistades en la literatura, que está tejida de amistades.³⁵

Es curioso que Borges diga, en sus opiniones sobre la amistad entre los personajes Dante y Virgilio que protagonizan la *Commedia*, que la literatura está tejida de amistades. Nosotros podríamos decir que está tejida de signos que pueden expresar nociones de amistad, de comunión, de empatía. En esos signos se puede inscribir el propio

³⁵ J. L. Borges, "La divina comedia", *op. cit.*, p. 212.

crítico que, por medio de la escritura, constituye a Borges y a Quevedo y a sí mismo, no sólo para definirse, sino para dialogar con ellos.³⁶

“Amistad” es una palabra que, tal vez en este caso, deba ser sustituida por “compañía”. Un tema socorrido por la crítica de Borges es la relación entre él y sus precursores. En general, la crítica ha reaccionado contra la posibilidad de que en su obra se manifieste alguna “anxiety of influence” bloomiana que lo lleve a construir relaciones conflictivas con sus precursores. En uno de sus libros más populares y de más dudosa reputación, *The Western Canon*, Harold Bloom dice: “[Borges’s] curious fate as a writer, and as the foremost inaugurator of modern Latin American literature, cannot be separated from either his aesthetic universalism or what I suppose must be called his aesthetic aggressiveness”.³⁷ A propósito de afirmaciones de este tipo, Daniel Balderston ha escrito: “Creo que no cabe duda que Borges se habría divertido con las listas solemnes y el tono rencoroso del profesor Bloom, y habría reaccionado con una broma al ser canonizado por Bloom”.³⁸

Mi objetivo no es tomar partido por ninguna de estas dos posiciones. Como se ha visto, ni las relaciones entre Virgilio y Dante, ni

³⁶ De acuerdo con M. Gomes, “El destino del clásico es convertirse en signo: abandonar su naturaleza de individuo letrado, aun de «autor» y convertirse en «autoridad», es decir, instrumento de discurso de poder y legitimación que no necesariamente surge de él sino de sistemas ideológicos incluso posteriores a su existencia” (*op. cit.*, p. 125). La aseveración de Gomes me parece correcta, pero acaso limitada. Posiblemente no hay nadie que no sea un signo de otro o de otros, aunque no sea por un periodo tan extenso, en términos espaciales o temporales, como en el caso de Quevedo. Cuando Gomes dice que “Mutillar la totalidad de su producción [la de Quevedo] para ensalzar, como lo hace Borges, las destrezas verbales, patentes sobre todo en su poesía, constituye una sutil violencia que limita todo lo que en su tiempo fue Quevedo para recodificarlo, y así hablar de él con prácticas de ventriloquía” (*ibid.*, p. 133), nos está mostrando cuál es la intención de su lectura particular mediante el argumento de que ésa es la correcta.

³⁷ Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of Ages*, Riverhead Books, Nueva York, 1994, pp. 432-433.

³⁸ Daniel Balderston, “Borges: el escritor argentino y la tradición (occidental)”, *Cuadernos Americanos*, 1997, núm. 64, p. 176.

entre Quevedo y Borges, son del tipo en que esté ausente un cierto elemento de rivalidad. Lo importante no es sólo el tipo de relación que el autor o el crítico establezcan con su maestro poético o con el individuo que es el objeto de su crítica. Lo importante es la necesidad de relacionarse con un conjunto de signos y de proyectar sobre tales signos subjetividades, individualidades, personalidades. Lo importante, me parece, es la necesidad de compañía.

Las palabras de los autores les sirven a veces no sólo para conectar signos, sino para expresar la esperanza y la ilusión de que departimos en palabras con otros autores, aunque esas palabras sean la materia que los y nos constituye. Cuando en uno de los más famosos sonetos de Quevedo, leemos:

Retirado en la paz de estos desiertos
Con pocos, pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos
Y escucho con mis ojos a los muertos.³⁹

Todos sabemos que la “conversación con los difuntos” es una metáfora de la lectura. Sin embargo, creo que también podemos suponer que el autor usó esa metáfora porque quería decir algo más: quería expresar un deseo de encuentro con otros.

Otro autor barroco que le interesaba a Borges, Sir Thomas Browne, describe en el libro titulado *Hydriotaphia or Urn Burial* lo que Frank Kermode y John Hollander llaman “las tecnologías de la

³⁹ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, p. 98. Resulta interesante que en este poema que habla sobre la comunicación con los muertos, no sean éstos los apostrofados, sino el amigo de Quevedo y futuro editor de sus textos, José González de Salas (véase el verso 11: “oh gran don Iosef”). Posiblemente éste sea el modo frecuente de la crítica para articular la relación con los muertos: dirigirse a los otros críticos para evitar la extravagancia de dialogar con los muertos. Dice Culler: “above all [apostrophes] are embarrassing: embarrassing to me and to you. Even an apostrophe delivered during a lecture on apostrophe, whose title might have prepared listeners for occasional apostrophes, will provoke titters” (*op. cit.*, p. 135).

inmortalidad”,⁴⁰ es decir, las formas en las que los seres humanos hemos pretendido trascender a la muerte. En la traducción que Borges hizo de un pasaje de este libro, Browne se asombra de la soberbia del ser humano, que decide ignorar que la única inmortalidad puede ser conferida por Dios, y sin embargo no puede dejar de manifestar admiración por el intento humano de sobrevivir en el tiempo: “el hombre es bestia muy noble, espléndida en cenizas y autorizada en la tumba, solemnizando natiuidades y decesos con igual brillo y aparejando ceremonias bizarras para la infamia de su carne”.⁴¹ Los poemas no son más que cenizas⁴² de sus autores, pero en ellas se manifiesta el deseo de pervivencia y la aparente pero potencialmente espléndida comunión entre el autor y el lector.

⁴⁰ Frank Kermode y John Hollander (eds.), nota introductoria a pasajes de *Hydriotaphia* de Sir Thomas Browne, en *The Oxford Anthology of English Literature: The Literature of Renaissance England*, Oxford University Press, Nueva York, 1973, p. 985.

⁴¹ J. L. Borges, “Sir Thomas Browne”, *Inquisiciones*, p. 39.

⁴² La identificación entre las cenizas y Quevedo ha sido hecha también por Christopher Johnson en el siguiente pasaje: “Reborn in the «desamparada noche de la nada» of the *Sur* translation, and refigured in a character named Ashe, the «ceniza» of Quevedo becomes the emblem of Borges’ disdain for discrete authorial subjectivity. For Borges, the individual subject, like Tlön itself, is ultimately a product of a larger, more complex textuality” (“Intertextuality and Translation: Borges, Browne, and Quevedo”, *Translation and Literature*, 11 [2002], p. 192).

“EL FRAUDE ENTRE LA FICCIÓN Y LA FARSA”.
BORGES Y BIOY CASARES FRENTE A
DON ISIDRO PARODI Y SUS PROBLEMAS*

Lisa Block de Behar

Universidad Nacional de la República,
Uruguay

Our songs will all be silenced - but what of it?
Go on singing. Maybe a man's name doesn't
matter all that much.

ORSON WELLES, *F for Fake*

La materia que yo cursaba era filosofía: recordé
que mi tío, sin invocar un solo nombre propio,
me había revelado sus hermosas perplejidades.

J. L. BORGES, “There Are More Things”¹

Más allá del Myo Cid de paso tardo
y de la grey que aspira a ser oscura,
rastrea la fugaz literatura
hasta los arrabales del lunfardo.

J. L. BORGES, “In Memoriam A. R.”²

No es ninguna novedad confirmar que el mundo deviene cada día más borgiano. Desde hace décadas se sabe no sólo que Borges es uno de los

* Este texto parte de la conferencia inédita presentada en el *Zentrum für Literaturforschung* de Berlín el 1º de noviembre de 2004.

¹ Jorge Luis Borges, “There Are More Things”, *El libro de arena*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989, vol. III, p. 33.

² J. L. Borges, “In Memoriam A. R.”, *El hacedor*, en *Obras completas*, vol. II, p. 207.

mayores acontecimientos literarios de su siglo, sino que aun los acontecimientos no literarios también ocurren *al margen de Borges*.³ Al igual que su personaje Pierre Menard, “acaso sin quererlo”,⁴ sus especulaciones —proféticas o provocativas— anticiparon, entre otros advenimientos, el progresivo descaecimiento de las teorías,⁵ la caducidad o inutilidad de las taxonomías,⁶ las adecuaciones de la verdad a las conveniencias del cronista,⁷ la indistinción de los antagonismos⁸ —más allá de las eventualidades, las resonancias poéticas y plurales que prevalecen sobre la autoridad o el autor individual, la multiplicación de los prodigios que la tecnología pone en pantallas (normalizando en la práctica cotidiana algunas de sus ficciones más desaforadas),⁹ la gradual y virtual desaparición de la realidad en su representación,¹⁰ la conservación de la escritura en libros que se desvanecen,¹¹ las enciclopedias ciclópeas y virtuales. En este mundo que se *borgesializa* casi sin advertirlo entre ilimitables series de copias, medra la facilidad del plagio, la infatuación de los nombres propios, su insignificancia o su renombre.

Fueron éstas, sin proponérselo, algunas de las predicciones más llamativas de la desconcertante imaginación de Borges que, cruzadas

³ Lisa Block de Behar, *Al margen de Borges*, Siglo XXI Editores, México-Buenos Aires, 1987.

⁴ J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. I, p. 450.

⁵ “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil” (“Pierre Menard”, p. 449).

⁶ “...notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (“El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, vol. II, p. 86).

⁷ “Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento” (“Tema del traidor y del héroe”, *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. I, p. 498).

⁸ “Judas buscó el Infierno, porque la dicha del Señor le bastaba” (“Tres versiones de Judas”, *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. I, p. 516).

⁹ “El Aleph”, *El Aleph*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 617-627.

¹⁰ “Parábola del palacio”, *El hacedor*, en *Obras completas*, vol. II, pp. 179-180.

¹¹ “La biblioteca de Babel”, *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 465-471.

con las ficciones de Bioy Casares y su insistente producción de copias que abundan y acechan a la par, predisponen una realidad por venir que el presente confirma. Pocos escritores lograron, como Borges, transformar los fragmentos discontinuos, la referencialidad abstrusa, las citas literales y sospechosas, francas y apócrifas, siempre innúmeras, las copias tan fieles como aberrantes, en esa revelación fantástica que sus obras deparan.

Por otra parte, a pesar de la ininterrumpida preocupación por la mimesis y de los antecedentes ancestrales del tópic, no fueron nada frecuentes las narraciones que hicieron de las *copias* un universo inaugural y contradictorio, o de las máquinas que las producen y registran (ésas que la fantasía de Bioy pone en marcha) una cultura que instala las revelaciones fotográficas y cinematográficas (los procedimientos tecnológicos que las propician), la experiencia vicaria e infinita de un régimen de copias sin original. En sus cuentos, no escasean los híbridos, y como en las fábulas y las quimeras, los experimentos médicos oscilan entre devaneos de inmortalidad y procedimientos inhumanos, una crueldad no menos cruel por mecánica, que engrana la trama en un terror sin tregua.

Firmes sus lazos amistosos, próximas sus afinidades sociales y culturales, siendo sus obras tan diferentes y tan felizmente opuestas, la consabida colaboración literaria entre ambos, varias veces extraordinaria por solidaria y duradera,¹² se consolida también por esas coincidencias. Un estrecho vínculo personal se entabló entre los dos escritores, quienes compartieron una *vita literaria*, animada y admirable, y la celebridad de una producción que también lo es. Borges y Bioy leían los mismos libros, consultaban las mismas enciclopedias, frecuentaban círculos literarios comunes, cultivaban las mismas amistades y adherían a causas afines, sin que se suscitara o insinuara ninguna rivalidad o redundancia entre sus escritos, afectos

¹² Esta colaboración, iniciada en la década de 1940, culminó en 1977 con el libro *Los nuevos cuentos de Bustos Domecq* (Librería de la Ciudad, Buenos Aires).

y pronunciamientos. Llama todavía la atención que esa estrecha mutualidad no diera lugar a desavenencias; al contrario: “Por dispares que fuéramos como escritores, la amistad cabía, porque teníamos una compartida pasión por los libros”.¹³

Como si hubieran convenido un pacto de precedencia, pero sin ceremonias, cada uno le cedía el paso al otro o, incluso, a un tercer hombre, apartándose ambos a un lado para darle lugar a *Biorges*. Ni uno ni otro sino los dos, contraídos en una entidad civil y literaria, con nombre propio y foto formal, “Biorges” aparece convalidado por el estatuto nominal que Rodríguez Monegal acuña en su libro,¹⁴ y que Gisèle Freund documenta fotográficamente ahí mismo, otorgándole con ello pleno “droit de cité” (como diría Víctor Hugo), no sólo en poesía. Una serie anterior de fotos, realizada por Silvina Ocampo como para documentar la metamorfosis de uno y otro autor en un tercer otro, aparece reproducida en *Álbum*, el libro publicado por el Ministerio de Cultura de España en homenaje a Adolfo Bioy Casares para celebrar, también por medio de esa cuidadosa edición, el otorgamiento del Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes del año 1990.¹⁵ En “Un arte abstracto”, de las *Crónicas de Bustos Domecq*, la farsa no desconoce esa famosa sobreimpresión fotográfica que, al pasar al bronce y a sus palabras, cobra un relieve sarcástico, a varias puntas: “Los fondos recaudados no permitieron la erección de dos bustos y el cincel hubo de ceñirse a una sola efigie que aglutina artísticamente la vaporosa barba del uno, la nariz roma de los dos, y la lacónica estatura del otro”.¹⁶

En sus *Memorias*, Bioy recuerda el argumento de un cuento que se habían propuesto escribir, ya no entre dos sino entre tres, esta vez junto con Silvina Ocampo. Pero como esa trinidad no resulta de

¹³ Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 78.

¹⁴ Emir Rodríguez Monegal, *Borgès*, Éditions du Seuil, París, 1970.

¹⁵ Adolfo Bioy Casares. *Álbum*, Ministerio de Cultura de España, Madrid, 1991.

¹⁶ Borges y Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires, 1967, pp. 55-56.

la suma de los dos primeros más ese uno que logra la colaboración literaria, el milagro no se produce.¹⁷ En ese cuento, se formularía una suerte de testamento literario e intelectual, con preceptos precisos para la tarea de escritor. Transcribo un pasaje, entre varios igualmente ingeniosos:

En literatura hay que evitar:

[...] —Parejas de personajes burdamente disímiles: Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson.

—Novelas con héroes en pareja. La dificultad del autor consiste en: si aventura una observación sobre un personaje, inventará una simétrica para el otro, abusando de contrastes y lánguidas coincidencias:

Bouvard et Pécuchet.¹⁸

Alevosas y compartidas, esas recomendaciones dan señales claras de la clave augural y amistosa que celebra la gracia del principio: un cuento de Borges (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), parte de cierto dato que Bioy le habría proporcionado al narrador; otro cuento (“El hombre en el umbral”) se inicia invocando su nombre y, como bien se sabe, *La invención de Morel* (1940), la novela “perfecta” de Bioy, empieza por un prólogo de Borges que así la califica. Abundan ejemplos de un equilibrio donde, en vaivén, autores y personajes se entrecruzan, haciendo crecer la ficción, elevándola varios grados más al comprometer sus lealtades recíprocas en un artificio de verdad.

¿Advierten sus prevenciones sobre la singularidad de esa condición dual? ¿Formulan una vindicación actualizada de *Bouvard et*

¹⁷ “El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso [al del Doctor Jekyll de Stevenson]: lograr que dos sean uno. Si el experimento no marra, ese aristotélico tercer hombre suele diferir de sus componentes [...]” (Borges, “Epílogo” a *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, p. 977).

¹⁸ A. Bioy Casares, *Memorias*, pp. 80-81.

Pécuchet?¹⁹ ¿reniegan de “una especie de Fausto en dos personas” (p. 260), como señala Borges que definió Céard esta obra de Flaubert?; aun cuando, en esta cita como en tantas otras, habría que duplicar las comillas, ya que un solo par no bastaría; refiriéndose a la novela de Flaubert, dice Borges: “En un libro tan poblado de circunstancias, el tiempo, sin embargo, está inmóvil; fuera de los ensayos y fracasos de los dos Faustos (o del Fausto bicéfalo) nada ocurre” (p. 262). Tal vez por eso mismo entienda que la “acción” no ocurre en el tiempo sino en la eternidad. Diferenciándolo del espacio, pero sin dejar nunca de lado el problema del tiempo, como si ambos fueran las dos caras distintas de una misma entidad, Borges recuerda el desagrado que provocaba en Nietzsche el que se hablara parejamente de Goethe y de Schiller, advirtiendo el perjuicio de una indisolubilidad indeseable por extrema.

Como Bustos Domecq no existía, uno o más de uno tenían que inventarlo, y fueron Borges y Bioy, juntos o por separado, quienes festejan su escritura indistinta y paródica como si disfrutaran de la ejecución de un concierto interpretado a cuatro manos, *allegro scherzando*. Sería difícil, en el ámbito de la ficción literaria, encontrar un par similar o un paralelo igualmente válido. Sin embargo, cuando una periodista le preguntó a Bioy por posibles antecedentes de esa relación tan singular en la “que intervinieron dos hombres”,²⁰ Bioy mencionó a Ellery Queen,²¹ seudónimo de dos autores estadounidenses, primos entre sí, que adoptan nombre y apellido tanto para suscribir los relatos de las aventuras de un detective como para designar al detective (quien, dicho sea de paso, también es escritor). Ambos se empeñan en escribir como uno solo y más parecen dos personajes de un solo autor que dos autores en uno. Sin duda, “a strange case”, como tituló su famosa novela (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr.*

¹⁹ J. L. Borges, “Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*”, *Discusión*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 259-262.

²⁰ J. L. Borges, “El soborno”, *El libro de arena*, en *Obras completas*, vol. III, p. 57.

²¹ Borges y Bioy Casares, *Museo. Textos inéditos*, Emecé, Buenos Aires, 2002, p. 241.

Hyde) Robert Louis Stevenson, quien no debería haberse extrañado de esas dualidades; una extrañeza que involucra asimismo a los protagonistas de las novelas de Arthur Conan Doyle. Pero en el caso de Borges y Bioy, sin oponerse ni confundirse, uno es par del otro.

No es necesario recordar que, desde las prédicas del Génesis y los mitos a los que Platón habilita en función dialógica, hasta las prácticas de la clonación, la idea del doble es inherente al pensamiento, a la imaginación, a la memoria, a los sueños, como si la *reflexión* misma multiplicara las imágenes y la sombra, el espectro de uno que nunca es menos de dos. No sólo en Alemania o en alemán, donde no son ajenos ni el “Doppelgänger” ni el Golem, siguen vigentes esas operaciones de la mente, las cuales están en tradiciones y leyendas que han sido recogidas y difundidas con creces por una cuantiosa corriente literaria y cinematográfica.

Bajo la doble y más conocida denominación de H. Bustos Domecq y de B. Suárez Lynch, también doble, los dos escritores firmaron varios textos escritos en forma conjunta, de responsabilidad individual indiscernible: son dobles de dobles y, a pesar del tiempo transcurrido y de sus deslizamientos en sinuosos pliegues, el fenómeno no deja de sorprender. Pero el interés que suscita su cooperación no se limita a ese sello doble o cuádruple que oculta, *a medias*, dos autores en un tercero o varios más. Como decía Rodríguez Monegal, sigue llamando la atención “la profunda simbiosis establecida entre esos dos escritores tan diferentes en edad, estilo y temperamento”,²² tan estrechamente unidos que daría lugar a una “cuestión Bustos Domecq”, menos críptica aunque igualmente representativa de una armonía final y coral, consonante a varias voces, que acentúa “la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje”,²³ como si tal discriminación aún fuera factible.

²² E. Rodríguez Monegal, *Borges*, p. 181. La traducción es mía.

²³ J. L. Borges, “Las versiones homéricas”, *Discusión*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 240.

Las convicciones sobre la naturaleza plural del autor —que podrían rivalizar sin contrariarlas con las teorías de su desaparición— no serían ajenas a quienes entienden que las citas y copias gozan de un amparo literario privilegiado. Con más razón deberían entender, entonces, la proliferación dual de un autor, real e imaginario a la vez. Las constancias biográficas asemejan los binomios Bustos Domecq/Suárez Lynch/Lynch Davis a la condición de los heterónimos de Pessoa, a “l’œuvre [...] de l’auteur «hors de sa personne»”,²⁴ como los definía el poeta para distinguirlos de los seudónimos. Con más razón aún, porque los nombres que adoptan Borges y Bioy no son falsos ni compiten con los apellidos con que identifican sus obras individualmente, ya que esas rúbricas refrendan el devoto apego a una onomástica familiar y aparecen legitimadas por sendas ramas de sus añosos árboles genealógicos.

Tanto H. Bustos Domecq como B. Suárez Lynch, los nombres con los que, respectivamente, suscriben *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) o *Un modelo para la muerte* (1946), lucen apellidos adoptados de antepasados a los que se sienten lealmente ligados por una venerada tradición familiar. No sólo en el ambiente rioplatense es común el hábito de ostentar apellidos dobles por nobles, o no, que, yuxtapuestos, suelen dar indicios de una presunción aristocrática o diacrítica; da casi igual.

Por ejemplo, una insinuación de abolengo de autor aparece en “Del rigor en la ciencia”, una obra maestra en doce líneas donde Borges anticipa y condensa poéticamente la preocupación por las copias, por los riesgos de ese afán sustitutivo e infinito que no sólo replica la realidad sino que la hace pedazos.²⁵ Él atribuye esa obra a Suárez

²⁴ Fragmento de una carta publicada en la revista *Presença* en diciembre de 1928. Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, Éd. Unes, Trans-en-Provence, 1985, p. 9.

²⁵ “...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia” (“Museo”, *El hacedor*, en *Obras completas*, vol. II, p. 225). La supuesta fuente del texto es: Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

Miranda; al ser interrogado por la razón del apellido compuesto, responde que dos nombres resultarían más verosímiles. Quizá esa atribución sea tan justificada como para que él mismo haya copiado, incluso, lo que le es propio; y como para que el procedimiento se perpetúe, lo hizo más de una vez, pues el texto fue citado por vez primera en la sección “Museos” de *Los Anales de Buenos Aires* (núm. 3, marzo de 1946), luego en *El hacedor* (1964) y finalmente en “Naturalismo al día” (*Crónicas de Bustos Domecq*, 1967).

Al escribir juntos, Borges y Bioy pulsaban una cuerda poco cuerda, como si la parodia requiriera del desafuero de dos para hacer juego: “Era una locura privada de Borges y mía, que entristecía a todos nuestros amigos. Nos salían cuentos desorbitados, escritos como esas muñecas rusas; una broma dentro de otra broma. Quisimos escribir cuentos policiales, y nos salieron cuentos policiales satíricos. Pero nos divertimos mucho mientras los escribíamos”.²⁶

De un humor que se solaza con los presuntuosos amaneramientos de la literatura más cursi que culta, Borges y Bioy cargan las tintas hasta la caricatura. Bustos Domecq imita la hinchazón laudatoria de prólogos y panegíricos sesgados, acumula redundancias ampulosas, en palabras liminares y preliminares, con personajes pedantes y grotescos, sometidos a convenciones narrativas, citas ornamentales e inoportunas. Los contrastes de la adjetivación, los dichos afectados, las voces y poses impostadas, las notas descolocadas y al pie, burlan los paradigmas de una literatura trasnochada y, sobre todo, la vanagloria de un aparato crítico estereotipado y suficiente. No faltan alardes del hiperesnobismo que se regodea en voces extranjeras demasiado usadas, los dichos y versos más trillados —en francés, *bien sûr*—, las efusivas reverencias a la patria, el antisemitismo vernáculo.²⁷ No disimulan tampoco los excesos de una

²⁶ Borges y Bioy Casares, *Museo*, p. 240. Ver también las *Memorias* de Bioy.

²⁷ H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Sur, Buenos Aires, 1942, p. 13.

vulgaridad que se pretende tanto más refinada y elegante cuanto de peor gusto es.

En su segunda edición, el prólogo de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* presenta una nota sobre H. Bustos Domecq redactada por la “educadora, señorita Adelma Badoglio”.²⁸ Pero, según consta en la primera edición, la señalada educadora se llamó primero Adelia Puglione. Borges y Bioy no pierden la ocasión de jugar con los nombres propios. Es cierto, la historia cambia y los prólogos suelen acompañar esos cambios, y no se cuestiona que son esas variaciones las que justifican su función marginal. Por eso vale la pena observar que, en la misma página, la primera edición recuerda: “Durante el gobierno de Iriondo” (y uno o más Iriondos hubo en Santa Fe), mientras que en la edición de 1964 la primera educadora —aunque nombrada en segundo término— declara “Durante la intervención de Labruna...” Y cabe preguntarse ¿a qué Labruna se estará refiriendo la maestra? ¿Al famoso jugador de fútbol de River Plate, conocido por el Feo, coincidiendo con el “mote cariñoso” con que se apodaba a Bustos Domecq (“en la intimidad”), según recuerda Gervasio Montenegro en su “Palabra liminar”? Ahora bien, tanto en una edición como en la otra, la educadora coincide en alabar los “interesantes estudios primarios” de Bustos Domecq; también en reconocer que su prosa se encuentra “afeada por ciertos galicismos, imputables a la juventud del autor y a las pocas luces de la época”. Al referirse a Rosario, en la provincia de Santa Fe, ambas señoritas ensalzan “la Chicago argentina”. Por su parte, en esa semblanza donde Gervasio Montenegro presenta a Don Isidro Parodi como “Bicho Feo”, calificándolo tanto como “*homme de lettres*” o como “*gentleman-cambrioleur*”, no deja de subrayar la peculiaridad del galardón que lo honra: “En la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado”. Pero, ¿cómo explicar que súbitamente el nombre y

²⁸ H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Sur, Buenos Aires, 1964.

apellido de la aplicada educadora, la señorita Adelma Badoglio, reaparezca revisando²⁹ la traducción realizada por Fernando Bauzá de un artículo incluido en esa exquisita edición del *Album*?

En resumen, los autores juegan con el fraude y con la fe como quien juega a los dados: *All is true!* En esta versión o diversión paródica, Borges y Bioy inventan a un autor ficticio (Bustos Domecq) y también inventan a la autora de la biografía de ese autor inventado (Adelma Badoglio), a quien precede un invento anterior (Adelia Puglione), que sorprende entre los créditos de un ensayo en un libro oficial, si no monárquico casi majestuoso; inventan además al prologoísta (Gervasio Montenegro), miembro de la Academia Argentina de Letras (institución que aparece mencionada en la edición del 64, no en la del 42), quien es asimismo personaje de la ficción, invadiendo, más de una vez, el espacio de verdad que el prólogo —otra convención— suele acreditar. El truco vale, pero no es nuevo, ya que no es la primera vez que, maliciosa, la ficción apuesta a ese juego. Un par de siglos antes, y a manera de prólogo, Jonathan Swift, entre otros, ya había introducido su libro de aventuras mediante cartas apócrifas dirigidas a un editor apócrifo, con lo cual no sólo intentaba ganar en verosimilitud sino redoblar, por medio de este conocido recurso, los pliegues de la ficción que se vale de los márgenes editoriales más convencionales para burlarlos.

La estratificación de falsedades da lugar a una *mise en abîme* resbaladiza, un fraude sin freno donde la ficción se precipita en la farsa. La guarnición de prólogos pretende certificar la autenticidad de un seudónimo, pero para legitimarlo se vale de varios autores falsos, como si al decir dos o más mentiras se mintiera menos, como si dos

²⁹ David Gallagher escribió un artículo cuyo título es “The novels and short stories of Adolfo Bioy Casares”, *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 1975, vol. 3. Posteriormente este mismo artículo fue incluido en el libro: Metchild Strausfeld (ed.), *Materialien zur Laterinamerikanischen Literatur*, tr. Fernando Bauzá, revisión Adelma Badoglio, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1976. Una traducción al español se publicó en *Adolfo Bioy Casares. Album*, pp. 23-61.

detectives falsos pudieran descubrir la verdad gracias a las licencias del “roman policier” que, según observa Montenegro en el prólogo, Bustos Domecq sustrae al frío intelectualismo en el que Conan Doyle, entre otros, ha sumido este género.³⁰ Más aún, atravesando la geología de trucos y pases mágicos, es el propio Bustos Domecq quien suscribe el prólogo de *Un modelo para la muerte* (1946), de B. Suárez Lynch, y tanto Don Isidro Parodi como Gervasio Montenegro reaparecen en el reparto de las “Dramatis Personae” de esa obra. Allí Bustos Domecq define a Parodi como: “Antiguo peluquero del barrio Sur, hoy recluso en la Penitenciaría Nacional, [quien] resuelve desde su celda los enigmas policiales”.³¹ ¿Y si fuera esta rareza otro rastro del “efecto Blanqui”, de la fascinación que ejercieron sobre Borges y Bioy sus fantasmagorías espectaculares y del tono escéptico más que irónico que, a pesar de las distancias, les fue tan familiar?

Para escarnecer las buenas intenciones propias del prólogo, B. Suárez Lynch aparece como discípulo de Bustos Domecq, quien puntualiza esa condición epigonal: “Mis *Seis problemas para don Isidro Parodi* le indicaron el rumbo de la verdadera originalidad”. Para disipar cualquier sospecha, se atribuye la publicación de las obras de Bustos Domecq a la editorial o imprenta *Oportet et Haereses* que, también por partida doble, cita literalmente las palabras de una epístola de San Pablo: *Oportet Haereses esse* (“es necesario que haya herejes”).³² El sello editorial parece apartarse de esa docta referencia; sin embargo, tomando en cuenta la prédica del santo, pero derivándola hacia escritos más seculares, desliza algún estigma paulino.

En *Dos fantasías memorables*, también de Bustos Domecq, se menciona varias veces la empresa-imprenta editorial de Pablo Oportet, patrón, permitiéndose una guiñada hagiográfica que no descontextualiza

³⁰ Gervasio Montenegro, “Palabra liminar”, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), p. 11.

³¹ B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte*, en J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, p. 149.

³² Pablo de Tarso, *Primera Epístola a los Corintios*, xi: 18 y 19.

la referencia.³³ Introduciéndose en campos menos ortodoxos, el narrador se vale de la cita para invocar términos homofónicos de dos famosos vinos, Oporto y Jerez, con cuya prestigiosa producción la familia de Bioy Casares estaba directamente vinculada por inusuales ramificaciones genealógicas, *but that is another story*.

Juegan a las escondidas con nombres propios y ajenos, falsos y auténticos, grotescos y dinásticos, en los que resuena la hilaridad: Hilarión Lambkin Formento, o la parodia: Isidro Parodi, o las consonancias: Tulio Herrera (*Crónicas...*), que tienden lazos entre obras, nombres y hombres. Son tantas las burlas que habría que elaborar un expediente con los variados recursos de una onomástica humorística, con esos patronímicos emblemáticos que despiden chispas en todas direcciones, haciendo crepitar la infatuación literaria, inflamando el *establishment* de ese “pequeño mundo” superpoblado de escritores, críticos, profesores, académicos, que practican el culto del nombre y el renombre, que intercambian incestuosamente sus papeles, los escamotean o los plagian. No está mal escribir sobre lo que se sabe y, por eso, ambos escritores escriben sobre escribir. Una sobreescritura de *litterati* todos, que proclaman sus poemas con esmero, haciéndolos coincidir palabra por palabra con *Los parques abandonados*, de Julio Herrera y Reissig, con cada una de las tres partes de la *Divina Commedia*³⁴ o con selectos capítulos del Quijote.

Desde las obras mayores de la literatura mundial, las mistificaciones de Borges y Bioy no evitan escarnecer los aciertos de sus propias obras en bromas desopilantes, ya que no es sólo a César Paladión a quien Bustos Domecq dedica las complacencias de su homenaje, o su impiedad. Si el tema trata de que la farsa se haga cargo de los lugares comunes críticos y literarios, los blasones de Pierre Menard no podían quedar ausentes:

³³ H. Bustos Domecq, “El signo”, *Dos fantasías memorables*, en J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, p. 137.

³⁴ Borges y Bioy, “Homenaje a César Paladión”, *Crónicas de Bustos Domecq*, pp. 15 y ss.

En nuestra época, un copioso fragmento de la *Odisea* inaugura uno de los *Cantos* de Pound y es bien sabido que la obra de T. S. Eliot consiste versos de Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Paladión, en 1909, ya había ido más lejos. Anexó, por decirlo así, un *opus* completo, *Los parques abandonados*, de Herrera y Reissig [...] Paladión le otorgó su nombre y lo pasó a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel. Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera que no repetía un libro anterior.³⁵

En varias oportunidades, añorando esos años de iniciación de una escritura mancomunada, Bioy recuerda que ambos decidieron inventar un cuento cuyo protagonista era el Dr. Praetorius,³⁶ un alemán —a veces— o un holandés —otras. En alguna oportunidad, se trataría de un filántropo alemán, el Dr. Praetorius, quien, por medios “hedónicos —música, juegos incesantes— mata a niños”.³⁷ Además de descabellada, de dolorosamente irónica, esa sustitución perversa coincide con una inversión similar en un cuento de Borges. En “Utopía de un hombre que está cansado”, Borges apunta hacia una iniquidad similar: “—Es el crematorio— dijo alguien—. Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler”.³⁸ Casi insoportable, el sarcasmo se cruza con las maldades de ese cuento que no llegó a ser el primero de la serie. Dice Bioy:

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

³⁶ E. Rodríguez Monegal, *Borges. A Literary Biography*, Dutton, Nueva York, 1978, p. 290.

³⁷ Entrada de 1937 en la “Autocronología” de Bioy Casares. Suzanne Jill Levine, *Guía de Bioy Casares*, Fundamentos, Madrid, 1982, p. 171.

³⁸ J. L. Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”, *El libro de arena*, en *Obras completas*, vol. III, p. 56.

...y proyectamos un cuento policial —las ideas eran de Borges— que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch.³⁹

Anuncia que el cuento se titularía “Doctor Praetorius”. “Pero hablamos tanto de este cuento, lo discutimos tanto, que finalmente nunca lo llegamos a escribir”.⁴⁰ Sin embargo, Borges retoma algún aspecto del personaje en el cuento “There Are More Things” de *El libro de arena*, que trata de un forastero, Max Praetorius, que adquiere una casa asociada a los felices recuerdos infantiles del narrador, aunque sólo para depredarla. En una de las crónicas de Bustos Domecq, “Un arte abstracto”, “el hombre sobre el cual convergen ojos, dedos y caras estupefactas es el flamenco u holandés, Frans Pretorius”.⁴¹ Paradójicamente, un cuento inexistente pero con título y protagonista siniestro, inicia la saga de doctores Praetorius que, con distinto nombre de pila e identidad, sobrevienen en los cuentos de Borges o compartidos con su amigo. Pero hay más cosas: Bioy afirma que ese cuento nunca escrito fue encontrado por Daniel Martino.⁴² El fenómeno no debería extrañar tanto, sin embargo: si un cuento escrito puede desaparecer, un cuento no escrito bien podría ser encontrado y aparecer.

Habría que detenerse en las variaciones de Praetorius, en las transformaciones de carácter del personaje, desde la bondad piadosa

³⁹ Citado en Borges y Bioy, *Museo*, p. 41.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁴¹ Borges y Bioy, “Un arte abstracto”, *Crónicas de Bustos Domecq*, p. 54.

⁴² “[...] pero un día, Daniel Martino, un amigo mío, lo encontró entre mis papeles, lo que para mí resultó una novedad, porque yo estaba convencido de que ese cuento no se había escrito nunca” (*Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 49). El texto encontrado fue incluido después en *Museo*.

de su modelo alemán, gran humorista, envidiado por los colegas y amado por sus pacientes, hasta las inhumanidades varias de sus versiones posteriores, tanto literarias como cinematográficas. De ahí que preferiría remitir su procedencia al protagonista de la comedia de Curt Goetz, que se estrenó en Berlín con reconocido éxito en 1934: *Dr. Med.[Medizinisch] Hiob Prätorius. Fachartz für Chirurgie und Frauenleiden. Eine Geschichte in Sieben Kapiteln*.⁴³ La comedia, que tuvo un gran éxito, fue llevada al cine por el propio Goetz en Alemania y, posteriormente, en Estados Unidos, por Joseph L. Mankiewicz en 1952. Según las precisiones que formula Alfredo Grieco y Bavio, me entero de que en la Argentina también se había exhibido el film:

The Bride of Frankenstein (1935), de James Whale, con libreto de John L. Balderston y William Hurlbut; fue estrenado en Buenos Aires el 17 de julio de 1935 en el cine Monumental (Lavalle y Esmeralda). La última función fue en el cine Mundial (Belgrano 1260) el 22 de septiembre de 1935. Allí, Ernest Thesiger interpreta al Dr. Septimus Pretorius.⁴⁴

Decidido a investigar y determinar el microbio de la estupidez humana (“*Der Mikrobe der menschlichen Dummheit*”), el admirado médico de la obra de Goetz, quien tiene por ayudante a un cadáver rescatado vivo de un ataúd, podría haber inspirado, aunque con signo contrario, esa serie de médicos diabólicos que pueblan la demografía teratológica de Bioy. Pero el Dr. Praetorius de Goetz es un hombre bueno, filántropo —él sí— que se casa con una paciente para salvar su honor de joven ultrajada y emplea al hombre que

⁴³ Curt Goetz, *Dr. med. Hiob Prätorius. Menagerie, vier Einakter. Bühnenwerke* Band III, Knaur, Munchen/Zurich, 1965. [*Dr. en Medicina Job Prätorius. Zoológico*, cuatro actos únicos, en *Obras teatrales*, tomo III, Knaur, Munich/Zurich, 1965.]

⁴⁴ Agradezco a Alfredo Grieco y Bavio por los datos que, sobre este punto, me proporcionó en carta personal de fecha 28 de agosto de 2006.

había rescatado del otro mundo como sirviente para salvarlo de la “preposterada” condena que pesa sobre él. Pero más que las vicisitudes de sus personajes, desde el principio al fin, la obra de Goetz da cuenta de una situación que, no sólo por su circular construcción policial y británica, el mismo Borges podría haber urdido y Bioy celebrado.

El primer acto se desarrolla en una biblioteca donde, frente al fuego de la clásica chimenea, en un cómodo sillón, bajo la luz de una lámpara de pie, el dramaturgo se sobrealta al encontrar meditando a Sherlock Holmes. Según la costumbre que la narración impuso, el detective dialoga con el Dr. Watson sobre el misterio que le preocupa. En este caso, la muerte simultánea del Dr. Praetorius y de su mujer, al estrellarse el auto en que se dirigían a la ópera. El último cuadro se ambienta en el mismo lugar. Sherlock Holmes irá resolviendo el enigma, con prudente abducción, una solución cómica o nada cómica, que podría coincidir con la truculenta trama de ese cuento que llegó o no a escribirse pero que inicia, a pesar de su condición fantasmal, la serie policial de *Don Isidro Parodi*, problemática desde el principio. Al final de la comedia de Goetz, gracias a las revelaciones del sirviente —quien, como el propio Sherlock Holmes, resucitó después de muerto—, el detective conjetura la razón de la muerte de la pareja, descubriendo el siguiente diálogo: “El Profesor [Praetorius] pregunta: «Por qué, querida, no logro encontrar el microbio de la estupidez humana?» Y ella le dice, [...]: «Posiblemente, mi querido, porque eres demasiado estúpido»”. Al descubrir que la verdad radicaba en su propia estupidez, no pudo contener la risa ni controlar el volante, por lo que la risa fue causante de su muerte, de la misma manera que el placer que disfrutaban los niños también el que la provocó: “¡Y qué mejor que un divertido final de risas!”, dice Watson, y con ese divertido final termina la obra.

Según la información que me proporcionó Grieco y Bavio, Borges habría conocido ese argumento en 1934, a través de la minuciosa

descripción de Olaf Anderson,⁴⁵ de cuya nota vale la pena transcribir por lo menos unas líneas:

Goetz conoce al público y, al parecer, también la fórmula para hacer teatro discreto y entretenido, cosa no del todo fácil hoy día. De Ibsen se sabe que fue un apasionado lector de periódicos, y sin consentirnos el propósito de colocar a Goetz a la altura del gran escandinavo, se puede decir, no obstante, que ha puesto en su pieza la pasión periodística, no sólo la propia, sino también la del espectador. Su fórmula consiste en coordinar lo heterogéneo, reunir varias fábulas en una acción más o menos dramática y presentarla plegada como las secciones de un periódico. Nada falta: policía, automovilismo, política, música, medicina, tribunales y “teatro” en abundancia; todo está ahí en pululante y humana variedad, sin que se note artificio. Tales son los ingredientes y agítese antes de escribir.⁴⁶

El humor —sarcástico—, el modelo —insólito—, el marco detectivesco de la acción, las intrigas a que se expone un famoso médico dedicado a encontrar el microbio de la estupidez humana para elaborar un suero capaz de combatirla, el suspenso policial de la obra, la ironía con que Curt Goetz se burla de episodios tétricos, y se vale de la risa como estrategia para sortearlos, aguzan el ingenio de ambos escritores y pasan por divertido el disparate. Una ironía que bien pudo haber cifrado la clave lúdica, la imaginación paradójica, las mentiras y menciones que ocultan la identidad para poder descubrirla, las coartadas discursivas del delito que engañan para que sea posible revelar la verdad, confirman el interés de Borges y Bioy por las narraciones policiales propias y ajenas.

⁴⁵ Nota al pie núm. 3, tomada de *N. Revista de Cultura* (separata núm. 1 del diario *Clarín* dedicada a “Borges según Bioy”, sábado 16 de septiembre de 2006, p. 3).

⁴⁶ Olaf Anderson, “Apuntes del teatro alemán. El Dr. Job Praetorius”, *La Nación*, 1 de julio de 1934.

Desde el interior de la celda 273, Isidro Parodi se entera de los litigios que involucran a sus visitantes, identifica a los culpables, resuelve los enigmas, descubre los fraudes de que han sido víctimas la mayoría de quienes llegan a consultarlo. Un desajuste de registro, un cómico contraste de discursos se establece entre las intrincadas vicisitudes que narran esos locuaces interlocutores de Parodi y la inmediata sencillez sentenciosa con que éste explica los delitos, despeja sus incógnitas, analizando en un santiamén lo ocurrido, semejante a un prestidigitador que saca un conejo de la galera, como si el gesto y su efecto fueran lo más natural. Una fórmula mágica: *Hokuspokus* (origen de *hoax*, que significa un truco) titula otra comedia de Goetz, la más exitosa de sus obras, bastante anterior (1923) a *Hiob Praetorius*, en cuya versión cinematográfica el propio Goetz desempeñó el papel principal. “A magician is just an actor... playing the part of a magician”, decía Orson Welles en su *film-essay* acumulando *hoaxes* verbales y visuales.

Una lógica del disparate ampara la primera incoherencia: el desenlace narrativo poco tiene que ver con las alternativas del relato, que deriva hacia una solución absurda y festeja en clave de risa un final de muerte. Shunderson, cuyo relato es decisivo para el esclarecimiento del enigma, asistente del Dr. Praetorius, condenado a pena de prisión por un crimen que cree haber cometido, comprueba, ya pagada su culpa y una vez libre, que el presunto crimen no había sido cometido y (más vale tarde que nunca) lo comete.

Son varios los personajes de Bustos Domecq que se encuentran en una situación similar y, paradigmáticamente, es esa la situación del propio Parodi, condenado por un crimen que no perpetró él sino “uno de los muchachos de la barra de Pata Santa [...] un precioso elemento electoral” y, para peor, con el agravante de que “Isidro Parodi había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 18, que ya le debía más de un año”.

Si el género policial prevé y cuenta con un lector que se identifique con el detective, que sigue atento las instancias del relato, intentando resolver la intriga por medio de las pistas que se le brindan y,

consecutivamente, presume conocer la identidad del asesino, en esta novela ocurre lo mismo pero en broma. Lacónico y malhumorado, con la sorna del criollo que más desconfía por diablo y más sabe por viejo, inmóvil en su celda, interrumpiendo raramente los estrafalarios discursos de sus visitantes, Parodi, parco y paciente, oye, medita o inventa coartadas y, en pocas palabras, descubre al culpable, resolviendo los seis enigmas sin vacilar. Si el lector se identifica con el detective, este modelo de detective es un modelo de lector, o un lector modelo: guarda silencio, capta indicios y, conforme con sus conjeturas, concluye el relato, como un juez un expediente o un mago su reverencia.

En la novela, de autor doble de doble nombre, el cuento que no se escribió pero que súbitamente aparece publicado, que debió ser el primero de los *Seis problemas*, no lo es. Así, como en una farsa, o como un pase de magia, aparece el Dr. Praetorius y desaparece. Una epifanía de nombres propios puede ser parte de la ficción, una farsa o un fraude, una pista que conduce al lector por el buen camino o lo secuestra. La obra es “comme une auberge espagnole”, podría haber dicho Gervasio Montenegro: allí sólo se encuentra lo que cada uno lleva.

Si Alfonso Reyes fue uno de los primeros en observar que no se había atendido suficientemente la obra de Bustos Domecq ni los problemas de Isidro Parodi,⁴⁷ si una comprobación similar fue reafirmada por los primeros críticos que la comentaron (Rodríguez Monegal, Alfred Mac Adam, Donald Yates), si los propios autores dijeron que “Sobre Bustos no hay nada escrito”, si esa negación fue verdad, ya no lo es. Mucho se ha escrito después⁴⁸ y, entre silencios y redundancias, vale citar las últimas palabras de ese famoso cuento no escrito pero ya publicado, de manera que, por ahora, “Desdénemos la vana erudición”.⁴⁹

⁴⁷ Alfonso Reyes, “Misterio en la Argentina”, *Tiempo. Semanario de la Vida y la Verdad*, vol. III, núm. 65, 30 de julio de 1943.

⁴⁸ Véase, por ejemplo, el núm. 6 de 1998 de la revista *Variaciones Borges*.

⁴⁹ Borges y Bioy, “El Doctor Praetorius”, *Museo*, p. 43.

MARGINALIDAD Y CHAMANISMO
EN JORGE LUIS BORGES Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Amelia Barili

Universidad de California, Berkeley

El contenido de la literatura es la “pura experiencia”, no la experiencia de determinado orden de conocimientos. La experiencia contenida en la literatura —como por lo demás toda experiencia, salvo tipos excepcionales— aspira a ser comunicada.

ALFONSO REYES, *El deslinde*

Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca.

JORGE LUIS BORGES, “La escritura del dios”

No puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, *Primer encuentro de narradores peruanos*

Es un gran placer celebrar la vida de Jorge Luis Borges, la originalidad y profundidad de sus pensamientos, su modo de inquirir y de evocar esencias, y la generosidad con que compartió con nosotros su riquísimo universo. Tuve el privilegio y el gusto de conversar con Borges muchas veces en Buenos Aires durante los últimos años de su vida, cuando luego de vivir por un prolongado período en India y en Inglaterra, volví a Argentina y dirigí la sección de comentarios de libros de *La Prensa*. Nuestro mutuo interés por las ricas filosofías orientales, el inglés antiguo y las cosmogonías de los países nórdicos

nos proporcionó amplio campo por el cual pasearnos; Borges pareció feliz de alejarse por un rato de las acostumbradas preguntas sobre los laberintos, las espadas y los tigres. En nuestra última conversación, entre otros temas exploramos la cábala, la permanente búsqueda de sentido tanto de la vida como de la muerte, y su concepción personal del origen del universo más allá de las nociones de tiempo y espacio;¹ todos ellos temas afines a los que discutiré en este trabajo. Al hablar con Borges, yo sentía agrado y alivio de encontrar una mente afín, que naturalmente se consideraba heredera de los hallazgos de las culturas que le atraían y con total libertad las integraba en su rico mundo interior como si fueran parte de su experiencia directa; y en verdad lo eran, por la manera en que él las procesaba y por las insólitas lecturas que de ellas hacía.²

El tema “Marginalidad y chamanismo en Borges y Arguedas” me recuerda una conferencia que Borges impartió en la Academia Argentina de Letras titulada “El concepto de una Academia y los celtas”,³ la cual él comenzó diciendo que no era una arbitrariedad suya, sino que creía que esa afinidad podía justificarse y que además era profunda; yo intentaré, más modestamente, claro, algo similar.

Mi propuesta es que los universos narrativos de Jorge Luis Borges y José María Arguedas no están tan apartados como usualmente se cree, pues si bien tienen diferencias importantes, los dos entienden

¹ Esa conversación, que tuvo lugar en Buenos Aires en vísperas de su última partida a Ginebra, fue publicada en *The New York Times* el 13 de julio de 1986, es decir, poco después de su muerte.

² Años más tarde, ya en Berkeley, exploré esta característica de Borges en un libro que trata tanto de su amistad con Alfonso Reyes como de la influencia de éste en el argentino gracias a su lectura sesgada del corpus literario a través de su concepto de *inteligencia americana: Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, pról. Elena Poniatowska, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

³ Borges refiere a esta conferencia en “Recepción académica”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, julio-diciembre de 1962, vol. xxvii, núm. 105-106. Este texto fue incluido luego en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por su autor*, Celtia, Buenos Aires, 1982, pp. 217-223.

la literatura como espacio de resistencia, y ante el problema de la marginalidad, eligen escribir *desde* y no *sobre* ella. Reconocen que el escritor es producto y agente de la cultura en que vive, y escriben a partir de sus experiencias transformándolas en arte, respondiendo a sus proyectos intelectuales de afirmación de ciudadanías culturales: para Arguedas la de la cultura quechua, para Borges la de la literatura latinoamericana.⁴ Estos dos aspectos de autonomía cultural son centrales para la especificidad de nuestra realidad latinoamericana y para la cuestión de su identidad.

Casi podríamos parafrasear el título de la última novela de Arguedas y hablar de una marginalidad de arriba y una marginalidad de abajo. Ya que la marginalidad con la que trabaja Borges —a la que podríamos llamar “marginalidad de arriba”— tiene que ver con la autonomía cultural de los intelectuales y artistas latinoamericanos respecto de la literatura y del pensamiento occidental. Es un poco lo que Bloom llamaría “ansiedad de influencia” con respecto a los predecesores canónicos y a la necesidad de encontrar la propia voz.⁵ La cuestión de cómo definirse culturalmente fue tema de las grandes polémicas de fines del siglo XIX y principios del XX, y todavía hoy sigue vigente, con variaciones, en los debates acerca de la hibridez y la subalternidad y del lugar desde el que se enuncia la identidad, en la nueva encrucijada del latinoamericanismo ante discursos dominantes del canon crítico internacional.⁶

⁴ Aunque ni Borges ni Arguedas declararon nunca explícitamente un propósito concreto de constituir estos sujetos históricos, sí tenían, a partir de su cultura vivida (Arguedas con las comunidades quechuas, y Borges con Reyes y su concepto de inteligencia americana que tanto lo influyó) una clara perspectiva en esta dirección.

⁵ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Nueva York, 1973.

⁶ Analizo la función de Reyes y Borges como precursores de estos debates en mi artículo “Borges, Reyes y las encrucijadas del latinoamericanismo”, en *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*, ed. Juan Pablo Dabove, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, en prensa.

Por otra parte, la marginalidad que mueve a Arguedas corresponde al otro gran problema central de la realidad latinoamericana, especialmente en ebullición hoy día, que es el de la ciudadanía cultural y social de la población indígena del continente, ignorada y sojuzgada por siglos y que está empezando a encontrar su voz al reclamar autonomía cultural, económica y política, y al participar de forma activa en la decisión de cuestiones que le atañen directamente. De la obra de Arguedas, dice Antonio Cornejo Polar que alcanza “realizaciones extraordinarias dentro de una relación esencialmente compleja, confusa y quebradiza, el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax de un estado común a todo Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia”.⁷

LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA

Quisiera ahora detenerme en el concepto de la literatura como experiencia al que remite Reyes en el epígrafe de este ensayo. En su libro *El deslinde*, él propone que la creación es ordenación de un proceso en que se desenvuelven los múltiples elementos con los que se erige la interpretación del mundo, y que lo literario es la actividad mental referida no sólo al mundo exterior sino a todo el conjunto de imágenes, sensaciones y recuerdos que existen en la mente del escritor y del lector (y, claro, también del crítico) a raíz del contacto directo con el mundo real. Anticipa de esta manera lo que críticos como V. N. Voloshinov dirán años más tarde acerca de que todo signo externo está inmerso en el mar interior del sujeto que lo percibe y es bañado por los signos internos de ese receptor y continúa residiendo allí.⁸ Al poner énfasis

⁷ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 12.

⁸ V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, Nueva York, 1973, p. 33.

en la experiencia como determinante del contenido de lo literario y al considerar al lector y al escritor como horizontes de recepción y de producción, y al texto como signo fluido que a la vez permanece y cambia, Reyes se adelanta en cierto modo a las ideas de Hans Robert Jauss y la escuela de Constanza, como señala Sánchez Prado.⁹

En este trabajo sugiero que nos concentremos en el horizonte de producción desde el que escriben Borges y Arguedas, o sea, la forma en que los signos externos (su concepción del mundo y su obra) están influenciados por los signos internos (las circunstancias de su vida y sus experiencias culturales), para explorar una posible interpretación de cómo y desde dónde su obra ilustra problemas centrales de teoría política y teoría del arte con referencia a la cuestión de la marginalidad en América Latina.

Propongo que estos dos universos muy distintos, estas dos marginalidades tan diferentes, tienen en común un radical cuestionamiento de los discursos hegemónicos que conlleva proyectos de afirmación de ciudadanías culturales, tanto acerca de la (id)entidad hacia adentro —a ser reconocida en el marco de lo nacional (la cultura quechua en el contexto de la nación en Perú)— como hacia afuera, en el marco de la relación periferia-centro de la narrativa latinoamericana con el canon literario internacional. Son manifestaciones de heterogeneidades que quieren ser expresadas.

Aquí busco ilustrar cómo Arguedas y Borges cuestionan perspectivas hegemónicas y las rearticulan a través de la apropiación y reescritura de discursos claves para ellas, como son los de la antropología y la filosofía, por ejemplo. Por eso me detendré también a analizar cómo ellos utilizan lo que Reyes llamó “la función ancilar”, o sea la forma en la que los discursos disciplinares se contaminan entre sí. Así, consideraré la manera en que Arguedas adopta a veces funciones

⁹ Véase Ignacio M. Sánchez Prado, “Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales”, en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, eds. Adela Pineda Franco e Ignacio M. Sánchez Prado, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (*Serie Críticas*), Pittsburgh, 2004, pp. 63-88 (esp. p. 80).

discursivas de la antropología (y Borges de la filosofía) para comunicar, dentro de su discurso literario, ciertas ideas acordes con sus proyectos de constitución de sujetos históricos autónomos.¹⁰

Me interesa señalar que en esa constitución de nuevos sujetos enunciadores, Borges y Arguedas priorizan el conocimiento por la experiencia directa sobre el conocimiento por vía del razonamiento. En esto sus universos convergen. El cuestionamiento que hace Borges de paradigmas centrales del pensamiento occidental, como los del tiempo y el espacio, y su interés por antiguas cosmogonías, por ejemplo, lo acercan al concepto del tiempo circular y a la inmanencia del espíritu presente tanto en las filosofías orientales como en la cultura quechua. Esto es parte del profundo cuestionamiento de Borges y Arguedas hacia los paradigmas hegemónicos, que desde Platón a nuestros días han priorizado el razonamiento y el saber acerca de las cosas, en vez de la experiencia directa de ellas. Porque me interesa el concepto y la experiencia de la inmanencia del espíritu, he escogido cuentos de Borges y Arguedas con referencias al chamanismo, lo cual permitirá ilustrar la re-escritura que ellos hacen de paradigmas claves de los discursos hegemónicos.

Sentadas las bases para la interpretación que propongo, sugiero que consideremos a Borges y Arguedas primero como producto de su experiencia cultural, y sólo más tarde, como agentes de ella. Para esto revisitaremos algunos datos de sus biografías que me parecen directamente relacionados con el análisis que propongo.

¹⁰ Tal como señala Sánchez Prado, la “función ancilar” no es un simple entretijamiento de elementos de otros órdenes discursivos en un discurso dado (intertextualidad), sino la adopción de funciones discursivas de una disciplina por otra para comunicar ciertas ideas. Reyes llama “préstamos” a las funciones discursivas literarias de las que se sirven otras disciplinas, y “empréstitos” a las funciones discursivas no literarias de las que se sirve el discurso literario (Sánchez Prado, p. 72).

LOS UNIVERSOS DE BORGES Y ARGUEDAS

Como es sabido, Borges solía recordar que creció en una biblioteca de libros ingleses que pertenecían a su padre. En el prólogo de *Evaristo Carriego* dice:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita...¹¹

Arguedas nació en Andahuaylas, una provincia de Perú en la que la mayoría de la población hablaba quechua. Su padre era un abogado de Cuzco y su madre una andahuaylina. Arguedas quedó huérfano de madre a los tres años y su madrastra, durante las largas ausencias de su padre, lo relegó a la cocina para que creciera entre los sirvientes indígenas. Sonriendo, él solía decir que le agradecía a su madrastra el conocimiento de la rica cultura quechua.

No sólo su niñez sino también su adolescencia formó a Borges y Arguedas para mundos aparte. Cuando Borges tenía 14 años, fue a Europa con su familia: el padre deseaba ser operado por un renombrado oculista ginebrino, ya que se estaba quedando ciego. Él era la quinta generación de hombres en su familia con ese terrible destino, que su hijo también heredaría. Durante su estancia en Europa, estalló la Primera Guerra Mundial, por lo que no pudieron salir de Suiza.

¹¹ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego* (1930), en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 101. En lo sucesivo, las citas de la obra de Borges corresponderán a esta edición.

Georgie, como lo llamaban en su casa, asistió al College Calvin y tuvo que cursar todas las materias en francés, lengua nueva para él, y a la vez empezó a aprender alemán mediante la traducción de Heine con ayuda de un diccionario.

Mientras Georgie estaba cada vez más inmerso en los libros y en la cultura occidental, José María se adentraba en el mundo de los indígenas del Perú, pues se escapó de la casa de la madrastra y de su cruel hermanastro, y vivió en distintas comunidades indígenas, protegido por ellas. Esas comunidades tenían creencias y prácticas de comunión con el resto de la naturaleza, así como con el espíritu presente en los profundos ríos y las altas montañas. Como cualquier niño de las comunidades andinas, Arguedas creció con estas creencias, las cuales persistieron en él a lo largo de su vida. En 1969, comentó durante el Primer Encuentro de Escritores Peruanos: “Yo hasta ahora, les confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo”.¹²

Hasta aquí el breve vistazo a sus años formativos que, como sabemos, son decisivos en la construcción de esos universos interiores de los que hablamos al principio. Es muy llamativo que dos escritores de filiación tan diferente hayan llegado a compartir ideas similares, y me parece especialmente significativo en el mundo polarizado en que vivimos, pues nos muestra el poder transformador de las experiencias catastróficas y la siempre sorprendente posibilidad de diálogo.

Los universos de Borges y Arguedas comienzan a converger cuando, durante la Primera Guerra Mundial y especialmente en la posguerra, Borges experimenta su primera etapa de acercamiento al tema de la marginalidad. Esa etapa se produce en la Europa de posguerra, y es lo que podríamos llamar “la marginalidad como actitud de cuestionamiento”. La segunda ocurre en la Argentina del

¹² J. M. Arguedas, *Primer encuentro de escritores peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 108.

Centenario y es su etapa de lo que en mi libro llamo el “criollismo urbano” de Borges, que es su búsqueda de identidad como escritor argentino, cifrada en su interés por los márgenes ricos en color local: las orillas, los compadritos, etcétera, o —parafraseando a Sarlo— “el margen como estética nacional”.¹³ Una tercera etapa, aun más rica que las anteriores, se desarrolla a partir de su amistad con Reyes y sus reflexiones sobre la “inteligencia americana”: ese privilegio que tienen los escritores latinoamericanos (y otros en situaciones similares) de escribir desde el margen entre dos culturas y de no sentirse determinados por ninguno de esos dos legados culturales, lo cual les permite gran libertad creativa. Esta etapa implica la superación de los clásicos vínculos entre la periferia y el centro a través del uso de la “inteligencia americana” como fructífera herramienta creativa que posibilita la lectura irreverente de los legados culturales y la rearticulación del lugar desde donde se escribe la propia (id)entidad.¹⁴ En esta etapa culmina la actitud de Borges de escribir *desde* el margen y no *sobre* el margen.

Detengámonos por un momento en la primera etapa. El joven Borges que vivió la guerra mientras asistía a la escuela en Suiza —tenía diecinueve años cuando terminó el conflicto— compartió el choque que los artistas e intelectuales europeos sintieron al confrontar una realidad que no podían explicar con sus paradigmas, basados en el progreso sostenido que prometían las ciencias físicas y sociales, y, como ellos, volvió su atención a culturas más antiguas y a nuevas dimensiones del subconsciente. Borges buscó perspectivas novedosas en la magia, los sueños, las religiones y filosofías orientales, la

¹³ Véase Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (1993), Seix Barral, Buenos Aires, 2003.

¹⁴ Julio Ortega reflexiona acerca de cómo Borges decodifica el estatuto probatorio y finalista de la cultura, rehace pautas y subvierte códigos, abriendo espacio para otras construcciones desde lo hispanoamericano (cf. J. Ortega, “Borges y la cultura hispanoamericana”, en *Asedio a Jorge Luis Borges*, ed. Joaquín Marco, Ultramar, Madrid, 1981, pp. 23-42).

aspiración hacia la hermandad humana. Ese interés por los márgenes y por la realidad subjetiva contribuyó a afianzar en él una actitud de cuestionamiento de los paradigmas establecidos. Sus intereses fueron apoyados por su padre, quien era un anarquista spenceriano que no creía en las naciones, los pasaportes, los ejércitos, la iglesia, ni ningún tipo de autoridad jerárquica. De esos años son sus poemas en apoyo a la revolución bolchevique y sus viñetas sobre lupanares, etcétera. Es un Borges que sorprendería a muchos lectores, que conocen principalmente su obra posterior.¹⁵

Una segunda etapa comienza cuando Borges regresa a Buenos Aires en 1921. Confrontado con el nacionalismo del Centenario,¹⁶ el joven Borges decide que en vez de cantar a los gauchos y a las pampas, como hacían muchos de los escritores del Centenario (quienes se oponían a las oleadas inmigratorias que rápidamente estaban transformando la nación), él se iba a convertir en el bardo de los márgenes, de las orillas, del arrabal de Buenos Aires, por lo que cantaría a los “compadritos” descendientes de inmigrantes que se habían asentado en la frontera entre la ciudad de Buenos Aires y el campo, los dos grandes símbolos de Argentina. A él le llamaba la atención que esos personajes fueran conocidos porque tenían duelos a cuchillo y bailaban tango, una diversión de marginales propia de los prostíbulos en las afueras de la ciudad. Como vemos, aquí aparece nuevamente su interés por los márgenes como espacio fértil para innovaciones, pero corresponde a la etapa de su búsqueda de identidad como escritor argentino, la cual él cifraba en tratar temas de color local.

La tercera etapa, fundamental para su desarrollo como escritor, comienza cuando don Alfonso ayuda a Borges a comprender que

¹⁵ Analizo esta etapa en más detalle en el primer capítulo de mi libro, donde estudio la influencia de los expresionistas y de los ultraístas en la obra de Borges, y sobre todo la función de otro de sus importantes mentores, el erudito judeo-español Rafael Cansinos-Assens, quien también le señaló que los márgenes son fructíferos espacios creativos.

¹⁶ Este período fue documentado en: Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

toda escritura es finalmente autobiográfica, ya que el artista transforma en arte vivencias interiores, las cuales, al ocurrir en el marco de la sociedad a la que el escritor pertenece, de alguna manera son también expresión de esa sociedad. En diálogo con César Fernández Moreno, dice Borges: “Creo que no debemos suponer que de un lado está la realidad y del otro está el arte. A mí me preguntaron hace poco si yo creía que el poeta debe cumplir con la realidad. Y yo contesté que el poeta, desgraciadamente, es real también, y que los sueños y las invenciones del poeta forman parte de la realidad”.¹⁷ Esto lo libera de tener que buscar o escribir de temas estereotípicamente nacionales (como los que había perseguido en su etapa de criollismo urbano) y lo invita a ponerse profundamente en contacto con su propia experiencia —entendiendo que cada escritor es a la vez producto y agente de su cultura— para poder luego expresarla con autenticidad y creatividad.¹⁸

Considero que la influencia de Reyes en Borges nos ayuda no sólo a comprender mejor su desarrollo como escritor y sus varias actitudes hacia la marginalidad y los márgenes, sino que también arroja luz sobre una etapa fundamental y casi inexplicable en el devenir de la cultura latinoamericana: el paso del regionalismo descriptivo de los años veinte (el de novelas como *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*) a la libertad imaginativa y la poesía del realismo mágico de los sesenta. Sugiero que Reyes ayudó a Borges a comprender que su identidad como escritor argentino —al igual

¹⁷ Citado en César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 606.

¹⁸ Tanto Reyes como Borges comprenden que la identidad nacional no es fija sino múltiple y que está siempre en vías de construcción. Como le diría Reyes a Héctor Pérez Martínez, quien lo había acusado en *El Nacional* de estar desvinculado de México, “Porque tampoco hay que figurarse que sólo es mexicano lo folklórico, lo costumbrista o lo pintoresco [...] La realidad nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto porque está en vías de clarificación” (“A vuelta de correo”, en *Vocación de América [Antología]*, ed. Víctor Díaz Arciniega, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 252).

que la suya como escritor mexicano— no se basaba en los temas que trataba, sino en la forma como lo hacía.¹⁹ También lo auxilió a liberarse de su búsqueda de argentinismos y de temas de color local, y a animarse a experimentar cada vez más libremente con lo que llevaba en su ser interior, porque después de todo, como le hizo notar Reyes, Borges también era — como de alguna manera lo somos todos—, producto y resultado de sus circunstancias sociales. Le hizo ver que, después de conectarse de verdad con su ser interno, lo que escribiera sería tan auténticamente argentino, o quizá más, como cualquier elemento de color local que él hubiera elegido de forma arbitraria como tema argentino (digamos el tema de las pampas o de los gauchos, o de los duelos a cuchillo, etcétera). La libertad para experimentar y la exigencia de calidad artística que irradia de los cuentos de Borges, inspiró y dio ejemplos concretos a los, entonces, jóvenes escritores latinoamericanos, que más tarde serían los grandes autores del “boom”. Éste es un punto apasionante y vasto que excede los límites de mi presente indagación acerca de Borges y Arguedas. En fin, sus universos comienzan a converger cuando ellos tenían alrededor de veinte años. En el caso de Borges, ya vimos el efecto que tuvo en él la Primera Guerra Mundial y su apertura personal a culturas antiguas y a otras dimensiones de la realidad, en el comienzo de su cuestionamiento de discursos hegemónicos.

¹⁹ Aunque la obra de Borges es una búsqueda individual de la máxima precisión y poder evocativo en el uso del lenguaje, comprendió, al igual que Reyes, la necesidad de pensar seriamente la cultura para poder resistir tanto el aislamiento que resultaría de desconocer legados culturales de las metrópolis, como el imperialismo cultural que surge de aceptarlos sin re-interpretarlos. Véase Antonio Cándido, “Literatura y subdesarrollo”, en *Latinoamérica en su literatura*, Unesco/Siglo Veintiuno Editores, México, 1972, y Anne T. Doremus, *Culture, Politics and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952*, Peter Lang, Nueva York, 2000.

FUNCIÓN ANCILAR DE LA ANTROPOLOGÍA EN ARGUEDAS

Por su parte, a los veinte años Arguedas entra en la Universidad de San Marcos a estudiar antropología, ya con el propósito de que otros conocieran mejor la rica cultura a la que él ha tenido acceso. Después, la pintura que hace de sus objetos de estudio es tan apasionadamente personal, que en sus ensayos antropológicos toma préstamos de las funciones discursivas literarias para comunicar mejor lo propio de la cultura quechua: por ello esos ensayos se leen con el placer de una obra literaria, mientras que sus novelas y cuentos tienen un carácter antropológico y literario a la vez. Y es que al concebir la literatura como resistencia, la antropología le presta una base científica desde la cual connotar una cierta autoridad y objetividad en su proyecto de constitución de la cultura quechua como sujeto histórico relevante en Perú. Arguedas tiene bien claro que su país está dividido “en dos universos, en dos mundos totalmente diferentes”.²⁰ Como señala Cornejo Polar, “Cada uno de estos mundos tiene su inconfundible identidad y son entre sí, incompatibles”.²¹ Ante ese hecho incontrovertible, ante esa realidad de alienación cultural, cabe suponer que Arguedas se habrá preguntado qué hacer para que la sociedad criolla conociera la identidad indígena andina y para que la valorara. Armarse del título de antropólogo y presentarla como valiosa riqueza cultural era parte del proyecto. Pero todavía faltaba conseguir que la apreciaran no en calidad de marginales vestigios del pasado, sino como cultura viva y parte intrínseca de la realidad nacional, y además como seres humanos de admirable entereza y fe histórica, a los que se pudiera llegar a respetar y amar como él los amaba y se identificaba con ellos.

Hablando de cómo otros escritores habían representado a los indios y su cultura, dice Arguedas: “En estos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso o tonto el paisaje, o tan extraño, que

²⁰ J. M. Arguedas, “La literatura peruana”, *Coral* (Valparaíso), 13 de octubre de 1970, p. 7.

²¹ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 17.

dije: «Yo lo tengo que escribir *tal cual es*, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido».²² Pero ¿cómo transmitir a otro que no conoce esa dimensión cultural una experiencia vivida en una cultura totalmente diferente de la suya? ¿Cómo hacer que el lector pueda compartir esa experiencia cultural, sobre todo si el mundo que se quiere representar tiene una dimensión espiritual y casi mágica que está totalmente ausente del mundo del lector? Y, por último, ¿cómo hacer ese traspaso, esa traducción de una cultura oral a una cultura escrita, sin falsearla, y cómo hacerlo en un idioma distinto del de la cultura que se quiere transmitir, cuando se tiene conciencia de que lengua y cultura están inextricablemente unidas? La obra de Arguedas es una respuesta a todas estas preguntas, que seguramente él se planteó, y a muchas más. Por eso Ángel Rama la llama “experiencia ejemplar” y dice de ella que “es la más difícil que ha intentado un novelista en América”.²³ Sugiero examinar ahora el cuento “La agonía de Rasu Niti”²⁴ para ver cómo resuelve el autor esta tensión creada por la marginalidad cultural de los quechuas, a quienes él quiere constituir como sujeto histórico, y cómo construye el paso de la cultura oral al texto escrito.

En este bellísimo cuento, Arguedas relata la historia de un chamán quechua que al sentir cercana la hora de su muerte, con sus últimas fuerzas invoca a Wamani, el espíritu de la Montaña, para poder bailar su última danza ritual a su comunidad mientras agoniza. El espíritu se hace presente bajo la forma de un cóndor gris, cuya espalda blanca arde con luz. El cóndor aletea sobre la cabeza del *dansak'*, es decir del bailarín ritual o chamán Rasu Niti, y anida en su corazón;

²² J. M. Arguedas, *Primer encuentro de narradores peruanos*, p. 41.

²³ Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, en *La novela hispanoamericana*, sel., intr. y notas Juan Loveluck, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1969, p. 306.

²⁴ Este texto apareció originalmente en *La rama florida* (1962) y después se incluyó en *Amor mundo y otros relatos*, Arca, Montevideo, 1967. Las citas del texto corresponden a esta edición.

luego pasará a través de él y de su baile ritual, hasta llegar al corazón de su discípulo, el joven Atok' Sayku, y con él a las nuevas generaciones, representadas en el cuento por la hija menor del dansak'.

Arguedas crea un espacio simbólico cargado de lirismo y dramatismo; en primer lugar, por el carácter del asunto que lo ocupa: la agonía de un ser humano a quien en la historia vemos como padre, esposo y amigo, y quien hasta su último aliento celebra su vida al servicio de su comunidad; además, porque a medida que avanza la historia, comprendemos que esa entereza y esa agonía son características del pueblo quechua. Como bien dice Cornejo Polar, la agonía de Rasu Niti es un emblema de los incontables sufrimientos del pueblo quechua, y su obstinado baile contra la muerte representa la tenaz fe histórica de su pueblo: a pesar de siglos de opresión, logra sobrevivir, pues su espíritu sigue vivo de generación en generación, a través de sus tradiciones y rituales. En su intento por difundir algunas dimensiones de la cultura quechua, Arguedas presenta en este cuento la vida y la muerte “como una ceremonia dignísima, casi ritual, que el hombre repite secularmente frente a los dioses, *sus* dioses, en un mundo que siente propio y vivo”.²⁵

“La agonía de Rasu Niti” —que según Tamayo Vargas²⁶ es como una escena de ballet— nos recuerda a las *wankas* (fiestas colectivas fuertemente ritualizadas) sobre la muerte de Atahualpa, en el sentido de que en ellas Atahualpa renace cuando se re-escribe su muerte, la que —como la de Rasu Niti— no puede ser aceptada como hecho único y definitivo, pues ello sería admitir el fin de un orden simbólico imaginario central para la pervivencia de esa cultura.

Quisiera detenerme ahora en algunos ejemplos de la riqueza semántica y formal de este cuento. Parte de ella proviene del uso de esa “función ancilar” definida por Reyes, la cual consiste en entretejer

²⁵ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 184.

²⁶ Augusto Tamayo Vargas citado en A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 181.

discursos pertenecientes a diferentes disciplinas, en este caso, de los préstamos de las funciones discursivas de la antropología a la literatura.

Como parte de su proyecto de constituir a la cultura quechua en sujeto histórico valioso de por sí, en “La agonía de Rasu Niti” Arguedas adopta a ratos un tono distante y registra hechos casi como lo pudiera haber efectuado cualquier otro antropólogo. Se fija en el tamaño de la habitación y en los materiales con que están contruidos los objetos, describe los instrumentos musicales, nombra los pasos de las danzas, pero en esa representación, que parece querer ser objetiva y científica —como si fuera metodología de investigación de campo—, se cuela siempre por algún intersticio la raigambre lírica que muestra su identificación con la cultura quechua. Esto hace que su discurso no sea el de control y dominación de alguien de afuera que cuantifica, sino uno muy cuidadoso y amoroso, aun en sus descripciones minimalistas. He aquí algunos ejemplos: “Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín [...] La habitación era ancha para ser vivienda de un indio” (47).

Con la anterior descripción objetiva, que apenas deja traslucir algún dejo poético y de comentario social, comienza el cuento sobre el bailarín agonizante. La voz narrativa dice: “se levantó y pudo llegar hasta la petaca de cuero en que guardaba su traje de *dansak'* y sus tijeras de acero. Se puso el guante y empezó a tocar las tijeras”. Para el lector ajeno a la cultura quechua, explica más adelante qué son las tijeras: “Son hojas de acero sueltas. Las engarza el *dansak'* por los ojos, en sus dedos y las hace chocar. Cada bailarín puede producir en sus manos con ese instrumento una música leve, como de agua pequeña, hasta fuego; depende del ritmo, de la orquesta y del «espíritu» que protege al *dansak'*” (50). Aunque de nuevo empieza con tono objetivo, registrando detalles concretos, ya con la frase “como de agua pequeña, hasta fuego” entra lo familiar y querido, y con la

expresión “del «espíritu» que protege al dansak’” aparece la dimensión chamánica o mágica. Por otra parte, de los pasos de danza dirá un tanto desabridamente, en un ejemplo de bilingüismo multicultural: “Lurucha tocó el jaykuy (entrada) y cambió enseguida al sisi nina (fuego hormiga), otro paso de danza” (52).

Arguedas se expresa como si no fuera ya el niño que creció enuelto en la cultura sino un joven antropólogo observando esto y explicándose a su audiencia. La diferencia de registros discursivos hace pensar en la posibilidad de que el autor hubiera vuelto después al manuscrito para agregar esas líneas. Pero es el vaivén entre los dos discursos el que resalta el dramatismo, como vemos en el siguiente pasaje, donde se entretajan ambas dimensiones en un conmovedor crescendo. De los nombres de los pasos de danza pasamos a la descripción del baile, la presencia del espíritu y su penetración en el cuerpo agonizante:

“Rasu Niti” bailó tambaleándose un poco [...] Bailó sin hervor, casi tranquilo, el jaykuy, en el sisi nina sus pies se avivaron.

—¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando!— dijo “Atok’ Sayku”, mirando la cabeza del bailarín.

Danzaba ya con brío. La sombra del cuarto comenzó a henchirse como de una cargazón de viento; el dansak’ renacía. Pero su cara, enmarcada por el pañuelo blanco, estaba más rígida, dura; sin embargo, con la mano izquierda agitaba el pañuelo rojo, como si fuera un trozo de carne que luchara (53).

El bailarín continúa con tenacidad su danza aun cuando su cuerpo ya no le responde. Frases cortas hablan de su agonía:

Se le paralizó una pierna [...] “Rasu Niti” hizo sonar más alto las tijeras. Las elevó del rayo del sol que se iba alzando. Quedó clavado en el sitio, pero con el rostro aún más rígido y los ojos más hundidos, pudo dar una vuelta sobre su pierna viva [...] Y cayó al suelo. Sentado.

No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado [...] Lurucha, que no parecía mirar al bailarín, empezó el yawar mayu (río de sangre), paso final que en todas las danzas de indios existe (53).

De estos momentos de gran dramatismo volvemos a los nombres de pasos de danza, entretejidos con una observación psicológica, apenas esbozada en “que no parecía mirar al bailarín”. Como para separarse del dramatismo o darle al lector un respiro, reaparece el comentario indiferente y como descuidado del antropólogo: “paso final”, “danzas de indios”, pero a la vuelta de página el escritor enternecido espera al lector con líneas que impactan por su honda belleza:

Lurucha aquietó el endiablado ritmo de este paso de la danza. Era el yawar mayu, pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos, cargados con las primeras lluvias; ríos de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y los árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de las sierras que se lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio (54).

Después de aclarar con un comentario muy coloquial que este paso final de danza puede a menudo ser mucho más vibrante, Arguedas identifica el ritmo de la música con el de la naturaleza (que a su vez es metáfora de la comunidad), como si ésta estuviera preparándose para recibir de vuelta el espíritu del danzak' que es arrastrado lenta e indeteniblemente, pero no hacia un silencio final, como el de los ríos que se lanzan a saltos, sino hacia un fluir entre árboles. Con ecos martianos de “Nuestra América”, la imagen de los árboles nos da un sentido comunitario, nos recuerda su llamado a que los árboles sigan juntos si han de perdurar; de la misma manera, la vida del chamán perdura entre su comunidad.

Cabe señalar que una de las diferencias notables entre el cuento de Arguedas y el de Borges —del que me ocuparé más abajo— es que en el chamán del primero predomina el sentido comunitario, mientras que en el del segundo se destaca la búsqueda individual. Otra es que al venir Borges de un mundo de libros, su chamán busca decodificar una escritura, en cambio en el cuento de Arguedas —que trata de representar una cultura oral— predominan las imágenes auditivas. La música está presente en toda la historia: testigo y compañera de la danza agónica del *dansak'*, unirá al bailarín y a su músico en el mismo espíritu, en una experiencia chamánica de trasmigración, como si la música fluyera sola o fuera, como el espíritu, todo uno. En el cuento, el arpista es el primero en notar los síntomas de ese fenómeno:

Lurucha había pegado el rostro al arco del arpa. ¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera [...] La danzante llama que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del *dansak'*; pero lo seguía. Es que Lurucha estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del Wamani. El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos... (53 y 55).

La música estará también presente cuando la corriente de siglos del Wamani aletee en los tendones de Rasu Niti renacido en su discípulo Atok' Sayku.

“Atok' Sayku” saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. Lurucha tocó el lucero *kanchi* (alumbrar de la estrella), del *wallpa wak'ay* (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los *dansak'*, a la medianoche [...] Lurucha inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. “Atok' Sayku” los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven *dansak'* (56).

Al igual que en otros párrafos ya citados, en éste también —además de las referencias a la música y la danza en sí— el sonido de las palabras quechuas porta y trasmite la cultura. El lenguaje es parte de ese universo que Arguedas está tratando de representar, y al igual que todos los aspectos de ese referente, impone la urgencia de la fidelidad. Pero, por otra parte, necesitaba representar ese mundo en una lengua que fuera comprensible para sus lectores, dada la función de puente entre culturas que él asignaba a sus obras. Por eso, aunque sentía que debería ceñirse a la lengua propia de la cultura india, al quechua, esa opción le estaba vedada. Refiriéndose a *Agua*, su primer libro, Arguedas dijo:

Quando yo leí ese relato, en ese castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que había disfrazado el mundo, tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar [...] Unos seis o siete meses después [lo] escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua.²⁷

Como bien señala Cornejo Polar, el lenguaje es:

...signo nítido de la complejidad y ambivalencia del propio escritor y de la multiplicidad combatiente de su circunstancia —la sociedad y cultura peruanas [...] De manera paradójica, el realismo de Arguedas deriva, en el plano lingüístico [...] en la creación de una especie de lengua ficticia, artificial. Esta lengua imaginaria será lo suficientemente poderosa para dar la impresión de realidad (los personajes indios *parece* que hablaran en quechua, por ejemplo) y para revelar con hondura la índole del mundo real.²⁸

Las imágenes auditivas continúan cuando Arguedas se refiere a la compenetración con la naturaleza, parte fundamental de la cultura

²⁷ J. M. Arguedas, *Primer encuentro de escritores peruanos*, p. 41.

²⁸ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 47.

andina. En este cuento, la naturaleza es vista como lenguaje oral, y los espíritus que habitan a los danzak' también están expresados en términos de sonidos o profundos silencios. Me parecen hondamente bellas las líneas en que Arguedas evoca la presencia de los espíritus de la naturaleza, que habitan en los chamanes y bailarines rituales:

El genio de un danzak' depende de quién vive en él: ¿el “espíritu” de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y “condenados” en andas de fuego? O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizá sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismo, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; algunos de esos pájaros “malditos” o “extraños”, el hakakllo, el chusek, o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas (51).

A diferencia del cuento de Borges, donde la naturaleza aparecerá como lenguaje escrito, en el de Arguedas la naturaleza se presenta principalmente como sonido. Puede ser tanto el ensordecedor y prevalente sonido de “un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera”, el zumbido de un insecto, el canto de un pájaro o el silencio transparente de un precipicio. Esa transparencia nos habla de la unión del mundo externo e interno, de un silencio envolvente y del ser que lo percibe en un estado de total apertura y armonía con lo percibido. La dimensión oral de esta cultura, y su práctica de resistencia, está presente en el hecho de que Wamani, el espíritu de la Montaña, *oye* todos los cielos, *oye* lo que las patas del caballo del patrón han matado en la hija mayor del dansak'. Y luego *habla* por la boca del bailarín agonizante para profetizar grandes cambios.²⁹

²⁹ Sobre las prácticas orales como espacio de la resistencia de los grupos dominados y excluidos del poder, véase el libro de Martín Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988* (Ed. Horizonte, Lima, 1992) y el artículo de Ricardo Kaliman, “La incorporación de la oralidad en los estudios literarios latinoamericanos”, en *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Asociación Internacional de Peruanistas, Filadelfia, 1996, pp. 290-310.

En un rico tejido de perspectivas, Arguedas muestra al espíritu como visible para aquellos que más a menudo lo invocaban, como el arpista y el violinista que acompañaban al chamán en los rituales, y también visible para los más inocentes, como la hija menor del chamán, no así para la mayor, quien ha perdido parte de su espíritu al ser violada por el patrón, como da a entender poéticamente Arguedas al decir que Wamani ha oído los cascos del caballo del patrón y cómo la han ensuciado (una alusión que trae ecos del *Pedro Páramo* de Rulfo). A través del chamán moribundo, llega la profecía de que Wamani, el cóndor, crecerá y tragará los ojos del caballo, símbolo del poder de los conquistadores y de la brutal represión contra los indios: “Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. Sin el caballo él es sólo excremento de borrego” (50).

Que continúe la danza, que no muera Wamani, el espíritu que habitó al chamán y bailarín ritual Rasu Niti, es presentado como importante en la historia no sólo para consolar a su familia de la muerte del padre y esposo, sino especialmente para reafirmar la continuación de la raza y la cultura indígenas. Como señala Cornejo Polar, ambas dimensiones, el crecimiento del dios y la continuidad de la danza, concentran su significación en las líneas finales del cuento. Cuando Lurucha afirma “dansak’ no muere”, el lector sabe ya que dansak’ es símbolo de todo un pueblo: el pueblo quechua que ha resistido siglos de opresión y que sin embargo habrá de recomponerse y triunfar.³⁰

Signo fluido y fluyente, “La agonía de Rasu Niti” tiene un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo. Tanto los wankas sobre la muerte de Atahualpa como “La agonía de Rasu Niti” son signos que a la vez conservan la tradición y la renuevan, creando espacios para la lectura de nuevos significados. Rescatan creencias andinas sobre la circularidad del tiempo y el fluir ininterrumpido de la muerte y la vida; renuevan contenidos vindicativos y nuevas

³⁰ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 184.

expectativas de justicia en distintos momentos de la vida personal y comunitaria a nivel local y nacional. A la vez, arrojan luz no sólo sobre el pasado sino sobre lo que vendrá, pues podemos ver en “La agonía de Rasu Niti” una metáfora de la agonía de Arguedas y del proceso de escritura de su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que él escribe danzando hacia su propia muerte, anunciada al principio del texto.

Arguedas siente con angustia los estragos que la modernización forzada del capitalismo nacional e internacional está causando en la precaria unidad nacional, y especialmente entre la población indígena de la sierra y la costa; escribe y se suicida contra esa muerte. En su narrativa, como un chamán, Arguedas invoca al espíritu para que fluya a través de él y quede en su escritura como memoria para servir en su proyecto de sacar de la marginalidad a la comunidad quechua y constituirarla como sujeto histórico, afirmando su ciudadanía cultural. Arguedas se tiende como puente, comunicando por medio de su arte, la experiencia que él ha vivido de los dos universos que constituyen su país. Confía al papel no sólo rastros de la riqueza de la cultura, sino también su comprensión de ella, que hubiera muerto con él. Siente que es importante poner esa comprensión a salvo de la temporalidad, pues es su contribución al diálogo necesario en su país para llegar al reconocimiento de la cultura y la población quechua como un elemento legítimo e intrínseco de la diversidad nacional. Así lo expresa en el discurso “Yo no soy un aculturado”, el cual pronunció en 1968 al recibir el premio “Inca Garcilaso de la Vega” y que se publicó como epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: “Intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores [...] El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir”.³¹

³¹ J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Losada, Buenos Aires, 1971, p. 297.

BORGES, EL CHAMANISMO Y EL DIÁLOGO INTERCULTURAL

Que Arguedas tratara de recuperar la cualidad chamánica de algunas de sus experiencias vividas con los quechuas y que tratara de hacer ese universo inteligible para el resto del Perú, no nos extraña; pero ¿qué propició que Borges se acercara al imaginario y a las perspectivas de culturas pre-modernas? Éste es un aspecto que no ha sido muy discutido.

Debo a mi contacto con él la respuesta a este misterio. En su estoico cuarto, cerca de la pequeña mesa de trabajo donde alguna vez guardé poemas que él me dictó, había una colección de sagas islandesas que en su temprana juventud le regaló su padre. Esa mitología primitiva y el estilo lacónico de Snorri Sturluson (1179-1241) —quien compiló las sagas islandesas del siglo XIII— quedaron con Borges por toda su vida y eventualmente lo inspiraron a escribir en 1966 sobre la literatura escandinava medieval³² y a traducir, casi veinte años más tarde y con la ayuda de María Kodama y de un diccionario, “La alucinación de Gylfi”.³³

Recuerdo que conversando sobre esa traducción le comenté que me había impresionado el hecho de que la imagen del árbol con raíces en el cielo y ramas en la tierra apareciera quince siglos antes en el Bhagavad Gita en India y que fuera también parte de la mitología maya en la América precolombina. Él me contestó que el espíritu humano no es tan diferente, y que cuando imagina con sinceridad, imagina las mismas cosas.³⁴

A Borges le fascinaban las antiguas cosmogonías por la riqueza de perspectivas que resultaba de considerar puntos de vista distintos

³² J. L. Borges, con la colaboración de María Esther Vázquez, *Literaturas germánicas medievales* (1966), en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, pp. 859-975.

³³ Snorri Sturluson, *La alucinación de Gylfi*, pról. y tr. Jorge Luis Borges y María Kodama, Alianza, Madrid, 1984.

³⁴ Amelia Barili, “Sólo una cosa existe, el olvido”, *Clarín*, 6 de diciembre de 1986, p. 4.

de lo canónico. Por ejemplo, dejando de lado las categorías fijas de espacio y tiempo que son piedras angulares de la perspectiva occidental, él concibió —como las culturas antiguas— la posibilidad de un tiempo circular, y de múltiples dimensiones de percepción y manifestación de nuestros mundos internos y externos, anticipando e ilustrando en su muy intuitiva captación de la realidad, lo que hoy nos revelan la física cuántica, los fractales y la teoría de la complejidad.

Su interés por perplejidades metafísicas y por las filosofías orientales se traduce en su obra en conceptos acerca de la creación de nuestra realidad interior, la intuida posibilidad de salirse de la rueda del sufrimiento a través de rendir el ego, los destinos entretejidos —que más allá del tema de “el doble”, característico de Borges, apuntan a una concepción mucho más amplia, a un tejido que trasciende el tiempo y el espacio, y en el que todas las hebras y líneas del universo están juntas. Algunas de estas ideas son centrales para “La escritura del dios”,³⁵ que comentaré desde esta visión.

El protagonista de “La escritura del dios” es un chamán maya prisionero y torturado por Pedro de Alvarado;³⁶ él concibe la idea de encontrar y descifrar la oración mágica que uno de los dioses, “previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males” (596). En esa historia, el chamán

³⁵ Este texto fue publicado por vez primera en *Sur* (febrero de 1949, núm. 172, pp. 7-12) y sumado ese mismo año a la edición original de *El Aleph*. Aquí cito por la edición de 1974 de las *Obras completas*.

³⁶ Me refiero a este personaje como chamán, y no como sacerdote, porque se presentan en él varias características que corresponden a experiencias chamánicas. A través de sueños, visiones y de un intenso éxtasis, el personaje sufre una gran transformación al experimentar la unión con la divinidad y el universo. Ese trance le revela aspectos de la realidad inaccesibles para otros seres humanos. A raíz de esa experiencia, se produce una nueva integración psíquica de su ser, que se manifiesta en un total cambio de su personalidad anterior. Si bien podría argumentarse que era un sacerdote maya antes de pasar por esa experiencia chamánica, también podría argüirse que la experiencia simplemente actualizó quien ya era.

recuerda que la tradición afirmaba que estaría escrita de tal manera que llegaría a las más distantes generaciones. Es notable que en este cuento de tema chamánico el mensaje no se trasmite de generación en generación a través de discípulos (como en las culturas orales y de participación comunitaria expresada con el cuerpo y la danza,³⁷ *v. gr.* en “La agonía de Rasu Niti”), sino a través de un código escrito que debe encontrarse y descifrarse, lo que denota la influencia de la escritura y la lectura en la formación del universo de Borges. Tratando de encontrar la oración o palabras exactas que crean mundos, el chamán entra en una especie de vértigo cuando piensa: “En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas, cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros” (597). Como en el cuento de Arguedas, en éste también el chamán considera a una montaña o un río como posibles manifestaciones del espíritu. Pero en la narrativa de Arguedas, ambientada en el universo quechua, hay una experiencia directa de Wamani, el dios de la montaña, y una aprehensión gozosa del mundo inmediato del individuo, que le es tan familiar que lo penetra y anida en su corazón. En cambio, en el cuento de Borges, esa inmanencia del dios en montañas o ríos es sólo una posibilidad más en la serie de descodificación de un secreto escrito que se busca como instrumento de control; y la relación entre individuo y naturaleza es distante. Con la expresión “formas incorruptibles y eternas”, Borges hace una primera referencia directa a las Formas o Ideas esenciales de los arquetipos platónicos. Ilustrando la “función ancilar” que señalara Reyes —esta vez con “empréstitos” del discurso filosófico—, Borges comienza una disquisición existencial: “Pero en el curso de los siglos las montañas

³⁷ Como hace notar Walter J. Ong: “Human beings in primary oral cultures [...] learn a great deal and possess and practice great wisdom. But they do not «study». They learn by apprenticeship [...] by discipleship [...] by listening, by repeating [...] by assimilating [...] by participating” (*Orality and Literacy*, Methuen, Londres-Nueva York, 1982, pp. 8-9).

se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía [...] La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan” (597).

Luego vuelve a las categorías platónicas desde otro ángulo: “Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres” (597). Luego retorna a lo existencial: “Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca” (597). Con este vaivén de disquisiciones filosóficas, Borges se va acercando sutilmente al punto central de su proyecto de autonomía cultural: que toda lectura y escritura, para tener significado profundo, debe corresponder a la experiencia directa del sujeto y no al puro razonamiento.

Esta perspectiva desde la experiencia es parte de su constante actitud de cuestionamiento de discursos hegemónicos, tanto en la literatura, como en la historia, la filosofía o la crítica literaria. Por ejemplo, ya en 1932, en su ensayo “La supersticiosa ética del lector”, había criticado a los lectores que: “Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías [...] que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradecerles [...] Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien” (202). El énfasis en la experiencia personal por sobre las “indiscutidas etiquetas” académicas, aparecerá nuevamente en su otro cuento de tema chamánico, “El etnógrafo”, donde el protagonista —que también comienza con un proyecto de aprehender, a través del lenguaje, un código secreto— terminará abandonando sus notas y encontrándose a sí mismo. En ambos cuentos hay referencias a la marginalidad cultural y una decidida preferencia por ella como espacio *desde* el cual articular la identidad. En “El etnógrafo” no se cuestionan los paradigmas filosóficos, sino la relevancia del método científico, herramienta epistemológica del discurso dominante. En ese cuento, después de hacer su investigación de campo, un etnógrafo en ciernes decide no publicar sus resultados y se retira de la academia, ya que le

resultan nimios los métodos de ésta, comparados con el proceso de aprendizaje por la experiencia directa de la epistemología aborigen que lleva a conocer algo, en vez saber “acerca de algo”.

Volvamos por ahora al vaivén filosófico de ideas centrales del pensamiento occidental en “La escritura del dios” y a la prioridad otorgada a la experiencia como punto de partida desde el que crear sentido. En nuestra última charla, mientras conversábamos sobre el origen de “La escritura del dios”, Borges me comentó que los puntos y rayas de la piel del jaguar que él gustaba observar en el zoológico, le hicieron pensar en una escritura, y que el sentirse preso, atado a la cama del hospital por alguna operación para recobrar la vista, lo llevó a crear el personaje del prisionero. Esta dimensión autobiográfica, este escribir (y leer) desde la experiencia personal, es fundamental también para los conceptos reyesianos del “sujeto” como centro gravitacional de significado y de “inteligencia americana”, que —como hemos visto al comentar sus etapas de profundización en el concepto de marginalidad— tuvieron gran influencia en el desarrollo de Borges como escritor; además, son fundamentales para el proyecto de autonomía cultural de la literatura latinoamericana que concibiera junto con su amigo Reyes. La libertad creativa de escribir desde ese “mar de significado” del que hablaba Voloshinov, o desde la experiencia subjetiva transformada en arte, como quería Reyes, es evidente en este cuento, donde los arquetipos platónicos y los tigres conviven con el budismo y el *Popol Vuh*.

Alejándose de las limitadas certezas del razonamiento, Borges da importancia al conocimiento intuitivo. Un sueño en éste y en el próximo cuento chamánico son pasos previos al conocimiento. El sueño de “La escritura del dios” puede ser leído como un rechazo al idealismo, al famoso ejemplo de la caverna de Platón que presenta la vida como estado de confusión del que es difícil salir, pues la realidad fenomenológica cambia constantemente, y lo único que perdura son los inalcanzables arquetipos platónicos:

Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: “No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente” (598).

Ante ese *dictum* tan terminante, ante ese “Alguien” que le habla como si fuera Dios, el otro pequeño dios, el individuo creador de su propia realidad —que en una de muchas posibles lecturas podría representar a los escritores latinoamericanos—, dice: “Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: «Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños». Un resplandor me despertó” (598).

Después de todo, si las apariencias —los granos de arena, por ejemplo— no tienen entidad real, no pueden matarlo, y de todas maneras el protagonista borgiano se niega a creer a pie juntillas que el *dictum* platónico pruebe que se puede alcanzar la realidad por la aprehensión intelectual de las Ideas. Prefiere volver a la realidad concreta del presente. En respuesta a la distinción entre el ser y el devenir implícito en la concepción de las Ideas de Platón, Borges da preferencia a la experiencia personal y a la aceptación del presente:

Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra (598).

Es posible leer este párrafo como el ejercicio de un nuevo horizonte de lectura: el leer desde el margen. En vez de verse como descifrador de un legado escrito y de entender la literatura y la filosofía como un corpus a ser leído, Borges las entiende como problemática, y a la cultura como dispositivo pensante del que el autor es a la vez producto y agente. Por eso, el escritor latinoamericano sólo logra encontrar su identidad cuando comprende que no es un descifrador y —dejando de lado otras perspectivas— acepta que está en una situación de marginalidad que aparentemente lo aprisiona en cierta función, y cuando bendice esa circunstancia que parece primitiva y elemental (el agujero de luz, la tiniebla y la piedra, tan primitivos como el destino sudamericano, al que se refiere Borges en “Poema conjetural” —escrito seis años antes) y mira *desde* esa perspectiva.³⁸ De la misma manera, sólo cuando el chamán concibe que no es un descifrador y bendice su experiencia directa —es decir abandona su proyecto de control a través del lenguaje escrito— y vuelve a lo elemental (“el tigre, la humedad, su viejo cuerpo doliente, la tiniebla y la piedra”), logra experimentar la unión con el universo, y sólo a partir de ahí, el verdadero conocimiento. Con esta perspectiva, Borges se acerca a Arguedas y a la epistemología de conocimiento por la experiencia directa común a las antiguas culturas de Oriente y Occidente. Es notable que él contraponga el conocimiento fragmentado del desciframiento de los puntos y rayas, con el conocimiento totalizador. Alude a la experiencia de dominio y control que se busca con el lenguaje escrito³⁹

³⁸ Borges ya había ilustrado este nuevo horizonte de lectura en “La muerte y la brújula”, un cuento escrito en 1942, en el que deconstruye la inflexible lógica del género policial, convirtiendo el margen en el centro, en clara alusión a la función del escritor latinoamericano. Para un análisis de “La muerte y la brújula” como un ejemplo del latinoamericanismo del autor, véase mi citado artículo “Borges, Reyes y las encrucijadas del latinoamericanismo”.

³⁹ Sobre esta dimensión de la escritura en la historia de América Latina, véanse, entre otros, los libros: Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Comisión pro-fundación Ángel Rama, Montevideo, 1984), y Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Ed. Horizonte, Lima, 1994).

y la contrapone a la experiencia de entretejimiento de las hebras de una trama única, a una comprensión de la totalidad, un poco a la manera de la doctrina budista de *pratityasamutpada* del origen interdependiente de todos los seres, la cual responde también al pensamiento sistémico más actual: “Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)” (598).

La experiencia de unión caracterizada como transparencia y borroneo de límites —que en el texto de Arguedas es facilitada por la música— ocurre en el de Borges con la aceptación de lo que es, de sus circunstancias, lo que implica un mirar desde allí. A esta altura del cuento, Borges choca con el desafío de describir un instante de unión con la totalidad, ese momento tan especial para el artista cuando todo confluye en una experiencia que crea un sentido totalizador. Mucho antes, Dante se había encontrado con ese problema cuando en su Paraíso se propone describir el inefable encuentro con Dios. Para Borges el desafío era doble, pues unos pocos años antes de “La escritura del dios” había descrito en “El Aleph” una situación similar. Por eso dice:

El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo [...] Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (598 y 599).

La rueda ha sido tradicionalmente asociada con el Budismo; por ejemplo, la Rueda de la Ley del primer sermón que el Buda dio,

la rueda del sufrimiento, la rueda de Asoka —emblema del primer emperador que practicó la religión y la enseñó a sus súbditos—, las ruedas de oraciones del budismo tibetano y la rueda del Dharma que invocan los novicios cuando piden instrucción. Que a Borges —quien ya desde su juventud se interesó por las filosofías orientales— le atraía el budismo, lo prueba el hecho de que al año siguiente de escribir “La escritura del dios” publicó en *Sur* un artículo sobre el tema y años más tarde un libro completo.⁴⁰

Al estar totalmente presente en sus circunstancias, en su presente, en su mundo (en ese sentido nos recuerda al chamán de Arguedas), el protagonista de “La escritura del dios” logra entender. Como hemos visto —en una noción también muy budista—, al rendir su ego el chamán experimenta la unión con la totalidad, y se percibe a sí mismo como un total entretrejimiento de hebras, más allá de las funciones fijas de conquistador/conquistado. Este cuestionamiento de las categorías rígidas y los cánones es parte de ese carácter subversivo de la prosa de Borges que fue tan fructífero para el desarrollo de la narrativa latinoamericana, pues en sus cuentos cuestiona y subvierte la lógica de los discursos hegemónicos del canon occidental, cancelándola y abriendo nuevos espacios de interpretación.⁴¹

Y allí, junto al gesto más revolucionario (y posmoderno) de escribir de lo que quiera y saber que su discurso es parte de la realidad nacional y latinoamericana porque él también lo es (y porque esa realidad es multifacética y siempre está en vías de construcción), aparece la referencia —inusual en Borges— a la cultura precolombina. Como el personaje es un sacerdote maya, lo hace pensar con

⁴⁰ El artículo se tituló “La personalidad y el Buddha”, *Sur*, oct.-nov.-dic. de 1950, núm. 192-193-194, pp. 31-34. El libro, escrito con la colaboración de Alicia Jurado, *¿Qué es el budismo?* (1976), en *Obras completas en colaboración*, pp. 715-781.

⁴¹ Esta característica subversiva del pensamiento de Borges inspiró a Michel Foucault al escribir acerca de las jerarquías arbitrarias y las relaciones de poder. Véase el prefacio a *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno Editores, México, 1996.

imágenes de su cultura, tal como la conocemos a través de otro libro, el *Popol Vuh*, o libro sagrado de los mayas —también con una rica historia de entrecruzamiento de culturas, en la que no voy a entrar, dados los límites espaciales de este trabajo. Borges lo llama *Libro del Común*, y toma de él varias imágenes:

Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre (599).

Con absoluta libertad creativa, mezcla las historias del *Popol Vuh* con la perspectiva budista cuando una vez supuestamente alcanzada la comprensión totalizadora, el protagonista —como ocurre también en “El etnógrafo”— pierde interés en su vida anterior, en sus “triviales dichas o desventuras”, por lo que no ejerce el poder que con tanta intensidad había buscado: “Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie” (599).

A diferencia del chamán Rasu Niti, que era mediador entre el espíritu de Wamani y su comunidad, el protagonista del cuento de Borges se embarca en el desciframiento de un código y termina encontrándose a sí mismo como parte de una totalidad que trasciende intereses personales y categorías fijas. En su texto la dimensión chamánica se transforma en una reflexión acerca de las realidades subjetivas que cada uno de nosotros construye y del sentido que creamos a partir de nuestras experiencias. Además, como es característica suya, Borges borrona todo posible significado claro, abriendo la narración a múltiples lecturas. Resulta ambiguo, por ejemplo, si en la historia el protagonista logra descifrar el código o simplemente alucina que lo

hace. Se puede considerar también que Qaholom, el dios que se supone escribió la oración mágica, es un dios secundario del panteón maya y que —como nunca se pone a prueba la fórmula mágica— no se sabe si ésta habría podido ser efectiva o no. Es ambiguo también si la oración existe o no en la ficción, pues después de muchos años el protagonista cree recordar algo, pero no queda claro si no es la larga y penosa confinación la que lo lleva a imaginar que existe la oración. Borges juega con estos detalles que abren la historia a múltiples lecturas y que son parte de la “jouissance” del lector, de la tensión estética y semántica que la experiencia literaria produce en él.

Este juego de construcción y de-construcción de significados es parte del horizonte de producción desde el que Borges va creando una obra literaria a partir de experiencias personales y preocupaciones sociales y filosóficas que conviven en su rico mar interior y que de alguna manera quiere comunicar a sus lectores. Tales son su continua actitud de cuestionamiento de los discursos hegemónicos y la exploración de otras dimensiones alternativas que integran la totalidad de la cultura en lecturas que desconstruyen significados anteriores, y crean nuevo sentido en el ejercicio de la propia identidad desde la marginalidad.

Estos temas aparecen aún con más fuerza en “El etnógrafo” (publicado en *Elogio de la sombra*, en 1969), que como texto propio de la década de 1960 (al igual que la novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), incluye un radical cuestionamiento de las estructuras de poder y del uso del lenguaje como herramienta de control. En estas narrativas, Borges y Arguedas presentan como posible la apertura a una otredad en la que los marginados no sean vistos como subalternos (ni como seres míticamente igualados en el consumo), sino como centros de una alteridad que es valiosa justamente por aportar una dimensión muy distinta de la de un sistema económico, político y cultural en crisis. En “El etnógrafo” el conflicto de razas y culturas está representado por los antepasados militares del protagonista, quienes participaron en las luchas de la frontera. Esta vez,

el descendiente del conquistador se acerca al mundo del marginado y descubre la riqueza de otra perspectiva.

Si bien Borges, como en muchos otros de sus cuentos, borrea la figura del personaje —ni siquiera sabemos por cierto su nombre: “Se llamaba, creo, Fred Murdock” (989)— y de la historia —que se supone le ha llegado de segunda o tercera mano (“El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado”, 989)—, el cuento presenta claramente el tipo de cuestionamiento que, ya desde la Primera Guerra Mundial, Borges hacía de los discursos hegemónicos, pero esta vez en el marco de los debates de los años sesenta sobre (id)entidad y cultura. Al igual que en la Europa de posguerra, en la década de 1960, cuando Borges impartió conferencias en las convulsionadas universidades de Estados Unidos, nuevamente se cuestionaban en profundidad los paradigmas hegemónicos. Si yuxtaponemos ese contexto a nuestras circunstancias actuales, “El etnógrafo” adquiere nuevos significados, pues nos recuerda la posibilidad de apertura a nuevas perspectivas en tiempos de crisis, así como la urgente necesidad de diálogo.

Quisiera comparar ahora la figura del protagonista de “El etnógrafo” con la de Maxwell, el joven estadounidense que en la última novela de Arguedas vive con los quechuas y aprende de ellos. Es interesante notar que la identidad en “La agonía de Rasu Niti” y en “La escritura del dios” —ambos de los años cuarenta— es expresada por personajes que vienen de su propia cultura y se mueven dentro de ella, en una cultura más o menos aislada. Para los años sesenta, con los avances tecnológicos y la innegable expansión económica y militar de Estados Unidos, entre otros factores, esas culturas se ven insertadas en un nuevo contexto colonizador. Y por eso se vuelve aún más acuciante la constitución de sujetos históricos desde la marginalidad, así como la necesidad de un diálogo en que el centro escuche al margen y lo respete. Como canarios en las minas, Borges y Arguedas (desde dimensiones distintas) intuyen la urgencia de esas transformaciones y las representan en sus narrativas. Ambos, el joven

estudiante de “El etnógrafo” y Maxwell en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, vienen desde afuera —desde la cultura dominante—, vienen a la cultura primitiva a buscar una alteridad y encuentran como parte de ella una dimensión chamánica que transforma el lugar desde el que miran.

En el texto de Borges se plantea un escenario para lo que hoy llamaríamos un caso de apropiación cultural y estudio del otro como subalterno, con las herramientas de la antropología y el uso de un lenguaje que construye categorías fijas de periferia y centro. A diferencia de los cuentos que comentamos antes, en los que —en claro ejemplo de la función ancilar que Reyes preconizaba— se usaban empréstitos de la filosofía o la antropología para rearticular simbólicamente la situación de marginalidad con respecto a paradigmas que estas disciplinas representan, en “El etnógrafo” hay un corte casi físico con ese tipo de “privilegio epistemológico”. No sólo hay un rechazo explícito de los procedimientos que acentúan la subalternidad en la antropología, sino también de las “indiscutidas etiquetas académicas” (como cuando el estudiante se separa del prestigio y tutela de su profesor y del modelo epistemológico de la academia al decidir no publicar los resultados de su investigación); en cambio, se privilegia el conocimiento a través de la experiencia directa.⁴² El hecho de que al final el protagonista trabaje como bibliotecario muestra que no rechaza los libros en sí (los posibles legados de diversas culturas), sino el proceso que establece “indiscutidas etiquetas” que excluyen un verdadero estudio y aprendizaje de otras dimensiones de la realidad. Ante la sorpresa de su profesor, quien no puede entender su decisión y le pregunta incrédulo “¿Lo ata su juramento? [...] ¿Acaso el idioma inglés es insuficiente?” (990), el estudiante,

⁴² Si bien es sabido que Borges no se identificaba con las culturas indígenas, con las cuales no había tenido ningún contacto, sí reconocía que era imprescindible el cuestionamiento constante de los discursos hegemónicos, la apertura a otras culturas, así como la inclusión de perspectivas hasta ahora no escuchadas, todo lo cual contribuye a un diálogo fructífero.

que ahora ha encontrado su voz, responde dando prioridad a su experiencia: “Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad [...] El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos” (990).

Con esta doble negación de jerarquías, la de la ciencia y aun la del secreto, Borges valoriza el proceso por sobre el contenido, destaca la importancia de la experiencia y de la capacidad de entender cómo construimos nuestras realidades internas y desde dónde enunciamos nuestro saber y nuestra (id)entidad. Aunque esta postura lo muestra participando en el debate cultural de esos años y anticipando cuestionamientos posteriores sobre los métodos antropológicos, la búsqueda de su protagonista sigue siendo intensamente individual y, en principio, fragmentada. Así como el chamán maya de “La escritura del dios” buscaba un secreto mensaje en los puntos y rayas de la escritura del jaguar, el estudiante de “El etnógrafo” intenta captar en sus fragmentarias notas lo que está observando en el mundo externo. Sin embargo, sólo cuando abandona las notas y participa directamente en la vida de los sujetos sobre los que quiere escribir, se acerca a una posible experiencia de conocimiento, por transformación interior. Al igual que al protagonista de “La escritura del dios”, el conocimiento le llegará de modo intuitivo. Sólo cuando es capaz de soñar con lo que sueñan los objetos de su estudio, le será revelado el secreto de sus prácticas. Aquí también el momento de conocimiento es precedido por una apertura de su subconsciente hacia lo que quiere estudiar, y se establece una diferencia entre saber de/sobre algo —conocimiento concreto, “científico”— por una parte, y la capacidad interna de asimilarlo, o por lo menos de que se manifieste a nivel del subconsciente, por otra. Ésa es la prueba que deberá pasar el estudiante antes de que se le pueda revelar, desde dentro de sí mismo y desde afuera, un conocimiento más profundo.

Ese cuestionamiento de discursos hegemónicos, tanto de la ciencia como de la academia, está directamente relacionado con la radical indagación acerca de la legitimidad de otros paradigmas anteriores que incluyen a la filosofía y la historia como parte de la primacía acordada al canon europeo-estadounidense, el cual se copia o se cita en ansiedad de marginalidad hasta que se comprende que hay verdadera fuerza en el manejo irreverente de los legados recibidos, que hay liberación y potencia creativa en encontrar y usar la propia voz.

Los mecanismos cuestionadores de la escritura de Borges son una invitación para que sus lectores se den cuenta de los artificios en las maneras como nombramos esto y aquello, y reconozcan la necesidad de su participación para construir el significado, ya que cada sujeto es a la vez receptor y productor de la experiencia cultural. Por eso, en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes dice que sin la obra del argentino no existiría la nueva narrativa, pues Borges “construye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por «lenguaje» entre nosotros”.⁴³ Fuentes se refiere aquí a la mentira y sumisión que implicaba haber aceptado la perspectiva foránea de ver a Latinoamérica sólo en términos de los estereotipos que de ella tenían los discursos hegemónicos, y de haberla entronizado como la única válida para los escritores latinoamericanos, quienes se limitaban a tratar los temas que se esperaban de ella. Ante discursos dominantes que tenían una imagen fija y plana de Latinoamérica, como la que se esperaba encontrar en las novelas regionalistas de los años veinte, lo inédito de la respuesta de Borges es que marca la especificidad del continente no hablando sobre lo que era obviamente diferente, sino *desde* la diferencia en sí, convirtiendo de esta manera su aparente condición de marginalidad en centro de nuevos significados. Como dice Fuentes, la obra de Borges “nos saca

⁴³ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 26.

de nuestras casillas”, de los estereotipos en que habíamos estado encasillados hasta entonces, y “nos constituye” (*idem*).

Desde otra dimensión de la especificidad latinoamericana, también Arguedas está al principio de un “sacarnos de las casillas”, pues nos ayuda a ver y reconocer “la gran nación cercada” —la población quechua, en este caso— y a re-pensar el curso histórico de “las naciones que guardan el vigor de los pueblos que la conquista no pudo liquidar”.⁴⁴ Nos recuerda que estos pueblos constituyen un alto porcentaje de su población y —como Martí, Mariátegui⁴⁵ y otros pensadores americanos antes que él, y el pensamiento más moderno acerca de la sustentabilidad de las naciones y del planeta— nos señala la necesidad de integrar todas las hebras que constituyen el tejido de la nación.

También en más de un sentido, Arguedas “constituye un nuevo lenguaje”, por la pluralidad de signos socioculturales de su proceso creativo. Su obra nos hace pensar sobre los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro opuesto. Esas reflexiones se profundizan cuando consideramos los horizontes de producción y de recepción de la obra de Borges y de Arguedas. Pues si bien la literatura de Borges marca una heterogeneidad latinoamericana con referencia al canon europeo-estadounidense —y en ejercicio de autonomía cultural, cuestiona, deconstruye y revierte la lógica de colonizador/colonizado que parecía inevitable—, logra hacerlo a través de un primer horizonte de recepción relativamente homogéneo; así sucede con la

⁴⁴ A. Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto sociocultural” (conferencia pronunciada en el Centro de Estudios Latinoamericanos de Caracas, marzo de 1977), en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982, p. 85.

⁴⁵ Refiriéndose a la población indígena de su país, dice Mariátegui que en Perú, “las masas —la clase trabajadora— son, en sus cuatro quintas partes, indígenas” (“Intermezzo polémico”, artículo publicado originalmente en 1927 y reproducido en *La polémica del indigenismo*, Mosca Azul, Lima, 1976, p. 75).

comunidad discursiva Reyes, Borges y los escritores del “boom”, que se habla a sí misma de su propia problemática. Arguedas, en cambio, marca la heterogeneidad introduciendo en el proceso de la producción literaria un elemento (el de la cultura quechua) que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto: está tratando de dar a conocer una cultura a otra que la desconoce por completo, y con la que no tiene ni siquiera en común el mismo idioma.

Arguedas tomó conciencia de ser —como lo somos todos— a la vez producto y agente de la experiencia cultural, y decidió acercarnos a otra dimensión de cómo miran y experimentan el mundo seres que son parte valiosa de nuestras naciones pero que hemos ignorado por siglos. En ese sentido, él está al principio de un constituirnos, pues introduce un nuevo espacio social y cultural en la producción literaria de Perú y del continente. Para lograr comunicar algo de la cultura indígena, tuvo que inventar un nuevo lenguaje, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano e incluyendo vocablos quechuas. Como señala Cornejo Polar, ese lenguaje revela no sólo la índole real del mundo que refiere, sino también “la raíz de un conflicto mayor, la desmembrada condición de una sociedad y una cultura que todavía, tras siglos de convivencia en un mismo espacio, no pueden decir su historia más que con los atributos de un diálogo conflictivo, con frecuencia trágico”.⁴⁶ Este diálogo intersocial e intercultural constituye el cimiento más profundo de la obra de Arguedas. Si esta pluralidad no deja nunca de ser conflictiva, es también, y con mayor intensidad, espléndidamente enriquecedora, pues nos abre la posibilidad de que otra muy rica perspectiva sea parte de nuestro mundo.

En *El zorro de arriba, el zorro de abajo*, Arguedas encarna esa posibilidad de descubrimiento y apreciación en Maxwell, el estadounidense voluntario del cuerpo de paz, quien —saliéndose del programa

⁴⁶ A. Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas...”, p. 85.

que lo llevó al Perú— decide meterse en la cultura, seguir a un grupo de músicos y trabajar de ayudante de albañil. Al igual que el protagonista de “El etnógrafo” —en vez de encarnar un tipo de perspectiva que, desde afuera y desde arriba, tiende a fijar al otro en función de subalterno—, Maxwell descubre, al vivir en pueblos quechuas, una dimensión que lo lleva a alejarse de su entorno anterior. En el relato de Arguedas hay además una dimensión comunitaria y un discurso explícito donde se aprecia la cultura quechua y se critica a los Estados Unidos, aspecto ausente en el cuento de Borges. Maxwell descubre en Lima a un conjunto musical de Paratía, se enrola en él y lo acompaña de regreso a su pequeñísima aldea; ingresa así, a través de la música andina, a la vida de estos antiguos pueblos y dice de ellos, en conmovida apreciación de su alteridad: “Son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguros de sí mismos que tú y que yo, aunque se les mira como si estuvieran danzando dentro de una muralla o al borde de un abismo” (256).

Apuntando a una valorización de la cultura de esos pueblos que se traduzca en respeto hacia su forma de vida, Maxwell cuestiona modelos hegemónicos que no aprecian ni permiten diferencias, cuando conversando con otro estadounidense, critica desde adentro lo que está pudriéndose en ese sistema: “El dominio y el desprecio directo o meloso sobre las naciones de medio mundo lo pudre y lo embrutece [a Estados Unidos], porque en lugar de aprender de los viejos pueblos como éste, sólo quieren fomentar rencillas y el caos en ellos y entre ellos con el propósito insensato e imposible de meterlos en un molde y bebérselos después como si fueran una botella de coca-cola” (260).

En su última novela, Arguedas advierte acerca de los procesos hegemónicos del capital internacional y de la inestabilidad y el sufrimiento que se genera al copiar modelos que no responden a nuestra realidad social. Haciéndose eco de Martí, nos llama a pensar seriamente la heterogeneidad de nuestras naciones americanas y a desarrollar modelos para resistir el imperialismo económico y cultural. Implícitamente, la inclusión de Maxwell representa un aspecto

un poco más esperanzador de la globalización, el de la nueva sociedad civil global. Hay cada vez más jóvenes que, como los protagonistas de estas narrativas de los años sesenta, se acercan a descubrir la riqueza de otras culturas y el diálogo con nuevos sujetos enunciativos. Siguiendo a Cornejo Polar, Mabel Moraña expresa que ellos encarnan la esperanza de que “no sólo el subalterno pueda, en efecto, hablar sino que el otro, desde sus lugares de privilegio lingüístico, interpretativo, representacional, pueda, realmente, aprender a escuchar”.⁴⁷ Demuestran que es posible establecer otro tipo de relación capaz de superar la dinámica colonizador/colonizado que tanto sufrimiento y pérdida de recursos humanos y culturales causa en nuestro mundo.⁴⁸

En su ensayo “El pudor de la historia”, al reflexionar sobre las fechas verdaderamente esenciales en el desarrollo de la humanidad, Borges llama la atención acerca de la pobreza inherente a las perspectivas hegemónicas y señala, con ese estilo tan suyo, la riqueza inmensa de introducir nuevas perspectivas: “...originariamente un solo actor, el hipócrita, elevado por el coturno, trajeado de negro o de púrpura y agrandada la cara por una máscara, compartía la escena con los doce individuos del coro” (754). Hoy este comentario nos puede hacer reflexionar sobre algunos aspectos de la academia y su poco contacto con la comunidad, o sobre la política y el cuestionamiento del concepto de nación como una entidad imaginada por unos pocos que no responde al bienestar de la mayoría de sus habitantes, o sobre otras jerarquías de privilegio (como, por ejemplo, la

⁴⁷ Mabel Moraña, “De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional”, en *Nuevas perspectivas desde/sobre Latinoamérica: el desafío de los estudios culturales*, Editorial Cuarto Propio-ILLI, Santiago de Chile, 2000, p. 228.

⁴⁸ En un movimiento mundial de re-pensar las arbitrarias relaciones periferia-centro y, por tanto, la marginalidad, distintos pensadores que vienen de las ciencias físicas y sociales, la ecología, la economía, la política y el derecho —tales como Lucio Bruschi, Marina Silva, Fritjof Capra, Paolo Lugari, Manuel Castells, Paul Hawken, Humberto Maturana, Gunter Pauli, Vandana Shiva, Miguel Altieri, Boaventura de Sousa Santos y muchos otros— nos muestran las herramientas para crear un mundo mejor.

de los acuerdos unilaterales del FMI). Lo radical de la indagación borgeana en su cuestionamiento de discursos hegemónicos, es que desconstruye certezas anteriores, rearticula relaciones que parecían inevitables y, al insistir en enunciar la (id)entidad desde la propia experiencia, abre posibles nuevos espacios de interpretación. Al igual que Arguedas, Borges es la voz que señala la necesidad de múltiples voces: “El drama era una de las ceremonias del culto y, como todo ritual, corrió alguna vez el albur de ser invariable. Esto pudo ocurrir pero un día, quinientos años antes de la era cristiana, los atenienses vieron con maravilla y tal vez con escándalo (Víctor Hugo ha conjeturado lo último) la no anunciada aparición de un segundo actor” (754).

Ese segundo actor —en la dimensión de lo que llamé “la marginalidad de arriba”— fue la literatura latinoamericana, que se constituyó en sujeto histórico al insertarse en el marco del corpus literario internacional con la nueva narrativa de los años sesenta, con lo que logró hablar de igual a igual a ese canon. Superada la relación colonizado/colonizador con respecto al imperialismo cultural europeo-estadounidense en lo literario, nos corresponde ahora volver la mirada hacia adentro y ayudar a superar esa función dentro de nuestras naciones en nuestra relación con los pueblos indígenas que nos componen. O sea, continuar con un proyecto intelectual americano que incluya ahora teoría y prácticas económicas, sociales y políticas para integrar a los pueblos indígenas como parte valiosa de la nación. Aún nos queda mucho por hacer por “la marginalidad de abajo”, para que los pueblos indígenas de nuestra América se constituyan en nuevos sujetos históricos, pero en un movimiento que seguramente Arguedas habría apreciado, algunos de esos pueblos ya están empezando a hacer oír sus reclamos en nuestro continente. La pregunta es ¿cómo contribuiremos nosotros a este necesario cambio? De la inesperada aparición de un segundo actor, nos dice Borges en “El pudor de la historia”: “En aquel día de una primavera remota, en aquel teatro del color de la miel, ¿qué pensaron, qué sintieron exactamente? Acaso ni estupor ni escándalo; acaso, apenas, un principio de asombro” (754).

Borges había experimentado directamente la riqueza de la apertura a otras dimensiones de la realidad, tanto en la crisis de la posguerra, cuando se acercó al mundo de los sueños, a las filosofías orientales y a la hermandad de todos los hombres, como en los convulsionados años del Centenario, mediante la heterogeneidad portata por los inmigrantes, que contribuyeron a crear una nueva nación, o bien en los años treinta y cuarenta, cuando descubre la riqueza de escribir desde el margen entre dos culturas, y de expresar la heterogeneidad del escritor latinoamericano. Por ello se pregunta si Esquilo, al introducir ese segundo actor en el ritual del drama, “presintió, siquiera de un modo imperfecto, lo significativo de aquel pasaje del uno al dos, de la unidad a la pluralidad y así a lo infinito”. Seguramente preguntas similares se hacía Arguedas al contemplar la riqueza de la cultura quechua y soñar con un Perú en que la voz de ese pueblo fuera escuchada. Dice Borges: “Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros. Un espectador profético hubiera visto que multitudes de apariencias futuras lo acompañaban [...] y otros que, todavía, no pueden discernir nuestros ojos” (755).

La manera en que Reyes y Borges lograron realizar, en sucesivas comunidades discursivas y en la conexión entre teoría y producción literaria del continente, su proyecto intelectual americano, cuando todo parecía indicar que sería imposible superar “la marginalidad de arriba” ante el imperialismo cultural de su tiempo, nos lleva a preguntarnos si la constitución de nuevas comunidades discursivas —como las que ya se están formando a través de la sociedad civil global, integrada en gran parte por jóvenes que apoyan los movimientos indígenas de nuestra América—, logrará avanzar el proceso de superar “la marginalidad de abajo” y hacer realidad el sueño de Arguedas, repensando seriamente los modelos económicos y sociales actuales para resistir el imperialismo económico y encontrar nuevas vías de comunicación y acción que representen un uso más efectivo e inteligente de nuestros recursos naturales, culturales y humanos. Será una nueva

afirmación de la autonomía cultural americana en función de no rendirse ante la inevitabilidad de los vínculos entre colonizador y colonizado, un intervenir directamente en esa oposición binaria para cancelarla en la práctica. Estaremos entonces al principio de esa fecha verdaderamente histórica de la que hablaba Borges en 1952, “Una fecha profética de algo que aún está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano” (756).

EN LOS AVATARES NACIONALISTAS

BORGES Y MOREIRA:
LAS PASIONES DEL GAUCHO MALO

Juan Pablo Dabove
University of Colorado, Boulder

Para Mercedes Giménez

Es una cosa rota y sagrada que nuestra ociosa
imaginación puede enriquecer
irresponsablemente.

JORGE LUIS BORGES, “La diosa gálica”, *Atlas* (1984)

Leeré “La noche de los dones” (Borges, *OC III*: 41-44) como un momento crucial en la querrela política y literaria sobre el lugar del gaucho malo en la cultura argentina.¹ El cuento fue publicado en 1971 en el diario *La Prensa* y recogido en 1975 en *El libro de arena* (Williamson: 401). Su argumento tiene la sobriedad característica del Borges tardío. En una tertulia de hombres (entre los que se cuenta don Jorge Borges), se discute el problema del conocimiento. Previsiblemente se barajan (se exhiben) los nombres de Platón y Francis Bacon, quienes afirman o debaten la tesis del conocimiento como una forma de la memoria. Un señor mayor, con la aturdida descortesía de algunos ancianos, decide variar el curso de la conversación. Incapaz de razonar sobre la memoria con la ayuda de ilustres nombres propios, ofrece a la tertulia la memoria de una noche de 1874 en Lobos, provincia

¹ El mapa de esa querrela se traza en *El discurso criollista* (1988), de Adolfo Prieto, y en *El género gauchesco* (1988) y *El cuerpo del delito* (1999), ambos de Josefina Ludmer. Un desarrollo complementario a éstos (desde una perspectiva teórica y crítica divergente) puede encontrarse en *Nightmares of the Lettered City* (2007), de Juan Pablo Dabove. Asimismo, ver *Los dones literarios de Borges* (2006), de Rafael Olea Franco.

de Buenos Aires. El narrador, entonces un adolescente, es iniciado por su primo en los avatares de la vida nocturna en la mancebía “La Estrella”. Allí atestigua, por azar, la muerte de Juan Moreira a manos de la partida de la policía provincial. Esa misma noche el adolescente conoce el generoso (aunque algo ausente) amor de la Cautiva, una de las pupilas del establecimiento.

“La noche” es considerada la última “gran” pieza de la serie gauchesco-orillera.² El cuento insiste en la conocida fórmula borgeana de reescritura o traducción cultural parcialmente infiel de la escena crucial de un clásico.³ En este caso, Borges reelabora el capítulo “Jaque Mate” de *Juan Moreira* (1879), de Eduardo Gutiérrez (a su vez, biografía ficcional del bandido y matón electoral histórico, del mismo nombre). Los procedimientos de reescritura pueden ser divididos entre aquellos que no afectan la naturaleza del conflicto o de los personajes (por ejemplo, en *Juan Moreira*, la muerte del bandido ocurre por la tarde —Andrade y Moreira son sorprendidos mientras dormían la siesta con sus amantes habituales—, mientras que en “La noche” ocurre de madrugada)⁴ y aquellos que, por el contrario, van

² Ver, por ejemplo, Ricardo Piglia (1986: 55). No obstante, los temas de la serie subsistirán en varias piezas líricas y narrativas juzgadas menores (estimo que erróneamente): “Simón Carvajal” (*La rosa profunda*, 1975), “Hilario Ascasubi (1807-1875)” (*La moneda de hierro*, 1976), “Milonga del forastero” y “El condenado” (*Historia de la noche*, 1977), “Milonga de Juan Muraña” (*La cifra*, 1981), “La cortada de Bollini” y “Milonga del puñal” (*Atlas*, 1984).

³ Ejemplos famosos de este procedimiento dentro de la serie gauchesco-orillera son “El fin” (de *Ficciones*, 1944) y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (de *El Aleph*, 1949) que prolongan y reescriben el *Martín Fierro*, respectivamente. En “Historia de Rosendo Juárez” (de *El informe de Brodie*, 1970) ese procedimiento es aplicado a su propio cuento “Hombre de la esquina rosada” (de *Historia universal de la infamia*, 1935).

⁴ Otros son: en “La noche”, la muerte de Moreira ocurre afuera de “La Estrella”. Moreira había sobrepasado la tapia del último patio del burdel, y se estaba descolgando de ella. En *Juan Moreira*, Chirino clava a Moreira contra la tapia con la bayoneta de su fusil cuando éste está intentando subirla. Esta inhabilidad de Moreira para cruzar un límite es uno de los nudos de significación de la novela. En “La noche”, los caballos de los bandidos están en el palenque delante del prostíbulo. En la novela, el caballo de Moreira

al centro de la redefinición borgeana del sentido de la escena. De estos últimos quisiera dar un rápido (e incompleto) resumen, porque informarán el resto de mi reflexión.

En la novela de Gutiérrez, Moreira y Andrade son gauchos (en el sentido algo vago que Gutiérrez da al término).⁵ Son huéspedes habituales y bienvenidos de “La Estrella”. En “La noche” son “orilleros borrachos”, temidos y evitados por mujeres y hombres (43). En *Juan Moreira*, la pelea final es larga y cuidadosamente coreografiada, como todas las escenas de lucha en Eduardo Gutiérrez, a diferencia de las de José Hernández, que son torpezas del alcohol o la casualidad. Anacrónicamente, las escenas marciales de Gutiérrez nos recuerdan menos a la literatura gauchesca de la que provienen, que, *mutatis mutandis*, a los films de John Woo (*A Better Tomorrow*, 1986; *A Bullet in the Head*, 1990), los hermanos Wachowski (*The Matrix*, 1999), o Quentin Tarantino (*Kill Bill*, 2003 y 2004). Moreira tiene dos trabucos, y carga repetidamente contra la partida disparando simultáneamente en direcciones opuestas, con puntería parejamente certera (283). Más tarde, con el facón como única arma, Moreira derrota a una numerosa partida armada de sables, puñales y carabinas (285-288). Moreira sólo muere cuando el cobarde Chirino lo ataca por la espalda (289). La acción repite el motivo clásico de las narrativas de bandidos sociales: el bandolero es invulnerable, y sólo puede morir por traición (doble en este caso: la delación del Cuerudo y la emboscada de Chirino).⁶ En “La noche”, en cambio, se escucha un solo

está atrás, por precaución (*Moreira*: 279) y es precisamente para alcanzar su caballo que Moreira quiere trepar la tapia donde Chirino lo ultima. En la novela, el perro Cacique es, junto con su caballo, la única criatura (sin excluir humanos) en que Moreira confía de manera indivisa. En “La noche” Moreira mata sin razón al perrito amarillo que sale a hacerle fiesta cuando llega a “La Estrella” (43).

⁵ Juan Moreira, por ejemplo, no es un gaucho *strictu sensu*, sino más bien un “entrepreneur” que liga lo urbano y lo rural.

⁶ Eric Hobsbawm ha enumerado, famosamente, los rasgos que definen al bandido social. Lo hace en la sección que se ocupa del “noble ladrón”, cuyo representante más conocido es, desde luego, Robin Hood. Estos rasgos son: (1) el bandido social comienza

tiro, y la pelea es confusa y no parece memorable. Gutiérrez narra una batalla; Borges narra un procedimiento policial. En Gutiérrez, Moreira muere como un héroe. Muere atacando, admirando incluso el valor de los responsables de su muerte (Chirino excluido, claro), dado que víctima y victimarios exponen el cuerpo, según las prescripciones del código oral del coraje:

El aspecto de Moreira era entonces terrible: de su elevado pecho caía un torrente de sangre que empapaba hasta la espuela; sus ojos despedían llamaradas y el dolor había contraído aquella sonrisa altiva y desdenosa que vagaba siempre por sus labios.

—¡A mí, maulas!—prosiguió—. ¡A mí!—y blandió su daga con un movimiento poderoso, que detuvo la marcha de los que avanzaban a rematarlo.

[...]

Moreira retiró la daga y miró a Varela [que acaba de salvar a Larsen de la acometida de Moreira], con una especie de admiración; quiso

su carrera por una injusticia contra él. Es perseguido por un acto que, de acuerdo con las normas de la comunidad campesina, no es criminal (por ejemplo, lavar su honor con sangre). El acto inaugural de la saga del bandido es un crimen, pero un crimen del que él es víctima; (2) su misión es *desfacer entuertos*. Éstos pueden ser ofensas contra él (y asumen la forma de la venganza) o contra otros (y asumen la forma de la reparación); (3) roba a los ricos y es generoso con los pobres; (4) puede retornar a su comunidad como un miembro respetado de la misma; (5) nunca mata, si no es por necesidad; (6) es admirado y ayudado por “su” gente, cuyo universo material y cultural comparte; (7) no puede ser capturado o muerto, sino es por traición de un amigo o una mujer; (8) es invisible y ubicuo; (9) es invulnerable; (10) se le atribuyen poderes sobrenaturales (como doble visión); (11) es un enemigo obstinado de la autoridad local, pero no necesariamente de la autoridad más alta (el rey, el caudillo, el presidente) [Hobsbawm 2000: 42-56].

Moreira no era un ladrón (noble o no), sino (al igual que Martín Fierro) un “vengador”, otra variedad del bandido social. Moreira vive —o dice que vive— para vengar la injuria de un policía: el teniente alcalde Don Francisco, que lo infamó al ponerlo en el cepo de cabeza cuando reclamó el dinero que el pulpero Sardetti le debía y se negaba a devolver. Como veremos más adelante, el estatuto de Moreira como bandido social es algo que Borges pone radicalmente en entredicho.

acometer de nuevo, pero un vómito de sangre le empapó por completo la pechera de la camisa haciéndolo caer de rodillas, completamente debilitado por la copiosa pérdida de sangre.

[...]

Entonces todos cargaron sobre él, cuya cabeza reposaba sobre el último vómito de sangre, última sangre de sus venas que salió al caer su cuerpo.

Asimismo, aquel hombre excepcional levantó su brazo, armado aún por la daga, y amagó una última puñalada; pero aquel brazo que sólo la muerte podía haber debilitado cayó por primera vez sin herir, para no volver a levantarse más. Alzó entonces lentamente la cabeza y dirigió su última mirada, llena aún de soberbia, sobre el cuerpo de Chirino que estaba a pocos pasos, y bajó poco a poco la frente empapada de sangre y quedó tan inmóvil como un muerto (291).

En “La noche”, en cambio, Moreira muere a los pies de Chirino, entre gemidos que excluyen la palabra y los gestos heroicos *in articulo mortis*: “De un brinco, el sargento le clavó el acero en la carne. El hombre se fue al suelo, donde quedó tendido de espaldas, gimiendo y desangrándose. Yo me acordé del perro. El sargento, para acabarlo de una buena vez, le volvió a hundir la bayoneta” (44).

Y finalmente: en la novela, Chirino es un cobarde que durante la pelea se esconde detrás del brocal del pozo, y sólo hiere cuando puede hacerlo sin exponerse. La novela lo desprecia y lo olvida pronto. En “La noche”, Chirino es el héroe de la jornada, felicitado y quizás envidiado por sus camaradas de armas.

Moreira ultimado contra una tapia forma parte del limitado repertorio de eventos que los argentinos no nos resignamos enteramente a olvidar. Entre ellos está Facundo enderezando su galera temeraria hacia Barranca Yaco (Borges mismo narró este evento en “El general Quiroga va en coche al muere”, recogido en *Luna de enfrente*, 1925, y muchas décadas después, en “La tentación”, incluido en *El oro de los tigres*, 1972); el joven Sarmiento cruzando, apaleado

pero aún soberbio, la frontera hacia Chile (*Facundo, o civilización y barbarie*, 1845: 4-5); el altivo unitario del texto de Echeverría que insulta a sus torturadores sabiendo que va a morir (“El matadero”: III-III3); Fierro y Cruz contemplando desolados las últimas poblaciones antes de cruzar al desierto (*El gaucho Martín Fierro*, 1872: 190); don Segundo Sombra perdiéndose en el ocaso (*Don Segundo Sombra*, 1926: 314-315). Por pertenecer a este repertorio, la versión de Borges de la muerte de Moreira está entonces lejos de ser única. Como la de Fierro, la historia de Moreira pudo ser, y ha sido, “todo para todos, pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (Borges, *El Martín Fierro*, en *Obras completas en colaboración*: 537). Los tres episodios cruciales de la biografía ficcional de Moreira (la muerte del pulpero Sardetti, la muerte del teniente alcalde don Francisco y su propia muerte por traición del Cuerudo) fueron narrados una y otra y otra vez en el circo, en el teatro, en la ópera, en la historieta, en el cine e innumerablemente en el folletín criollista.⁷

⁷ Los folletines de Gutiérrez (*Juan Moreira*, desde luego, pero también el ciclo de Santos Vega, el ciclo de Pascual Luna y el ciclo del Chacho Peñaloza, entre otros) fueron reescritos en verso, en pequeños folletos (32-36 páginas en octavo menor, en papel de ínfima calidad) que se vendían en librerías pero también eran mercados por comerciantes ambulantes. Los tirajes (y las ventas) alcanzaban los miles de ejemplares (una cifra insólita para el mercado editorial de la época). En la “Biblioteca Criolla” de Roberto Lehmann-Nietzsche, alojada en el Ibero-Amerikanischen Institute de Berlín, tuve oportunidad de consultar reescrituras del *Moreira* (bajo diversos títulos) por los siguientes autores: Horacio del Bosque, Manuel Cientofante, Félix Hidalgo, “El Gaucho Talerito”, S. Rolleri, Alfredo Mario French, Silverio Manco, Ramón Aguirre, así como también al menos dos versiones anónimas. Estas versiones son condensaciones brutales, pero nunca erráticas. Ninguna omite el enfrentamiento con Sardetti, ni el enfrentamiento con Don Francisco, ni la muerte de Moreira a manos de Chirino, por traición del Cuerudo. *Todas* omiten uno de los pocos hechos reales de la historia: que Moreira era un matón electoral, y por ende en connivencia con el orden conservador que despojaba de ejercicio electoral efectivo a los mismos sectores sociales para los que los folletines criollistas eran producidos. El mejor libro sobre el fenómeno del folletín criollista (y la “guerra cultural” que originó) es el de Adolfo Prieto.

“La noche” es la reescritura más ilustre del *Moreira*. Comparte esta distinción con *Juan Moreira* (1973) la película de Leonardo Favio cuyo éxito de taquilla (y de crítica) es legendario en la crónica de la industria cinematográfica argentina (King: 89).⁸ Y sin embargo, las mejores reflexiones sobre Moreira, sobre la serie gauchesco-orillera-borgeana, o sobre las relaciones entre Borges y Gutiérrez prescinden enteramente de “La noche”. Ludmer dedica uno de los capítulos de *El cuerpo del delito* (“Los Moreira”) a trazar el recorrido de Moreira por la cultura argentina. No nombra siquiera el cuento de Borges. Lo mismo ocurre en *El género gauchesco*, donde por otra parte Ludmer sí consagra páginas notables a examinar cómo y por qué Borges reescribe el *Martín Fierro*. (Al seno de ese proyecto, la inclusión de “La noche”, reescritura del folletín gauchesco preeminente, parecería obvia.) Beatriz Sarlo, por su parte, en *Borges, un escritor en las orillas* (1993), cuyo objetivo, como sabemos, es razonar la orilla como posición estética, epistemológica y política en el escritor, prescinde enteramente del examen del cuento donde éste narra el destino del orillero más famoso de la historia cultural argentina (Sarlo tampoco lo analiza en su ensayo de 1999). Daniel Balderston incluso, que escribe el trabajo más completo e iluminador sobre las relaciones entre Borges y Gutiérrez (“Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, 2000) y cuya erudición borgeana es legendaria (como lo prueba *¿Fuera de contexto?*), tampoco menciona “La noche”, que por otra parte es, si la memoria no me engaña, el único lugar en la obra

⁸ Fuera de la Argentina, Favio es conocido como cantante. Menos conocida es su dilatada (y celebrada) carrera como actor primero, como director luego, de los años sesenta a la actualidad. Favio, de hecho, tiene una de las obras más personales de la historia del cine argentino. Reza la leyenda que Favio, luego del éxito de crítica de sus tres primeras películas (*Crónica de un niño solo*, 1964; *El romance del Aniceto y la Francisca*, 1965-66; *El dependiente*, 1967-68), se inició en el mundo de la canción romántica para conseguir el dinero para filmar sus siguientes películas, ahora en colores y con presupuestos más holgados. La primera película de esa “segunda etapa” fue *Juan Moreira*. Sobre este tema, véase el libro de Oubiña y Aguilar (1993).

de Borges donde Moreira es un personaje, y no un icono, una cita o un tema de ensayo o prólogo.⁹ Incluso obras críticas de menor aliento, como “Avatares de Moreira”, de Graciela Villanueva (2005), quien dedica el cuerpo de su ensayo al destino de Moreira en los años setenta (en particular a *Moreira*, la novela de César Aira y a la película de Favio) no registra mención alguna de “La noche”. Ludmer, Sarlo y Balderston enseñaron a una generación de lectores (entre los que me incluyo) a leer a Borges de una manera política (manera de la que este ensayo mismo es deudor). De modo que sería erróneo atribuir ese olvido a negligencia.

Creo que “La noche” es un cuento soslayado por dos razones (en última instancia convergentes). En “La noche” Borges ensaya algo que difiere y parcialmente contradice lo que décadas antes había ensayado en los muy visitados “El fin” (1944) y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1949), y al hacerlo, descompone un modo de leer los cuentos de bandidos y orilleros de Borges que lo había reconciliado con el ethos populista de los años sesenta y setenta. Las mejores lecturas del autor a partir de ese ethos populista (que he analizado con algún detenimiento en *Nightmares of the Lettered City*) son las de Sarlo y Ludmer. Ambas leen con eficacia cómo en estos cuentos Borges reactiva el potencial literario y político del *Martín Fierro*. Esta reactivación, me permito agregar, opera por desterritorialización: Borges desplaza al *Martín Fierro* de las certezas de la epopeya, lanzándolo al territorio híbrido de la novela; desplaza al *Martín Fierro* de la épica nacional-estatal (donde, como en *La Guerra Gaucha* de Leopoldo Lugones, el gacho malo es una emanación del cuerpo del prócer),¹⁰ minimizando y exaltando a la vez la

⁹ La misma observación podría hacerse de *Borges: una enciclopedia*, de Balderston, Gallo y Helft, donde la entrada “Gutiérrez, Eduardo” prescinde de toda mención a “La noche” y donde no hay una entrada “Moreira, Juan” (aunque sí la hay de otros personajes como Juan Muraña, Homero [como personaje de “El inmortal”] y de Perón [como personaje de “La fiesta del Monstruo”]).

¹⁰ Aunque a lo largo de toda *La Guerra Gaucha* son los cuerpos de los gauchos los

narración de las desventuras de Fierro como lo que son: las correrías más bien tristes de un desertor del ejército de línea en la segunda mitad del siglo XIX. Esta lectura de los textos gauchesco-orilleros de Borges, donde se enfatiza su distancia del nacionalismo estatista de la primera mitad del siglo XX, fue crucial en su momento, ya que operó una sutura necesaria en su imagen, donde aspectos políticos y aspectos literarios podían ahora ser leídos al unísono, y él podía ser, finalmente, coextensivo con la Literatura Argentina.¹¹ Ludmer

que vemos morir, sufrir y matar, éstos no son más que reflejos del cuerpo del caudillo (Martín Miguel de Güemes), elevado ahora a héroe nacional. “[...] todos, viejo, niño, mujer e indio espejábanse en él [en Güemes], cada cual representando una parte. Y cada amargura refundiase en su corazón; y cada heroísmo se le subía por el pecho en llamas sublimes; y de él emanaban en forma de jinetes para todos los rumbos sus ideas, hasta encararse con la muerte y hechizados por ella despeñarse entre relámpagos [...]” (284). “En las rancharías, en los bosques, desde el mendigo a la anciana, desde el guerrero al niño, desde el animal al objeto, idéntica irrupción de bravura, como si en ella se les transmitiese la inspiración de su caudillo. Y todo por amor suyo, toda esa táctica de partidas desparramadas en miles de leguas, dócil a una flexión de su dedo, interpretando sus órdenes por instinto, como el caballo al pensamiento del jinete” (283).

¹¹ Una de las (pocas) virtudes que mi generación puede encontrar en las páginas de la compilación de Juan Flo *Contra Borges* (1978), es que da un atisbo a un inconcebible pasado donde Borges aún no era la Literatura Argentina (o, como señala Sarlo, donde la literatura argentina no era parte de la literatura de Borges), y aún podían pensarse futuros donde él no existiría, u ocuparía un lugar lateral. Digo inconcebible porque si en los años cincuenta y sesenta la izquierda y la derecha denunciaban en Borges pactos de clase que culpablemente implicaban un distanciamiento de la historia y un desdén hacia lo popular argentino, hoy la crítica nos da, sorprendentemente, la imagen opuesta. Esta imagen es la de un Borges orillero, cuando no insurgente, poeta sentimental (el término es de Schiller) de un “ethos épico” popular. Un ejemplo de esta inversión valorativa será suficiente: en “La imagen colonizada de la Argentina” (ensayo de su libro de 1957 *Imperialismo y cultura*, incluido en la compilación de Flo), Hernández Arregui glosa con evidente mala fe la lectura de Hernández hecha por Borges, para descubrir allí el supuesto desprecio de éste hacia los gauchos (basado en su pertenencia a la clase que los exterminó) y su entera incompreensión de los gauchos malos. Hoy en día no podemos concebir a José Hernández sin la lectura (o las muchas lecturas) de Borges, no podemos concebir la figura del gaucho malo sin convocar la de su probable cultor máximo.

lee “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” en la misma serie que *Juan Moreira*, como aquellos “cuentos” que, en vena hobsbawmiana (y recordemos que la primera edición de *Bandits*, de Eric Hobsbawm, es de 1969, esto es, estrictamente contemporáneo de “La noche”), y contra el Hernández de *La Vuelta*, recogen el legado de insurgencia hasta el fin: la muerte, el exilio, la traición. Las lecturas de Ludmer y de Sarlo implican un riesgo: operar una reterritorialización *a posteriori*. Ludmer lo hizo por medio de la ficción crítica “ley oral”, al leer en Borges una opción por la ley campesina, premoderna, no estatal, que había sido, nos dice ella, la opción de Hernández antes de la defección de la *Vuelta*. Sarlo, por su parte, habla del “ethos épico” premoderno, al que Borges se acercaría de manera nostálgica.

Quisiera argumentar, sin embargo, que “*La noche*” es el punto ciego de esta sutura. “La noche” es el lugar donde la lectura del bandido gaucha como héroe comunitario, representante y pilar de la ley oral y “héroe popular de resistencia al salto modernizador” es interdicta, y donde Borges va mas allá de aquellas opciones políticas con las que, desde la izquierda o la derecha, podemos sentirnos cómodos al leerlo. “La noche” no es un texto menor o tardío. Es un texto que deliberadamente lleva las opciones borgeanas a un punto de ilegibilidad. Este cuento pertenece, recordemos, a épocas tumultuosas. En las décadas de 1960 y 1970, la versión del gaucha malo con la que Borges polemizaba (a veces de manera implícita, como en este cuento, a veces de manera explícita, como en el prólogo a su antología *El Matrero*, de 1970) ya no era el apacible héroe épico de ascendencia académica griega o provenzal que propusieran Lugones en *El payador* o Rojas en su *Historia de la literatura argentina*. El gaucha malo era la divisa de los “Montoneros”, la agrupación insurgente del peronismo de izquierda, en cuya revista *El descamisado* apareció por aquellos años una historieta que hacía del paisano “Juan” el héroe de la historia popular argentina, en una parábola que iba desde la resistencia a los ingleses a Ezeiza y la Plaza de Mayo de

los años setenta.¹² El gaucho malo era la divisa de la agrupación de derecha Tacuara, y de aquellos que en 1963 (aniversario del asesinato de Peñaloza, por orden de Sarmiento, que lo consideraba un mero bandido) profanaron las estatuas de Sarmiento (Luna: 165). El gaucho malo era la divisa del populismo de izquierda de *Juan Moreira*, el film (enormemente popular) de Leonardo Favio o de *Los hijos de Fierro* (1978) de Fernando Solanas. Así, los presupuestos de lectura de Ludmer y Sarlo, que tan eficaces e iluminadores son para leer los textos borgeanos entre 1920 y 1950, cuando son utilizados para leer al gaucho malo borgeano de los años sesenta y setenta dejan de serlo, porque acercan, inconcebiblemente, a Borges a Leonardo Favio.¹³ (Ignoro si aquél conocía el *Juan Moreira* de Favio, o tenía noticia de la existencia de Favio mismo. Imagino que no. Pero no dudo que sí conocía el universo cultural del populismo de los años sesenta y setenta del cual surge la película *Juan Moreira*. Curiosamente, el único que ha notado la relación entre “La noche” y Favio es un crítico de cine, Alberto Farina [34]).¹⁴

¹² Un fragmento de esta historietta puede consultarse en Sigal y Verón 2003. Sobre el peronismo, véase Hernández 1999.

¹³ Piglia atribuye un cierto populismo a la obra de Borges (1986: 55). Pero el populismo del que él habla es de diferente índole. Por un lado, está ligado a su adhesión juvenil al radicalismo irigoyenista, y a su exaltación juvenil del rosismo y del universo de la “barbarie”. Por otro lado, se relaciona con Borges como consumidor y productor en el seno de la industria cultural. Borges como lector y escritor de manuales de divulgación, como gustador de géneros y autores populares (el cine policial de Hollywood, Wells, Stevenson, *Las mil y una noches*, Gutiérrez, la gauchesca, enciclopedias, diccionarios), y no como el mandarín de la cultura alta y del saber esotérico (Piglia 1986: 58). Precisamente la eficacia política de la literatura borgeana, anota Piglia, tiene mucho que ver con la libertad con la que Borges intersecta a autores de ambas series (la alta, la popular): “La clave es mantener unidos los términos, Almafuerte y Valéry, Kafka y Eduardo Gutiérrez” (62). Para un desarrollo posterior del tema de las relaciones entre Borges y la industria cultural, ver González (*Borges and the Politics of Form*).

¹⁴ Farina postula una relación “implícita” pero directa. Estimo que ignora que “La noche”, aunque recogida en libro en 1975, fue publicada antes de la película de Favio. Más allá de la cronología, la intuición de Farina es acertada.

“La noche” no es sólo una reescritura del *Juan Moreira*, sino una reescritura del propio ciclo gauchesco-orillero borgeano, para hacerlo intervenir (de una manera particular, distanciada y descreída) en un contexto nuevo y aún más problemático que el de los años cuarenta. No por casualidad, en “La noche” un señor mayor narra una historia violenta de su lejana juventud, una historia que ya ha repetido tantas veces que no sabe si las palabras con que lo hace son un vehículo o un obstáculo para acceder a la experiencia. El señor mayor narra una historia de la que él no fue realmente parte, ni siquiera parte indigna (a diferencia del joven de “El indigno” de *El informe de Brodie*, que sí participa en la muerte del *outlaw*), sino apenas un imperceptible testigo. Es una historia que ocurrió entre hombres que él no conocía (no sabía quién era Juan Moreira antes de esa noche), que ciertamente temía, y cuyas motivaciones apenas (si alguna vez) entendió. Pero, además, el señor mayor cuenta una historia de cuyo sentido no fue contemporáneo. En la noche de los eventos, el Moreira al que vio morir era sólo un hombre entre los hombres (un hombre peor que los otros, de hecho), no todavía el semidiós de la leyenda. Nada podía predecirle que esa noche alcanzaría el alto privilegio de la memoria colectiva. Así, en “La noche” Borges extrema y contradice su propia literatura, y sin abandonar el culto del coraje, lo redefine para alejarlo del populismo como nueva reterritorialización a la sombra del Estado: para alejarse y alejar a Moreira de Leonardo Favio, para alejar la pasión del coraje del “ethos heroico” (Sarlo) como supuesto atributo de un sujeto popular y nacional (Ludmer), para disociar el coraje del gaucho malo de la épica fundadora. Borges cuenta la muerte de Moreira, pero la cuenta de un modo tal, que la disocia de todas las dimensiones que harían de Moreira, más tarde, la metáfora misma del subalterno en la historia rioplatense.¹⁵

¹⁵ Quisiera reconocer dos antecedentes importantes de mi lectura. Por un lado, el artículo “Borges y yo”, de Mabel Moraña (2003), que a partir de una lectura de “El etnógrafo” (de *Elogio de la sombra*, 1969) lleva adelante una eficaz crítica del “populismo ético” que permea un sector de los estudios culturales latinoamericanos. Por otro lado,

Esta empresa empezó antes de “La noche”. En el prólogo a *El matrero*, Borges afirma que si realmente hubiese habido muchos matreros, ninguno habría alcanzado estatus legendario (insiste en esto en la pequeña pieza “La cortada de Bollini”). Por otro lado, contra el nacionalismo a-histórico, afirma el carácter convencional de la idea de un sujeto nacional y de una obra nacional, señalando la paradoja de que las naciones suelen elegir la obra que menos se aviene con su naturaleza, como por ejemplo Alemania y Goethe (1). Finalmente, objeta la validez política del gaucho como tropo cultural, objeción que se condensa en la incómoda fórmula: “en lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*” (1).

Pero “La noche” no es necesariamente el momento donde el Borges anciano elige la respetabilidad (“las mañanas, el centro y la felicidad”, afirmó en algún prólogo). Es más bien un radical retorno a Gutiérrez, a una particular versión de Gutiérrez y su escritura del gaucho malo. A este retorno lo llamo “La perspectiva de Hormiga Negra”. *Hormiga negra* (1881) es para Borges, lo sabemos por su prólogo a esa obra, una novela superior a *Juan Moreira*. “Es desde luego, una obra ingrata. Su prosa es de una incomparable trivialidad” (1999: xiii) que sólo tiene unas pocas escenas memorables (como el duelo con el guapo santafesino Filemón Albornoz), y que por ello no ha dado nada a la memoria argentina. Guillermo Hoyos, por otro lado es malo, es traidor, es abusador (no sólo pega a las mujeres, sino

el artículo de Sandra Contreras “Intervenciones con Sarmiento” (en prensa), que rastrea cuidadosamente cómo la imagen de Sarmiento, en cuanto cifra de la oposición civilización/barbarie, va cambiando en distintos momentos de la obra borgeana, sobre todo en relación a la emergencia y transformaciones del peronismo. Ambos trabajos tienen la virtud de historizar la política literaria borgeana, y el eficaz uso borgeano de tropos culturales (el “Otro” cultural y Sarmiento, respectivamente) como máquinas de guerra en contextos específicos. Ambos textos tienen la virtud de presentar una imagen incómoda, *realmente* incómoda de Borges.

también a las ancianas. Y no les pega, les propina largas y encarnizadas rebenqueaduras), es desequilibrado, estuvo a punto de convertirse en un parricida, roba a los más débiles sin discriminar y mata sin razón y sin provocación. Una sola virtud lo redime (y es lo que hace de *Hormiga Negra* una novela superior a todas las de Gutiérrez): un coraje sin tacha, cuando debe ejercerlo.

En “La noche” Borges reescribe el fin del *Juan Moreira*. Pero nos cuesta reconocer en el Moreira del cuento al enjoyado y seductor jinete que habita la imaginación argentina, o al héroe de las multitudes que abre la película de Favio (el funeral de Moreira incita una revuelta contra la policía al grito de “viva Juan Moreira, mierda”). En “La noche”, Moreira es un bravucón que mata a un perrito amigable, inspira miedo a las mujeres, es vicioso y abusador, muere de una manera no particularmente heroica. Moreira es todo eso porque Borges da al personaje los rasgos de su oscuro hermano de armas, Hormiga Negra, y así reescribe la historia del bandido social (del vengador hobsbawmiano) desde la historia del bandido impopular (el desequilibrado asesino en serie). Los impugnadores del moreirismo del XIX leían a *Juan Moreira* como una caída con respecto al *Martín Fierro*. En el siglo XX, los que impugnan los compromisos de Fierro con el estado liberal leen a *Juan Moreira* como una exaltación de Fierro, como la posibilidad radical a la que Fierro no se atreve. Borges propone salir de esta alternativa, y leer toda la serie a la inversa, desde su término más tardío y menos ilustre, el *Hormiga Negra*. Borges afirma (y la evidencia demuestra) que, en el último cuarto del XIX, Fierro no era el elemento fundador, en términos políticos y literarios, de la serie de los gauchos malos, sino uno más (y ni siquiera el más importante). Un ejemplo entre otros posibles: en la Biblioteca Criolla de Berlín antes referida, hay más versiones criollistas del *Julián Jiménez* (otro folletín de Gutiérrez) y de *Juan Moreira*, que de *Martín Fierro*. Al volver a ese escenario, “La noche” quiere, imposiblemente, retornar al elusivo momento antes del mito del gaucho malo como sujeto nacional (estatista o populista). Borges quiere hacer de *Juan Moreira*

una obra que ya no hable sobre Argentina, sobre el pueblo y sus opresores (la burguesía terrateniente o el imperialismo, lo mismo da), sino sobre la excluyente pasión del coraje, *del coraje sin porqué*, del coraje que no se divorcia de sus equívocos compromisos. Ese retorno es imposible (aunque esa imposibilidad haga posible la espléndida narrativa borgeana) porque el testigo de esa escena primigenia (el narrador de “La noche”) ya no puede discernir la ficción de la experiencia: “Pasado el tiempo, ya no sé si me acuerdo del hombre de esa noche o del que vería tantas veces después en el picadero. Pienso en la melena y en la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela” (*Obras completas*, III: 43). Significativamente, aquello que en Borges prueba que el mito de Moreira está basado en un olvido y una falsificación (que el narrador recuerda el rostro de un actor, no del Moreira histórico), en la película de Favio es obliterado: el film comienza con un largo *close-up* del rostro de Moreira (Rodolfo Bebán). Pero el Moreira de Favio es el Moreira de los Podestá (el de las temibles barbas negras y los ojos de brillo irresistible), no el de la crónica policial.

“La noche” busca hacer de Moreira no su modelo, sino su precursor, en el sentido de “Kafka y sus precursores” (*Otras inquisiciones*, 1952); busca echar nueva luz (inventar) a Gutiérrez, por medio de un acto de lectura/escritura. Examinemos rápidamente algunas de las dimensiones de sentido que, a la luz del cuento, podemos reencontrar en la novela. En principio, que los compromisos de Moreira con el Estado no son accidentales, sino centrales a su identidad. Antes de la escena donde el teniente alcalde lo ofende y lo lanza a la vida de bandido, Moreira ya era un matón, ya era el brazo armado del Estado liberal (en la película de Favio, eso ocurre después, haciendo de sus compromisos políticos un atributo accidental). Cuando se examina la carrera de Moreira, siempre se enfatiza su relación con sus protectores políticos, y cómo Moreira establece una alianza con base en un común código de bravura y honra. Los símbolos de esta alianza son la daga y el caballo. Pero el cuento de Borges no narra desde la perspectiva de

Moreira y así permite hacernos ver, *en la novela de Gutiérrez*, otras perspectivas: la de los paisanos, la de aquellos cuya dignidad y cuyos derechos de voto Moreira infringe de manera violenta y complaciente. Cuando Moreira trabajaba para la máquina electoral de los mitristas, nunca buscó ganar el corazón de los paisanos, sino aterrorizarlos y someterlos. Ésta no es precisamente la conducta de un “héroe popular de resistencia al salto modernizador”. La novela dice: “Los paisanos estaban tan dominados que declararon [...] que habían decidido no votar en la elección, porque no querían andar mal encontrados con Juan Moreira que al fin y al cabo podía más que la justicia, y que la puñalada que él les diera nadie se la había de quitar” (245). De manera predecible, “llegó el día de la elección y esta fue canónica por los nacionalistas, pues no hubo ningún paisano que se atreviera a votar en contra de don Juan Moreira” (245). Notemos el “don” que acompaña el nombre de Moreira (que, en este caso, no es una cortesía a su edad, o a su estatus familiar). Para los paisanos, Moreira no era uno de ellos.

Ludmer famosamente afirma que *Juan Moreira* es el retorno a la *Ida*. La afirmación es indiscutible si le damos un sentido opuesto al de Ludmer. *Juan Moreira* vuelve a la *Ida*. Pero no a la fuga al desierto como un gesto radical de resistencia, sino a la escena inicial en que Fierro es apresado en la pulpería donde estaba cantando, porque no votaba de acuerdo a los deseos del juez (269). Bien podemos imaginar a Moreira en la escena, pero no como otro Fierro, sino como uno de los inmisericordes matones que lo arrearon a la frontera. Si Fierro hubiese votado como él quería, la elección no habría sido canónica, como el obediente Moreira fue capaz de lograr para sus patrones. O podemos dejar ir nuestra imaginación en otra dirección, donde Fierro era uno de los temerosos paisanos arreados como ganado a los lugares de votación por la facción de Moreira.

Como en “La noche”, en la novela de Gutiérrez Moreira no es querido entre los paisanos. Es verdad que la novela registra pasajes donde es elogiado y hasta ovacionado en las pulperías y vive rodeado

de adulación y deferencia. Pero como Scott (1985) y Guha (1988 y 1999) nos han enseñado, en el mundo campesino adulación y deferencia frente a un superior no equivalen a verdadera amistad o a duradera alianza. La adulación y la deferencia pertenecen al “registro público” (“public transcript”); son conductas de los débiles frente a los poderosos, de los paisanos desarmados frente a quien lleva la daga, las pistolas, los trabucos, el apoyo de los caudillos. Estas actuaciones no muestran un real aprecio, sino una aguda percepción de una situación de poder desigual. El “registro oculto” (“hidden transcript”) es accesible en este caso sólo por medio de lo que el subalterno no hace o no dice. Y en Moreira, tal como nos enseña a leerlo “La noche”, hay mucho que el subalterno no hace o no dice. Después de muchos años como bandido y “héroe popular”, Moreira tiene solamente dos aliados: Julián (capturado en “La Estrella”) y su hermano Inocencio (que lejos de vengar la muerte de su hermano, termina como policía [258]). Los paisanos son solamente espectadores que nunca ayudan activamente a Moreira, y que nunca se unen a su cruzada emancipadora contra las partidas.

Cuando Moreira abandona Matanzas porque mató a Sardetti, nadie socorre a su mujer Vicenta (lo que sería inconcebible en el caso de un bandido *à la Robin Hood*, cuya comunidad se enorgullecería de la firmeza de su lealtad). Los muchos paisanos supuestamente amigos de Moreira (que comieron su carne y tomaron su licor en su casamiento) casi dejaron morir a Vicenta de inanición. No sólo no la ayudaron, sino que la dejaron creer en la muerte de Moreira, lo que significa que ni siquiera la visitaban ocasionalmente. Y éste no es el mundo desolado de *Martín Fierro*. En *Juan Moreira* hay vecinos y ciudades y telégrafos y ferrocarriles. Los paisanos activa (pero silenciosamente) dejan de actuar en su favor, rehúsan ser parte de su comunidad.

Incluso su amigo del alma, el compadre Giménez, vio en la situación de Vicenta no una oportunidad para ejercer la mítica solidaridad de la comunidad campesina (la ley oral de Ludmer, el mito

en el que se basa el proyecto del testimonio o el proyecto subalterno), sino una ocasión para robar a Moreira su apetecible mujer (157). Giménez no es censurado por aprovecharse de la desventura de Moreira, aunque su traición ocurre a vista y paciencia de todos. Esta falta de castigo a quien infringe la ley oral habla a las claras acerca de dónde residían las verdaderas simpatías de la comunidad campesina. Finalmente, cuando Moreira muere, nadie visita su tumba, a excepción de Julián (294-297).

Giménez y Cuerudo, falsos amigos de Moreira, eran traidores, claro. Pero “traidor”, en este caso, es solamente un tropo para lo que excede las articulaciones identitarias nacional-estadistas. En Borges, después de “La forma de la espada” y de “El indigno”, sabemos que traidor significa mucho más, como en el Silvio Astier de Roberto Arlt (*El juguete rabioso*). De hecho, “La noche” nos invita a leer *Juan Moreira* desde la perspectiva del traidor, de Giménez, del Cuerudo o de Chirino, trayendo a la visibilidad lo que la interpretación criollista, luego estatista, luego populista, silenció. Si en el pasado nos esforzamos en comprender y justificar los motivos de las equívocas acciones de Moreira (lo que Ludmer llamó “la doble política del gaucho malo”), ¿por qué no razonar lo mismo en los casos de los traidores Jiménez y el Cuerudo? Para ellos, como para la Cautiva o el narrador de “La noche”, Moreira era *en el mejor de los casos* un matón y un fanfarrón (un “orillero borracho”) cuyas armas, y cuya apariencia, lo acercan más a un *gangsta rapper* que a los ascéticos Martín Fierro o don Segundo Sombra. *En el peor de los casos*, Moreira era un enemigo temible. Pero nunca un héroe comunitario. Recordemos que en el cuento de Borges, el verdadero héroe es Chirino, y la verdadera heroína, la Cautiva.

El caso del Cuerudo, aquel que entrega a Moreira a la justicia (y por ende, condición de posibilidad de los eventos de “La noche”), es quizás el más claro. El Cuerudo, en una noche de juego y alcohol, ofrece a Moreira su amistad, convencido de su superioridad marcial. Moreira elige tratarlo como a un sirviente, con fatales

consecuencias. El Cuerdo es el Judas de la novela (267). Pero como Borges mismo nos enseñó (en “Tres versiones de Judas”, de *Ficciones*, y en “La Secta de los Treinta”, de *El libro de arena*, 1975), Judas fue un personaje más bien complejo, y el drama de la Pasión puede ser leído de varias maneras. Desde la perspectiva de Borges, el Cuerdo no es la Némesis, sino de hecho el espejo secreto de Moreira, toda vez que es tan traidor como Moreira, tan guerrero y tan cantor, y como Moreira, fue capaz de entrar en alianzas con el Estado y sus representantes para derrotar a sus enemigos ocasionales. El Cuerdo no es el Judas de Moreira sino su verdad. El Cuerdo es la prueba viviente de que Moreira no es un héroe popular, pero no porque Moreira no esté a la altura, sino porque no hay popular en la novela, sino una red compleja de posiciones de sujeto no totalizables, de pasiones sin jerarquía, de resentimientos, de alianzas frágiles y fugitivas que no coaginan en una identidad durable, en un conflicto que todo lo abarca. No hay popular, porque el espacio de la novela, el espacio del cuento de Borges, es el espacio de las pasiones equívocas de la multitud (en la épica de Favio, por el contrario, Moreira es la posición de sujeto a partir del cual se crea un “popular”. Volviendo a la escena de la gauchesca temprana, los paisanos cantan los hechos de violencia de Moreira alrededor del fogón [olvidando su condición de matón electoral, que en la novela Moreira no disfruta], y así devienen pueblo).

“La noche de los dones” nos invita a retornar a la escena a la vez cruel y conmovedora de los hombres que luchan por la pura tentación del peligro. Hombres que quizás son brutales, que quizás son malvados, cuyas opciones políticas pueden ser azares, torpezas o claudicaciones. Pero que tienen una virtud redentora. Así, el gaucho malo no es “la cifra de nuestra complejísima historia”, sino un enigma que vuelve y vuelve y volverá en el incierto futuro. No como una épica, o como un don que no merecemos, sino como empobrecidas y gastadas palabras. Y quizás (pero esto nunca lo sabremos) como el incomprendible espejo de nuestras miserias y nuestras imposibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. "Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura" (1989), en *Borges: realidades y simulacros*. Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 39-58.
- , Gastón Gallo y Nicolás Helft. *Borges: una enciclopedia*. Norma, Buenos Aires, 1999.
- BORGES, Jorge Luis (comp.). *El Matrero* (1970). Barros Merino, Buenos Aires, 1972.
- . *Obras completas en colaboración*. Emecé, Buenos Aires, 1983.
- . *Obras completas*, tomos III y IV. Emecé, Buenos Aires, 1996.
- . "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", en Eduardo Gutiérrez, *Hormiga Negra*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999, pp. ix-xiii.
- CONTRERAS, Sandra. "Intervenciones con Sarmiento: a propósito de «Historias de Jinetes»", en *Borges: políticas de la literatura*, ed. Juan Pablo Dabove. IIII, Pittsburgh, en prensa.
- DABOVE, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh University Press, Pittsburgh, 2007.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero. La cautiva*. Cátedra, Madrid, 1993.
- FARINA, Alberto. *Leonardo Favio*. Centro Editor de América Latina (*Colección Los Directores del Cine Argentino*), Buenos Aires, 1993.
- GONZÁLEZ, José Eduardo. *Borges and the Politics of Form*. Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1998.
- GUHA, Ranajit. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India* (1983). Duke University Press, Durham, 1999.
- . "The Prose of Counter-Insurgency", en *Selected Subaltern Studies*, eds. Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak. Oxford University Press, Nueva York, 1988, pp. 45-87. [Versión en español: "La prosa de la contrainsurgencia", en *Pasados poscoloniales. Colección de ensayos sobre la nueva historia y etnografía de la India*, ed. Saurabh Dube, tr. Germán Franco Toriz. El Colegio de México, México, 1999, pp. 159-208.]
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra* (1926). Cátedra, Madrid, 2002.

- GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira* (1879). Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.
- . *Hormiga Negra* (1881). Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro* (1ª parte: 1872; 2ª parte: 1879), ed. Luis Sáinz de Medrano. Cátedra, Madrid, 2001.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. “La imagen colonizada de la Argentina: Borges y el *Martín Fierro*”, en *Contra Borges*, comp. Juan Flo. Galerna, Buenos Aires, 1978, pp. 89-III.
- HERNÁNDEZ, Pablo. *Compañeros: perfiles de la militancia peronista*. Biblos, Buenos Aires, 1999.
- HOBBSAWM, Eric. *Bandits* (1969). The New Press, Nueva York, 2000.
- Juan Moreira* (1973). Dirección: Leonardo Favio; Producción: Cinematográficas Centauro; Actores: Rodolfo Bebán (como Juan Moreira), Edgardo Suárez, Jorge Villalba, Eduardo Rudy, Alba Mujica, Elena Tritex, Carlos Muñoz.
- KING, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Verso, Londres, 2000.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- . *El cuerpo del delito: un manual*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.
- LUGONES, Leopoldo. *La Guerra Gaucha* (1905). Losada, Buenos Aires, 1992.
- LUNA, Félix. *Los caudillos*. A. Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1966.
- MORAÑA, Mabel. “Borges y yo. Primera reflexión sobre «El etnógrafo»”, en *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, eds. Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove. IILI, Pittsburgh, 2003, pp. 263-283.
- OLEA FRANCO, Rafael. “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, en *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., 2006, pp. 37-66.
- OUBIÑA, David y Gonzalo Moisés Aguilar. *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Nuevo Extremo, Buenos Aires, 1993.

- PIGLIA, Ricardo. "Sobre Borges", en *Crítica y ficción*. Universidad Nacional del Litoral (*Cuadernos de Extensión Universitaria*), Santa Fe, 1986, pp. 51-64.
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas* (1993). Seix Barral, Buenos Aires, 2003.
- . "Un mundo de pasiones", en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, 1999, pp. 207-224.
- SARMIENTO, Domingo. *Facundo, civilización y barbarie* (1845). Ayacucho, Caracas, 1977.
- SCOTT, James. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1985.
- SIGAL, Silvia y Eliseo Verón. *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Eudeba, Buenos Aires, 2003.
- VILLANUEVA, Graciela. "Avatares de Moreira", *Revista Iberoamericana*, 2005, vol. 71, núm. 213, 2005, pp. 1167-1177.
- WILLIAMSON, Edwin. *Borges: A Life*. Viking Press, Nueva York, 2004.

ARGENTINOS EN EL ESPEJO:
UNA REFLEXIÓN SOBRE BORGES

Sylvia Molloy
New York University

Nada más vistoso, entre los muchos mitos que pueblan el imaginario argentino, que el del mito del poeta o escritor nacional. Ese lugar lo han ocupado, sucesivamente, distintas figuras, Sarmiento, alguna vez, Lugones, sin duda. El escritor nacional es esa figura —entendiendo el término en su acepción retórica— a la luz de la cual se lee, interpreta y rearticula la constelación que es la nación. Cada época tiene “su” escritor nacional, pero también puede darse que un mismo escritor nacional trascienda límites temporales, significando cosas distintas en épocas diversas. Por ejemplo, Martí en Cuba, o Sarmiento en la Argentina. El poeta o escritor nacional es, como se ha dicho notoriamente, “todo para todos, como el Apóstol”. La cita remite a otro poeta nacional: acabo de nombrar a Borges.

Mi trabajo hoy se pregunta cómo y sobre todo desde dónde imaginar a Borges poeta nacional cuando Borges ha pasado a integrar el panteón de los que alguna vez él mismo llamó, hablando de Groussac, los “respetados mitos incómodos” (Groussac: x). Saturado de lecturas repetitivas, condenado a una suerte de museo textual, Borges es víctima del oclusivo “efecto Borges” que impide la lectura activa. Este trabajo se pregunta desde dónde pensar a Borges —en qué margen— para poder proponer si no una lectura alternativa (el efecto Borges es tan fuerte que ni siquiera se pueden imaginar de manera sostenida las coordenadas de esa lectura alternativa, sólo quizá apuntar a ellas), por lo menos un intento de desestabilizarlo.

Hace unos años, en una feria del libro de Buenos Aires donde se conmemoró repetida y diversamente a Borges, se dio un incidente que ilustra mi reflexión de hoy. El escritor español Pérez Reverte (no exactamente un “escritor nacional”) hizo declaraciones un tanto deslucidas sobre Borges, minimizando su importancia como escritor. La mesa en que me tocó participar, al día siguiente, comenzó con lo que podría llamarse (una vez más) un desagravio a Borges. En efecto, al referirse al incidente, el coordinador declaró con pesada ironía que, en vista de las declaraciones del novelista español, quedaba claro que “entonces, en la Argentina” (aquí mucho guiño a la concurrencia) “todos nos hemos equivocado” con respecto a Borges. Fue entonces cuando me di cuenta de la importancia de un *nosotros* para pensar a Borges, y de que ese nosotros era (o se suponía que debía ser), además de admirativo, solidario y nacional. Estudiar ciertos aspectos de esa relación y a la vez considerar la construcción icónica de “Borges” ante y por ese “nosotros” es uno de los propósitos de las páginas que siguen.

Desde un comienzo, como es sabido, Borges trabaja la disidencia como gesto de inserción en la cultura argentina, a la vez que elabora la orilla como lugar fundador. Esta voluntad de lateralidad no es necesariamente un gesto modesto. Borges tiene, también desde un comienzo, la clara noción de que su proyecto es a la vez revisionista y fundador; en una palabra, tiene una idea precisa de lo que quiere ser dentro de la cultura argentina *y de la imagen que busca proyectar*. No sólo lo atestigua el empaque de sus declaraciones, su papel de “abanderador” literario, sus rebeldías, sus desplantes, todas poses que es demasiado fácil (a la vez que errado) desestimar como huero histrionismo juvenil. Borges, el jovencísimo poeta que vuelve de Europa a principios de los años veinte para encontrarse con una cultura no del todo familiar, viene, además, con el ambiguo prestigio del que regresa “de afuera” (es decir alguien que ha visto mundo y de quien, acaso por ello mismo, se desconfía). Tiene que insertarse en la cultura argentina como al descuido, como en esas fotografías donde el intruso aparece en el borde, con la esperanza de que lo tomen como

miembro de la familia. La orilla, “símbolo a medio hacer” (*Tamaño*: 21), es el lugar ideal para el poeta a medio hacer, el que forja estratégicos linajes y coaliciones para asentarse y contextualizarse. “Cuando vuelve, después de un largo viaje, a su ciudad natal, su angustia de sentirse forastero asciende a intuición de la continuidad del tiempo”, anota Ibarra (en *Bastos*: 90). Se podría agregar: a intuición de la continuidad de la literatura. A la vez que crea alianzas laterales más o menos sólidas (a ningún escritor le gusta deberle algo a sus contemporáneos), Borges se elige precursores de manera abierta, hasta ostentosa, sin librar su linaje (sus diversos linajes) al azar de posteriores lecturas, como propondrá más tarde en “Kafka y sus precursores”. Por ejemplo, en “La pampa y el suburbio son dioses”, la serie Fray Mocho, Félix Lima, Evaristo Carriego configura un linaje de las orillas que anuncia al sujeto a la vez que es inferior a él: “después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras” (*Tamaño*: 22). Pero a este linaje orillero, afirmado con prepotencia, se superponen otros, como quien no contento con una familia apela a otras y calculadamente se inventa progenitores diversos, cubriendo todos los frentes. Borges hace explícita su compleja deuda con Lugones; corteja, inexplicablemente, el padrinazgo literario de Güiraldes, quien lo trata como un monaguillo: “muy delgadito y rosado, tan corto de vista que tememos que siga el camino de su padre que está ciego a los 44 años. Tiene unas manos pequeñas y tímidas que retira ni bien las da, es ágil en la réplica y sutil en la crítica. Una sensibilidad llena de lastimaduras. Espíritu religioso. Católico” (en *Molloy*: 200). Borges cultiva fanáticamente a Macedonio (quien, pese a los esfuerzos de varios, no pudo ser, nunca, poeta nacional); mira hacia Hernández, Gutiérrez. Anuncia su parentesco espiritual con los “mayores” del Ochenta cuya antimodernidad aristocratizante comparte, haciendo suya la nostalgia de la Gran Aldea. A menudo alude a esos hombres del Ochenta, cuya literatura es, como el *Martín Fierro*, literatura de “hombre que se muestra al contar” (*Discusión*: 37). La conexión se

da especialmente a través de Eduardo Wilde, a quien celebra Borges como precursor directo de sus *flâneries*, “otro fundador literario de Buenos Aires” (*Textos*: 251).

Desde el comienzo, Borges, poeta de las orillas en busca de una múltiple inserción cultural, se resiste a ser menor, colabora en el proyecto autcentralizador. En esto no difiere tanto de Sarmiento, otro orillero, otro que tiene que probar su legítima afiliación mediante estratégicas adhesiones y linajes fabulados: “he resucitado [...] la memoria de mis deudos que merecieron bien de la patria [...] he querido apegarme a mi provincia” (*Recuerdos*: 47). Observa el joven Borges, brutalmente, que Sarmiento (a quien al comienzo no apreciaba demasiado) “escribe *Recuerdos de provincia* para tener ocasión de demostrar que no era un mulato como se creía” (*Textos*: 310). Con igual espíritu, propongo, escribe Borges *Fervor de Buenos Aires*, para que —aun cuando plantee una estética de ruptura— se lo reconozca y acepte, si no como “no mulato”, entonces como hijo pródigo, es decir, como hijo de la nación.

Hay una tradición latinoamericana, acaso hispana (pienso en Unamuno) de escritores que articulan la relación sujeto/nación en términos de identidad personal. Sarmiento, Vasconcelos, aun Martí, no sólo son ciudadanos ejemplares, *son* (o se presentan como) nación, forman con sus patrias un solo cuerpo indisoluble en que el *bios* individual y el *ethos* nacional son una y la misma cosa. Y hay también una tradición de relectura de esas figuras como artefactos ideológicos, es decir, como instrumentos para calar ideologías cambiantes, redefinir lealtades ciudadanas, y realinear el pensamiento en torno a la nación. No es mi intención equiparar a Borges con esos héroes del panteón civil, pero sí indicar ciertas coincidencias que me parecen fructíferas. Porque si bien Borges no se piensa a sí mismo como nación (el planteo es demasiado monumental, demasiado coherente para quien viene de la vanguardia), sí se piensa, es decir se construye desde un comienzo, como escritor nacional, y pese a su chiste de que antes de oír el Himno Nacional prefiere oír el tango

“Loca” (*Textos*: 208) o acaso *porque* prefiriere oír el tango “Loca”, así se lo lee: es decir, como escritor nacional.

El texto de Borges entabla con su lector una relación no tan diferente de la que los textos de los héroes civiles entablan con los suyos. Se trata de textos que interpelan a una comunidad, que reclaman su reconocimiento. Así por ejemplo la dedicatoria de *Recuerdos de provincia* de Sarmiento: “A mis compatriotas solamente”. Así la advertencia de Vasconcelos en su *Ulises criollo* de que su combate espiritual es el de todo mexicano. Así también, en Borges, el “a los criollos les quiero hablar” de *El tamaño de mi esperanza* (5), el “Todos somos uno” de la primera edición de *Fervor* (*Textos*: 163), o el “don” de *Luna de enfrente*: “Es mi enterizo caudal pobre: aquí te lo doy” (*Textos*: 219). No sorprende entonces la reacción de Francisco Luis Bernárdez a propósito de *El tamaño de mi esperanza*: “La hechura de este libro es como la de las viejas casas criollas, donde la luz era más importante que la comodidad. Por entre sus rendijas el sol se siente holgado, llega hasta mí, me pone las manos sobre los hombros y me trata de tú” (en Bastos: 83). Borges, anota Ibarra, “se fabrica una patria que le basta” (en Bastos: 91). En esa patria caben muchos lectores, desde esos “argentinos [...] en el espejo” de “La noche que en el Sur lo velaron”, hasta aquellos que no se reconocen en ella pero que igualmente recurren al criterio de patria para enjuiciar a Borges. Me refiero por supuesto a la encuesta de *Megáfono* de 1933: “*Megáfono* considera necesaria la revisión de los valores argentinos. Quiere empezar con los valores literarios [...] Y ha elegido, para comenzar, a Jorge Luis Borges” (en Bastos: 102). En sólo diez años de producción local, el texto Borges, con el sostenido esfuerzo de su autor, se ha afiliado definitivamente (uso el verbo *afiliar* en su sentido fuerte, como lo entiende Edward Said) a la nación. Es allí —en la nación y desde la nación— donde se lo lee, tanto para alabarlo, como para rechazarlo (Ramón Doll: “La prosa de Borges es, si cabe el término, perfectamente antiargentina” [en Bastos: 119]), o para ridiculizarlo (Ignacio Anzoátegui: “palabras de él que antes eran criollas, hoy son

simplemente radicales” [en *Bastos*: 106]). De ahí en adelante se suceden, en nombre de la representatividad nacional o de su defecto, los agravios y desagravios a Borges. Huelga detallarlos, no así sorprenderse una vez más de la rapidez y la eficacia con que Borges pasó a ocupar (o a construirse) un lugar central.

Una común insatisfacción caracteriza estas primeras respuestas a Borges, casi como si los críticos que lo enjuician (y no pocos de los que lo alaban) se sintieran desengañados en sus expectativas, digamos, “nacionales”. Y es que esa insatisfacción es parte integrante de la reflexión sobre la nacionalidad que propone Borges, quien, perversamente si se quiere, convoca al lector para compartir con él un proyecto nacional cuya coherencia burla, de antemano, como simulacro de presencia. Quiero detenerme un momento en el texto de *Evaristo Carriego* para apoyar mi reflexión porque allí está, creo, el “tratado sobre la patria” (para parafrasear a Josefina Ludmer) de Borges, su “insatisfactoria” teoría de la nacionalidad. *Evaristo Carriego* es la historia de un devenir argentino para siempre desplazado y postergado (la noción de *destiempo*, tan rica en Borges, es aquí crucial), un devenir que tolera esporádicos reconocimientos, lo que Borges llama “momentáneas identidades” (*Carriego*: 48), pero no identificaciones estables en el sentido de programáticas. Para ello, Borges desdeña la figura plena (recuérdese la anécdota de que la madre le recomendaba un poeta central, Lugones) y recurre a una vacancia, un poeta menor, fácil de rearticular: es fácil ver a Carriego como poeta innecesario. No en vano se da el tratado sobre la patria de Borges, su teoría (nunca satisfecha) de la nacionalidad, a partir de faltas, de ausencias, hasta de muertes. Son, podría decirse, disponibilidades, o, parafraseándolo, “actas por cualquier defunción”.

La vacancia sobre la cual se piensa, salteadamente, *una* patria (como se piensa “*una* vida de Evaristo Carriego”) es también el más allá del deseo (lo que está del otro lado del jardín y de la verja con lanzas) y el más allá de la literatura: ese “Palermo que andaba (me aseguran) por las esquinas” (*Carriego*: 9). Por ser precisamente un

más allá, necesita traslado constante: el ímpetu centrífugo, la deriva del *flâneur*, la versión desde otra lengua (del inglés de Hudson, o de Browning; del italiano que es parte constitutiva del fervor nacional de Carriego; de los “ilimitados libros ingleses” que forman la biblioteca paterna). El proyecto nacional es siempre traducción. El planteo de Borges se complica notablemente, se vuelve desasosegante. Si su reflexión convoca pedagógicamente a un *nosotros*, ese *nosotros* tan dispuesto a seguirlo y, más tarde, a desagaviarlo, si bien solicita un reconocimiento nacional, también coarta ese reconocimiento: mal que le pese a Bernárdez, el texto borgeano, sobre todo *Evaristo Carriego*, no es como una vieja casa criolla donde todos nos sentimos cómodos, es más bien un salir de esa casa en pos de una identidad (nacional, personal) para siempre inasible y a la vez siempre presente, “como esa imagen nuestra que surge de todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (*Inquisiciones*: 119). La nacionalidad, como proyecto identitario, se desfamiliariza. Literalmente, aquí no hay casa, y el nosotros es evanescente: la patria se vuelve *uncanny*, siniestra.

Desfamiliarizado el proyecto monumentalizador, ¿cómo plantea *Evaristo Carriego* una afiliación nacional que supere el dato biográfico? Libro tramposo, propone fintas autobiográficas, una gestualidad deshilachada en poses triviales, fácilmente estetizadas —el tomar la caña de naranja, el cortar el gajito de madre selva—, a las que Borges confiere valor representativo, “comunístico”:

el sentido fundamental de *común* es el de compartido entre todos. Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el supuesto correr del tiempo, prueban la eternidad (*Carriego*: 48).

La momentánea identidad —o, podríamos decir, la identidad estratégica, el “salteado trabajo” de la identificación— permite superar el proyecto nacional a la vez que se nutre de sus hábitos. Yo no sé si Carriego perdura disperso en “nuestro” o en “mi” destino, pero acepto la idea de una nacionalidad dislocada y a destiempo, cuya artificialidad impulsa a repensar la afiliación de otro modo: de modo, como dice Borges del libro entero, “menos documental que imaginativo” (*Carriego*: 10). Tampoco sé si Borges permanece disperso en “nuestro” o en “mi” destino, pero sé que es un “poeta nacional” junto a quien (pero no *en* quien) puede imaginarse esa afiliación dislocada, desplazada, para siempre en vías de traducción, que es la nacionalidad.

OBRAS CITADAS

- BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Hispamérica, Buenos Aires, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*, 30ª ed. Emecé, Buenos Aires, 1964.
- . *Evaristo Carriego*, 20ª ed. Emecé, Buenos Aires, 1963.
- . *Ficciones*, 40ª ed. Emecé, Buenos Aires, 1963.
- . *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires, 1926.
- . *Textos recobrados, 1919-1929*, ed. Sara Luisa del Carril. Emecé, Buenos Aires, 1997.
- GROUSSAC, Paul. *Lo mejor de Paul Groussac*, sel. y pról. Jorge Luis Borges. Ed. Fraternal, Buenos Aires, 1981.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- MOLLOY, Sylvia. *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Presses Universitaires de France, París, 1972.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*, en *Obras. III*. Imprenta y Litografía Mariano Moreno, Buenos Aires, 1896.

In memoriam

Jorge Luis Borges

se terminó de imprimir en abril de 2008
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.

Presidentes 189-A, col. Portales 03300 México, D.F.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.

Cuidó la edición Rafael Olea Franco, bajo la
coordinación de la Dirección de Publicaciones de

El Colegio de México.



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

Para conmemorar los veinte años de la desaparición física de Jorge Luis Borges (1899-1986), en septiembre de 2006 se realizó en El Colegio de México el Coloquio Internacional “*In memoriam* Jorge Luis Borges”, acto académico cuyo propósito fundamental fue profundizar en la compleja obra de este autor, en particular indagando aspectos de ella que han sido relativamente poco explorados. Además, el hecho de que el coloquio se haya efectuado en México, con colaboradores de este país y del extranjero, permitió continuar el diálogo intermitente pero visible entre el escritor argentino y la cultura mexicana, iniciado en la década de 1920, sobre todo a partir de su relación personal con Alfonso Reyes.

En 1999, al inicio de una serie de lecturas para celebrar el centenario del nacimiento de Borges, José Emilio Pacheco señaló un rasgo excepcional de su literatura: que su imagen no haya sufrido aún el purgatorio (es decir, el olvido de su obra) en el que suelen hundirse los grandes autores después de su deceso. Al contrario, cada vez se confirma con mayor fuerza la condición de clásico que Borges posee; a tal grado que algunos críticos, inmersos en las riesgosas dotes de la adivinación, se atreven a postular que en el ámbito de la cultura occidental, su función es cada vez más parecida a la de Cervantes y Shakespeare. Sin querer ejercer las peligrosas dotes de la profecía, los colaboradores de este volumen se acercan a la literatura de Borges con una verdadera disposición crítica, es decir, en busca de comprenderla mejor y no de construir imágenes marmóreas y petrificadas sobre ella. En la medida en que los ensayos de este libro ofrezcan al lector una nueva mirada crítica sobre un texto que él consideraba ya familiar, habrán logrado su objetivo.

