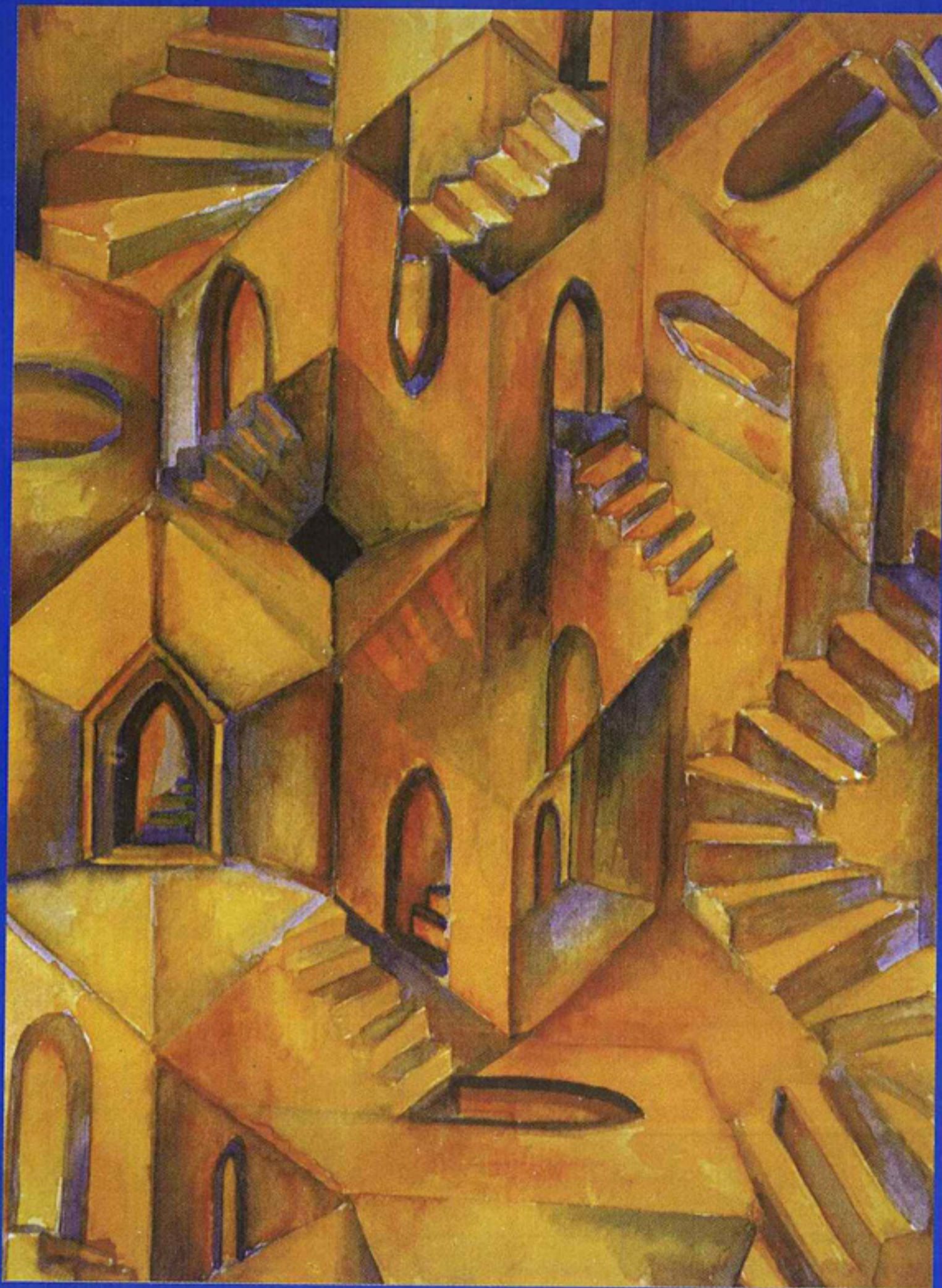


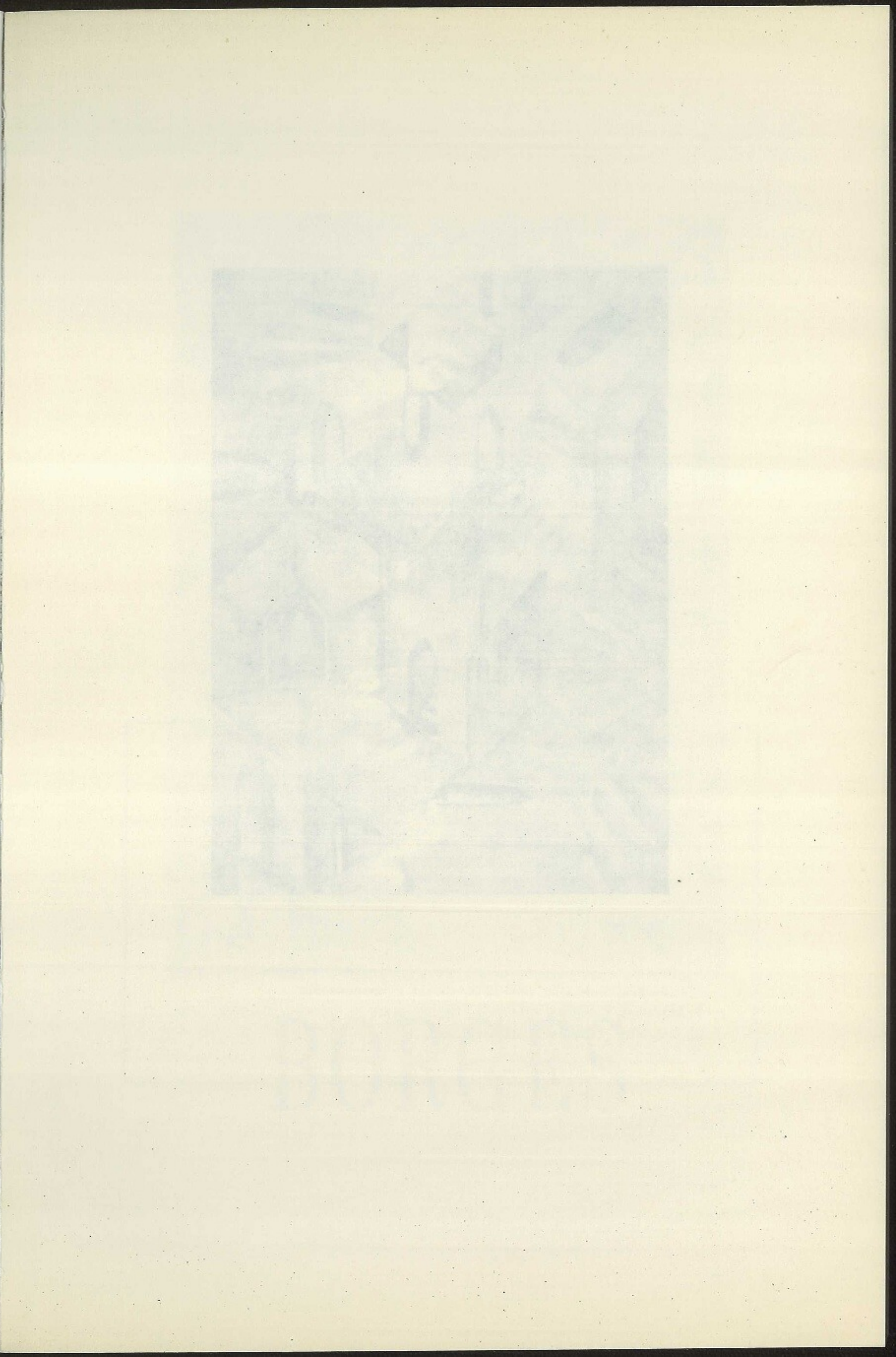
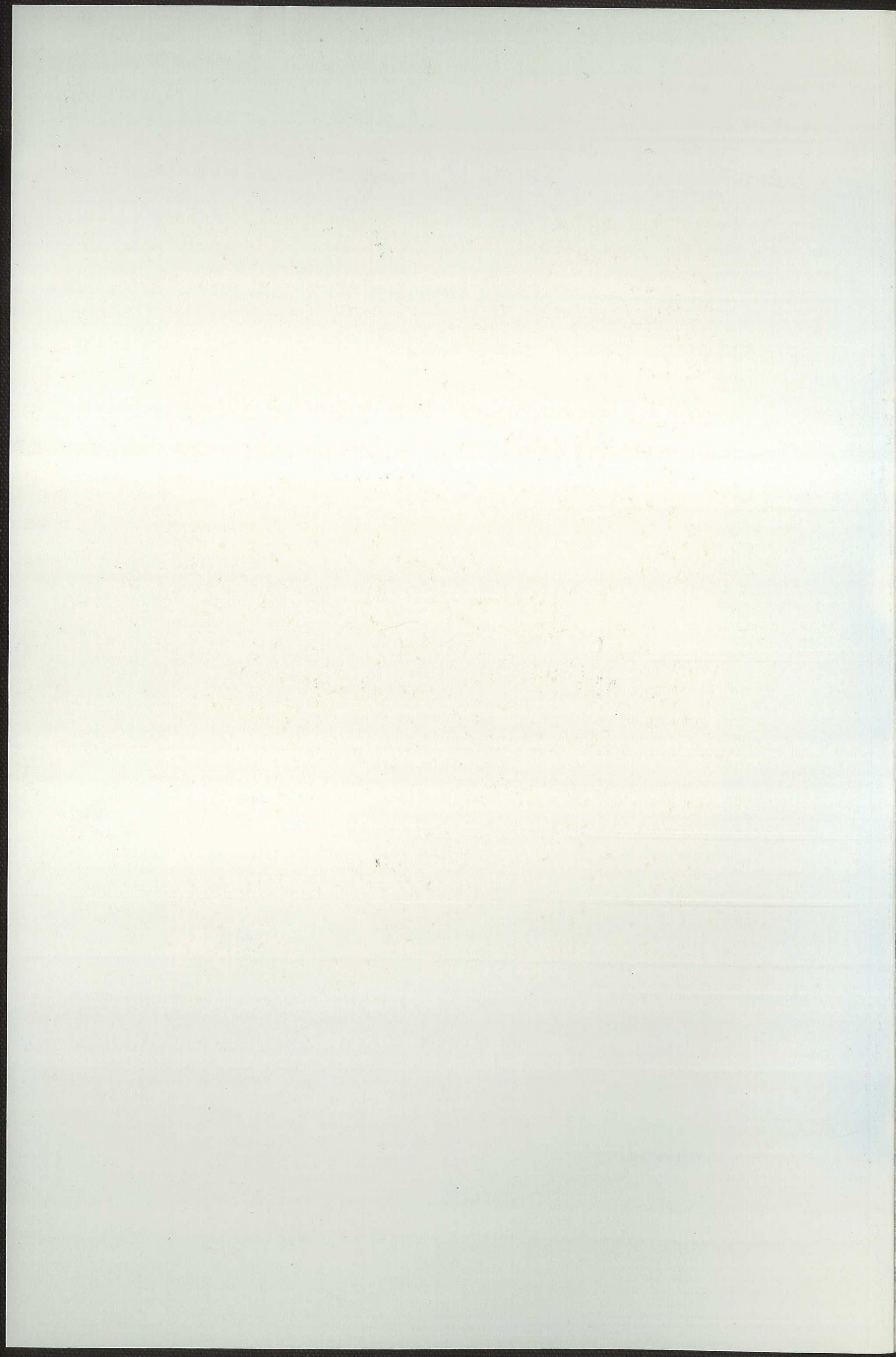


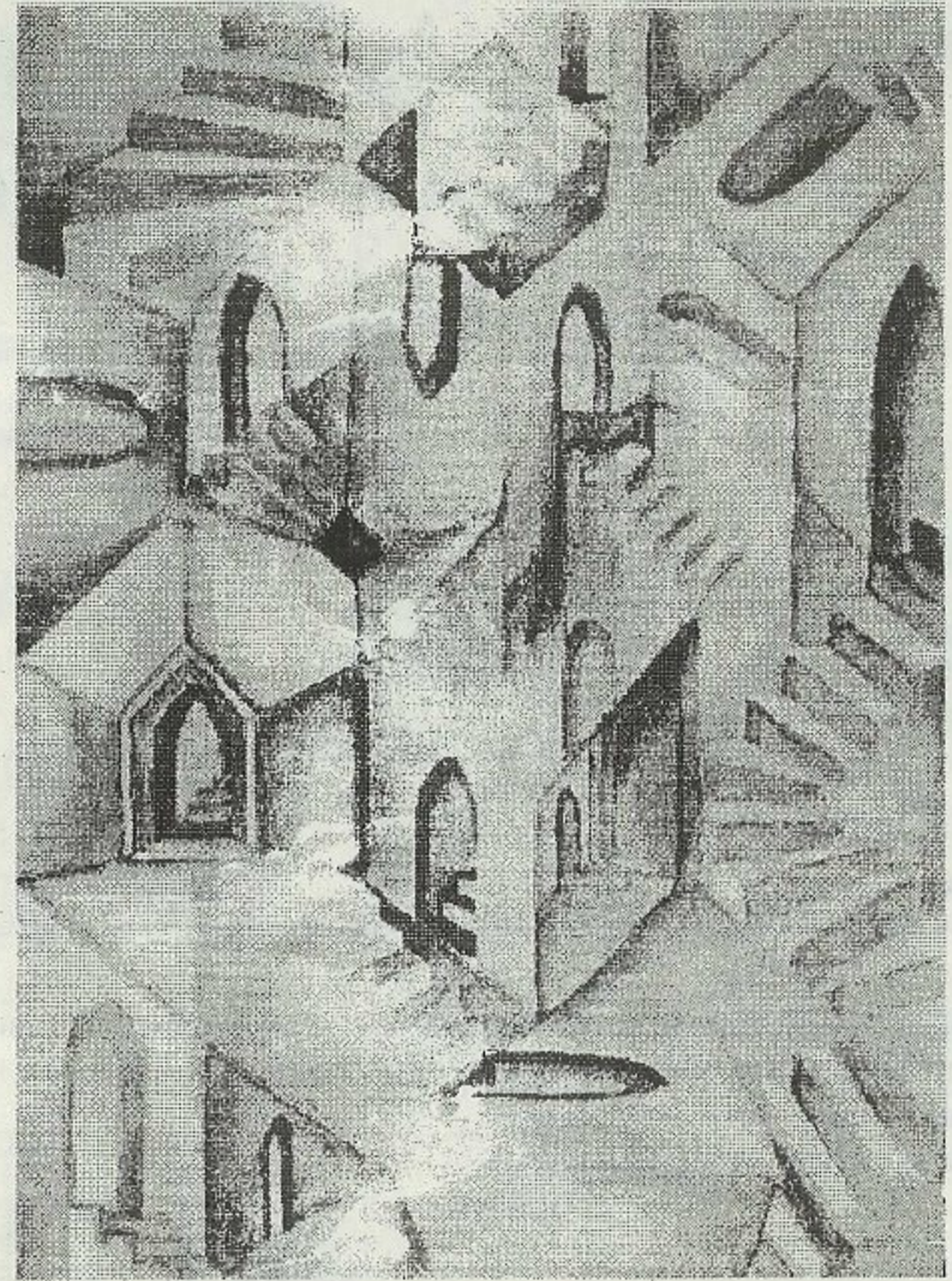
BIBLIOTECA DEL CONGRESO DE LA NACIÓN



# BORGES

Las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur son argentinas





J. Borges, Jorge Luis, 1893-1986 - Obras e Interpretación.  
I. Argentina, Congreso Bibliotecario, Departamento de Educación Cultural, 1986.  
II. Argentina, Congreso Bibliotecario, Departamento de Educación Cultural, 1986.

BORGES

Borges / [Compilación: Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca del Congreso de la Nación]. -- Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la Nación, 1997.

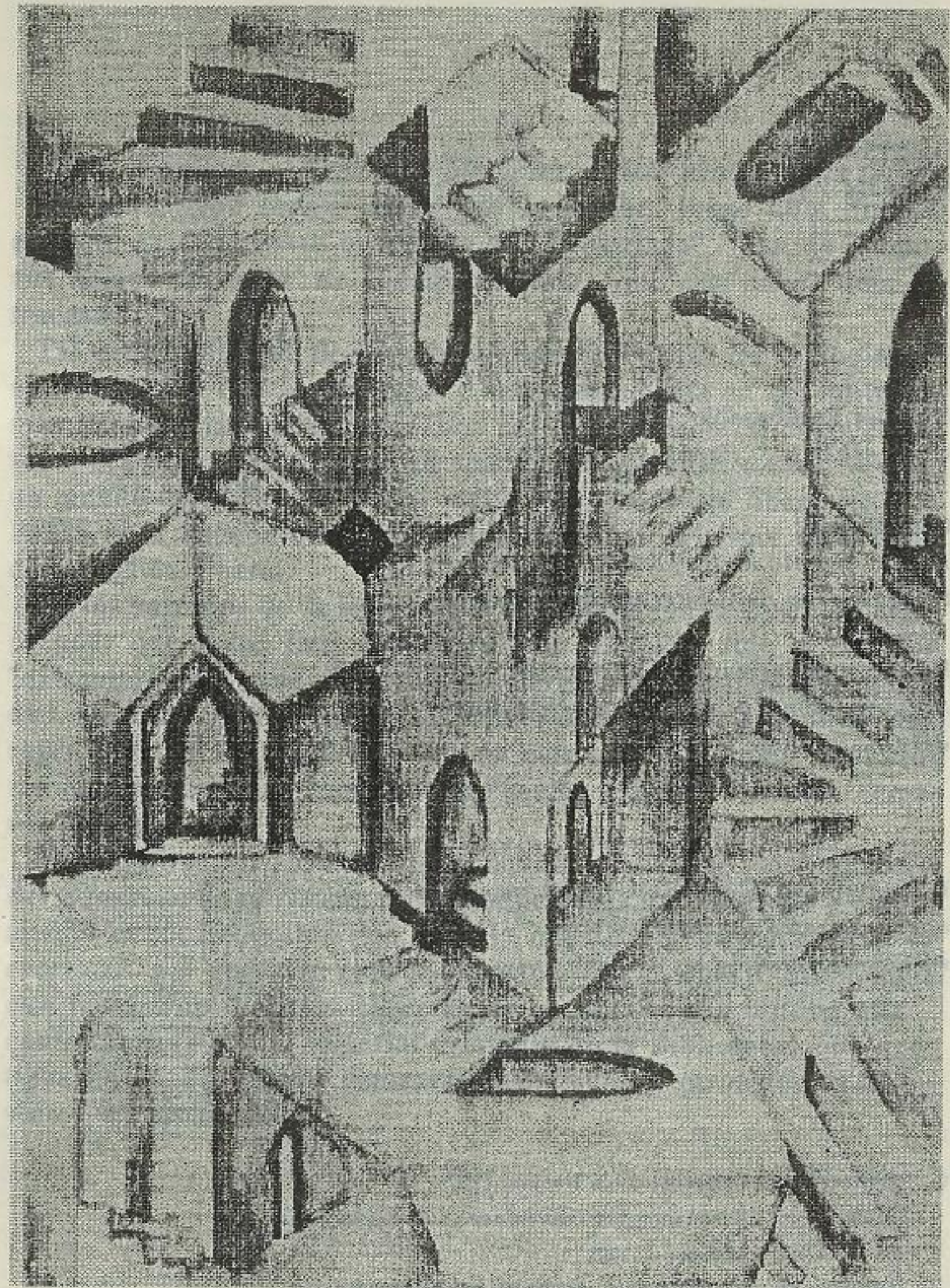
172 p. ; 30 cm. + 1 disquete 3.5 plg.

I.S.B.N. 950-691-038-3

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e interpretación.

I. Argentina. Congreso. Biblioteca. Departamento de Extensión Cultural, comp.

II. Argentina. Congreso. Biblioteca, ed.



# BORGES

ILUSTRACIÓN:

Mercedes Varela

Director Responsable:

C. P. Alberto C. Revah

Compilación:

Departamento de Extensión Cultural de  
la Biblioteca del Congreso de la Nación

Diseño, compaginación y corrección:

Subdirección Editorial de la Biblioteca  
del Congreso de la Nación

Las opiniones, ideas, doctrinas y conceptos  
aquí expuestos son de exclusiva  
responsabilidad de los autores.

© Biblioteca del Congreso de la Nación, 1997

Hecho en los Departamentos *Impresiones y Encuadernación*

Buenos Aires, noviembre de 1997

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

ISBN 950-691-038-3

En el prólogo a *El paso de los libres. Relato gaucho de la última revolución radical* de Arturo Jauretche, Jorge Luis Borges escribió en 1934 sobre el destino de la "patriada", "uno de los pocos rasgos decentes" de nuestra historia, "que casi nunca deja de fracasar".

Tal vez, apropiarse de la cultura argentina y más de la rioplatense, conjugarla con lo universal y extenderla hasta en las latitudes más lejanas, haya constituido una certera patriada, si después de todo, gran parte de su realidad aconteció dentro del mundo verbal, un mundo en el que no fueron indiferentes el coraje libertario y la Patria ni la tensión entre la civilización y barbarie que prescindió de la opción liberal.

En los vaivenes de la lectura y la interpretación se tardó en comprender que Jorge Luis Borges no sólo no había sido el escritor "extranjero" que algunos sostuvieron con desaprensiva liviandad, sino que bien se lo podía considerar el escritor argentino más representativo de nuestras letras en este siglo y a quien, narradores latinoamericanos como Carlos Fuentes y García Márquez, llamaron "maestro".

Al cumplirse en 1996 los diez años de su muerte, la Biblioteca del Congreso de la Nación creyó que le debía un homenaje y que el mismo debía generarse con aquello que le dio trascendencia: la escritura. Así organizó esta publicación, con el aporte de críticos que trabajaron distintos aspectos de su obra y una bibliografía - confeccionada con el material existente en la Biblioteca- que contiene libros, artículos y comentarios del autor y otros acerca de su vida y su producción.



## BORGES PRECURSOR:

### EL POLICIAL EN EL FIN DEL SIGLO

Ana María Amar Sánchez

«La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios».<sup>1</sup> El final de 'Emma Zunz' no sólo es el cierre a un cuento excepcional, sino que es también un pequeño tratado sobre narración y, en especial, sobre relato policial.

El último párrafo del cuento destruye el corazón mismo de la trama policial: hora, circunstancias y nombres deben ser incuestionables, son los que permiten encontrar y castigar al culpable. El género necesita precisar con seguridad la verdad que resuelve el caso. Las ambigüedades, las medias tintas entre una historia «increíble» pero «sustancialmente cierta» en la que concuerdan los hechos pero no los protagonistas ni las circunstancias, introducen una torsión escandalosa para la ley del género policial. En efecto, resolver el crimen implica encontrar a un culpable indudable, sacar a luz la verdad y, en consecuencia, castigar y hacer imperar la justicia. El relato policial desde sus comienzos discute cómo se articulan estos términos; reflexiona sobre ellos y postula soluciones propias.

<sup>1</sup> J. L. Borges, "Emma Zunz", *El Aleph*, Buenos Aires, EMECÉ, 1957.

Los vínculos de Borges con el género han sido discutidos y leídos hasta el cansancio. Todos los críticos reconocen su incidencia en la conformación del policial argentino y en su transformación. Desde el prólogo de Rodolfo Walsh a su antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), Borges ha sido reconocido como el maestro, el iniciador, y también el "traidor" a la fórmula canónica. J. B. Rivera señala en 1986: «[Borges] marca límites y características que tienen el valor a la vez retrospectivo y proyectivo [...]. Se apropiará de lo policial [...] a través de la reformulación y la problematización de las reglas de juego genérico [...] replantea al propio tiempo, una tradición, sus límites y artificios, prefigurando una pauta [...] que definirá casi en su conjunto a la narrativa policial argentina.»<sup>2</sup>

Esta perspectiva se reitera: M. L. Bastos habla de «los desvíos con respecto al canon» y señala que «La muerte y la brújula» transgrede y revierte las pautas fijadas en los tres modelos de relatos policiales establecidos por su creador, Edgar Allan Poe.<sup>3</sup> En todos los casos se considera la indudable transformación que ejerce en el orden de la trama. 'Emma Zunz' es un paradigma de estas "desviaciones", han desaparecido el detective y su investigación, se desplazó el crimen hacia el final, el lector tiende a identificarse con la asesina y el suspenso —y la trama— se concentran en la preparación del crimen y no en su resolución.

Estas desviaciones y transformaciones que pueden rastrearse en los cuentos ('El jardín de senderos que se bifurcan', 'La muerte y la brújula' y 'Emma Zunz' parecen ejemplares para hacerlo) suelen leerse como parodias, formas irónicas de tratar —y destruir— al género. En este sentido, el uso del policial introduce a Borges en el corazón del debate sobre la apropiación de las formas populares y/o masivas que realiza la "literatura alta". La literatura ha sostenido tradicionalmente dos formas de relación entre lo culto y lo popular: la primera implica una transformación paródica de los géneros populares y esto incluye siempre una distancia jerárquica bien definida e imposible de acortar con el género "base". La otra se encuentra en textos que trabajan con múltiples formas, las combinan y fusionan manteniendo una relación sin jerarquías entre los materiales de distinto origen. Se trata de un uso que no implica un intento de "elevar" el género ni una parodia; es decir, se trata de un pastiche. En estos últimos parecen exponerse de forma clara esas tensiones y conflictos que siempre implica la relación de lo "menor" y lo "mayor".

A primera vista Borges se adscribe con facilidad al primer caso, la parodia y la distancia parecen ser las formas que definen el sistema de apropiación y transformación de su escritura (al igual que su vínculo con el policial sólo parece reconocer el relato de enigma como punto de referencia). Sin embargo, considero que la relación con "lo menor" es más

<sup>2</sup> J. B. Rivera, *El relato policial en la Argentina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1986, pp. 30-32.

<sup>3</sup> M. L. Bastos, "La muerte y la brújula", modelo de 'Repercusiones incalculables de lo verbal', *Relecturas*, Hachette, Buenos Aires, 1989, pp. 123-135.

compleja: todo texto "culto" no trabaja sólo con un género popular, fusiona varios —"altos" y/o "bajos"— y diversos tipos de discursos. Es decir, realiza siempre un movimiento doble —ambiguo y contradictorio—: integra la cultura de masas a la vez que produce algún tipo de distanciamiento con respecto a ella. Esta relación de tensión y diferencia abarca distintos registros: en Borges nunca se plantea el pastiche (a la manera de Puig), no obstante, el vínculo alcanza mayor ambigüedad que el de una parodia destructora de la forma original. Su particular manera de usar el género abre camino a toda una vertiente del policial latinoamericano en el que se fusionan parodia, transformación y homenaje. Esto es notorio si se considera su acercamiento al policial duro americano: la filiación borgeana con el relato de enigma, con su lógica y con su juego deductivo ha dejado en el olvido su contacto con la fórmula dura. Es aquí donde puede empezar a marcarse otra relación con las formas masivas y donde, también, puede establecerse más nítidamente su condición de "precursor" del relato policial latinoamericano de fin del siglo xx.

En efecto, Borges deja establecidas las cualidades que caracterizarán en principio al policial argentino, pero que no será difícil rastrear en el resto de América Latina. Muchos de esos rasgos ya han sido señalados: un uso libre y "desviante" de las fórmulas, la parodia, la integración con otras formas. Algunas de estas transformaciones se volverán canónicas a partir de los 60. Otras abren la discusión sobre cuestiones que los textos posteriores tratan de resolver. Éste es el caso de la polémica acerca del "color local": desde sus comienzos, pero en particular en los 60, cuando los relatos de Chandler y Hammett cobran importancia, muchos se preguntan acerca de sus posibilidades de traducción (en el doble sentido de la lengua y de un género con indudables vínculos con la cultura norteamericana). La posición de Borges está en el centro del debate desde los años 50: el color local es lo de menos. Sin embargo, 'La muerte y la brújula' «es una suerte de pesadilla en la que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror [...] mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño...».<sup>4</sup> Desde entonces hay un constante trabajo del género para "traducir" y convertir a América Latina en el escenario del relato policial. No se trata ya de color local, sino de una notación que cita y transforma un espacio, una cultura, un código.

Sin embargo, creo que no se ha señalado hasta ahora el punto esencial de la torsión que realiza Borges en el género y de la cual dependen todas las variaciones de la trama mencionadas. Si se recuerda la cita que abre este trabajo, el final de 'Emma Zunz' no sólo juega a "deformar" los puntos claves de la resolución en cualquier relato policial. Esta variación

<sup>4</sup> J. L. Borges, "El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, Buenos Aires, EMECÉ, 1957, p. 157.

trae una consecuencia asombrosa para el código: Emma no será castigada y el lector desconoce si ejerció la justicia («una forma de la justicia») o sólo una venganza injustificada. El relato duplica el sistema unívoco del género con la proliferación de los culpables y de perspectivas sobre los hechos: todos los personajes en 'Emma Zunz' son o pueden ser culpables, pero la única criminal incuestionable es Emma y ella será impune. El desplazamiento de la culpa, que toca a todos los personajes del relato, duplica la verdad y la justicia: «[...] exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada)» (p. 99). Hay más de una forma de justicia, más de una ley y cada personaje es a la vez culpable y víctima.<sup>5</sup> Pero a esta proliferación le corresponde el espacio vacío de la verdad. El momento de descubrimiento de ésta en el relato policial es clave para el género; en 'Emma Zunz' la verdad está reemplazada por el secreto y el silencio. Ambos vinculan a los personajes entre sí: Emma con su padre («el secreto era un vínculo entre ella y el ausente»), con el marinero que no habla español, con Loewenthal a quien no logra hacerle confesar «su miserable culpa» y que muere antes de que ella termine su acusación y quizá sin comprender. A esta cadena de secretos imposibles de verificar le corresponde el único relato que Emma «repitió [...] tantas veces»: la historia verdadera y falsa a la vez, increíble y verosímil, que tramó e imaginó.<sup>6</sup>

Borges ha minado el fundamento mismo de un género que reflexiona sobre la condición de posibilidad de la verdad. El problema de la verdad como objeto de búsqueda plantea un sistema de cuatro términos: crimen, verdad, ley y justicia articulan todo relato policial. Los cuentos de Borges que se vinculan de un modo u otro con este código socavan a través de las variaciones de la trama la "legalidad" del canon. Todos los crímenes admiten diversas interpretaciones, los culpables no sólo se duplican sino que pueden ser inocentes o no según las posiciones que narradores y/o lectores tengan. Por otra parte, la verdad, la ley y la justicia están sujetas a discusión, no son unívocas ni tranquilizadoras, no salvan a nadie ni resuelven los crímenes. Cuentos como 'El jardín de senderos que se bifurcan', 'La forma de la espada', 'La muerte y la brújula' se articulan sobre la deformación de alguno –o varios– de estos términos: crímenes impunes, confusión de identidades en los culpables y traidores, cuestionamiento de la eficiencia de ley y –en especial– improbabilidad de alcanzar la verdad o la justicia.

<sup>5</sup> En el prólogo a la antología *La muerte y la brújula* (EMECÉ, 1951), Borges se refiere al argumento de "Emma Zunz" y señala: «Alguna vez ensayaré otra versión, menos trágica que patética, escrita no desde la mujer que ajusticia sino desde el varón que es ajusticiado» (p. 12). Nótese cómo en este desplazamiento queda instaurada la ambigüedad sobre la identidad del culpable.

<sup>6</sup> «Lo que no se dice organiza el relato y es el revés de los hechos [...] el pacto de silencio de Emma con su padre que sólo se rompe con el suicidio inicial. Este relato póstumo está encubierto (negado) por la cadena de falsos hechos y falsa realidad que Emma ha construido [...] la construcción de ese relato blanco es la historia que se cuenta en "Emma Zunz"». Ricardo Piglia, Prólogo a *Las fieras* (antología), Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1993, p. 10.

Borges abre así un camino que transformará el código en América Latina y que le dará un giro impensable a un género "consolatorio y de entretenimiento". Es posible pensar que Borges lo parodia, lo jerarquiza, pero también genera una vertiente que al cruzarse con la fórmula negra producirá la narrativa más interesante de los últimos treinta años entre nosotros.

Si Borges introduce en el código el cuestionamiento de toda posibilidad de justicia, la dificultad de alcanzar la verdad, la problematización del crimen, se comprende entonces que pueda estar interesado por la fórmula negra –o relato duro americano–. Sorprende que rara vez se repare en este vínculo y la crítica se concentre en su interés por la lógica y el juego de deducción e inteligencia que propone el policial de enigma.

J. B. Rivera se pregunta «¿Pero qué cosas encuentra Borges en películas precursoras del cine "negro" como *Cazadores de almas*, *La ley del hampa* y *Los muelles de Nueva York*? [...]». <sup>7</sup> Y supone que le fascinan los ambientes marginales y los hampones descritos por Sternberg, pero en especial «el *cambalache* de las imágenes que pueblan las películas»; es decir, el lenguaje cinematográfico (la discontinuidad, el montaje, la fragmentación) antirrealista. No hay duda de esto. Creo, sin embargo, que el interés por el relato negro se extiende también a la literatura y se vincula a la fractura que introduce en la resolución sin conflicto del policial clásico. Ya en 'La muerte y la brújula' el detective Lönnrot, deductivo y racional, «se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir». <sup>8</sup> Cualidades sorprendentes que lo acercan a los investigadores del policial latinoamericano posterior. Del mismo modo, la muerte del detective de este cuento a manos del asesino y luego de un juego de persecuciones mutuas, prefigura la del policía de *Agosto* del brasileño Rubem Fonseca, relato duro en la más pura tradición americana.

Borges realiza con la fórmula negra un trabajo de transformación y homenaje similar al hecho con otras formas y textos. Si se ha apropiado del *Martín Fierro* en 'El otro fin' o de *El juguete rabioso* en 'El indigno', 'La espera' puede leerse como "otra versión" de 'Los asesinos' el cuento de Ernest Hemingway de 1926 que es considerado uno de los relatos fundadores del policial duro americano. El relato borgeano se construye a partir de la conversación final de 'Los asesinos':

—No puedo soportar la idea de verlo en su cuarto esperando y sabiendo lo que le va a pasar. ¡Es demasiado horrible!

—Bueno –dijo George–. Mejor es no pensar. <sup>9</sup>

<sup>7</sup> "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*", en A. Ford, J. B. Rivera, E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1990, p. 192.

<sup>8</sup> "La muerte y la brújula", *Ficciones*, Buenos Aires, EMECÉ, 1956, p. 133.

<sup>9</sup> E. Hemingway, "Los asesinos", *Relatos*, Barcelona, Ed. G. P., 1960, p. 16. Sin mención de traductor.



'La espera' retoma la situación desde el condenado que en su pieza de pensión espera que vengan a matarlo y se termine así la persecución. Borges da fin a esa espera con la que se cerraba el cuento de Hemingway:

Ole Andreson se dio vuelta hacia la pared. [...]

—Se acabó eso de dar vueltas de una parte a otra.

Miró la pared. [...] Nic salió. Al cerrar la puerta vio a Ole Andreson vestido, tirado en la cama y mirando hacia la pared. ('Los asesinos', p. 15)

[...] Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin.

Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño [...] para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces [...]. ('La espera' p. 226)

El relato de Hemingway nada nos dice de ese sueco que se convierte en italiano en 'La espera'; aquí, por el contrario, seguimos al protagonista desde su llegada a la pensión hasta el momento del asesinato. Un juego de constantes alusiones transformadas y otras casi textuales conecta ambos relatos y convierte al de Borges en cita y reflexión del primero: el «mejor es no pensar» se invierte y el lector asiste a los días finales del protagonista «en espera» de la muerte.

Más allá de un conjunto de elementos que remiten de un cuento al otro, el relato borgeano retoma y discute (al cambiar la posición —la cercanía— del narrador con respecto al protagonista) los problemas de duplicidad de la culpa, la justicia y la verdad. 'Los asesinos' abre la vertiente dura del género, allí comienzan a problematizarse los motivos del crimen, la posibilidad de restablecimiento del orden en la sociedad, la seguridad de ésta como espacio sin conflicto.

Los protagonistas de ambos cuentos son culpables —al menos eso se sugiere— de traición: «—¿Qué habrá hecho? —Habrás traicionado a alguien. Ellos matan por eso.» ('Los asesinos', p. 16) y «[...] Dante lo hubiera condenado al último círculo, donde los dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri.» ('La espera', p. 224). De acuerdo al código del hampa deben ser castigados por traidores, pero también son víctimas (la ambigüedad de la posición se traduce en el protagonista de 'La espera' que adopta el mismo nombre que el de su perseguidor). Nunca sabremos la verdad y la justicia siempre resultará relativa: víctimas y victimarios al mismo tiempo según la ley que se aplique, los protagonistas cuestionan la posibilidad de regreso al orden que sostenía el sistema ideológico del policial clásico.

El relato de Hemingway inicia este camino de cuestionamiento; Borges acentúa la ambigüedad al enfocar la historia desde el perseguido —víctima/traidor—. Sin embargo, esto no significa una postura "cercana" al personaje; el lector está tan distante de él como en el cuento de Hemingway.<sup>10</sup> Si en

<sup>10</sup> R. Piglia relaciona la escritura de Borges en "Emma Zunz" con «El estilo elusivo y antisentimental de Hammett y de Hemingway, que marca un momento de viraje en la historia del género [...]», prólogo citado, p. 10. La observación vale también para "La espera".

éste el lector apenas puede entrever la extraña conducta del perseguido (sobre el cual «mejor es no pensar»), 'La espera' sólo "piensa" en él. Lo sigue desde su llegada a la pensión, analiza sus actos, conjetura sobre ellos («no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte», «creyó intuir que el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho», «¿Lo hizo para despertar la misericordia [...]?»). Sin embargo, nada de esto permite resolver la historia policial, el relato permanece opaco y evita la clara definición que siempre aporta todo texto canónico del género.

La problemática condición del sistema que sostiene la fórmula policial canónica, la pérdida de la creencia en una justicia capaz de ordenar el mundo en inocentes y culpables indudables, se fractura. La fe en el sistema y su ley había comenzado a quebrarse con el relato duro americano. Borges desde una postura estética muy distinta contribuyó a esta transformación, incluso la inició, en Argentina con cuentos como los mencionados. Lejos de ser únicamente el cultor paródico del policial clásico, su trabajo de disolución de la "fórmula" ideológica del género lo acerca al código negro.

Es en este sentido que puede pensarse a Borges como el fundador de la forma del género que resulta dominante en los últimos treinta años del siglo: los escritores de policiales desde los 60 son buenos lectores de sus cuentos. Rodolfo Walsh no sólo es un "descendiente heterodoxo" de Borges en tanto «rescata para la cultura oficial materiales de bajo origen»<sup>11</sup> o escribe novelas clásicas de enigma (como *Variaciones en rojo*). Walsh lee en Borges la fractura de la articulación entre crimen, verdad y justicia; sobre ésta se sostienen sus relatos testimoniales. Sus textos son el momento culminante de un proceso de "desintegración" de las certezas iniciado por Borges. El policial de las últimas décadas del siglo lo continúa: lee a Walsh y lee en él las posibilidades que abre Borges. Podría parafrasearse lo que él mismo señala a propósito de Kafka: los textos de los escritores de los últimos treinta años «modifican nuestra percepción del pasado»<sup>12</sup>, por eso podemos leer diferente a Borges; lo crean como precursor de una literatura que parece estar muy lejos de su estética.

En efecto, la filiación borgeana se reconoce en los 80 en narradores como el argentino Juan Sasturain, el mexicano Paco Ignacio Taibo II o el brasileño Rubem Fonseca. El género ha llevado al límite las posibilidades implícitas en la fórmula a la vez que fue desarrollando una "versión criolla" que juega de modo permanente con la alusión intertextual y con el humor acerca de los clichés del código, pero que, sobre todo, se politiza. Relatos como *Manual de perdedores* de Juan Sasturain, *Sombra de la sombra* de Paco Ignacio Taibo II o *Agosto* de Rubem Fonseca<sup>13</sup> representan la

<sup>11</sup> Ángel Rama, "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas", *Literatura y clase social*, México, Folios, 1983, p. 27.

<sup>12</sup> J. L. Borges, "Kafka y sus precursores", *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, EMECÉ, 1960, p. 140.

<sup>13</sup> Juan Sasturain, *Manual de perdedores 1 y 2*, Buenos Aires, Legasa, 1985 y 1987. Paco Ignacio Taibo II, *Sombra de la sombra*, México, Planeta, 1986. Rubem Fonseca, *Agosto*, Sao Paulo, Schwarz, 1990.

culminación de un proceso, a la vez que son también la respuesta que la literatura latinoamericana ha dado a la posibilidad de constituir un género policial propio.

En efecto, la relación entre crimen, verdad y justicia, se volvió más conflictiva y desde los asesinatos privados característicos del relato de enigma se ha pasado a crímenes cada vez más politizados cuya solución se vuelve problemática. Crímenes privados mezclados con otros políticos, criminales amparados por las instituciones, instituciones que son en sí mismas criminales, los textos mencionados<sup>14</sup> recorren todas las posibilidades y sitúan la acción en coyunturas particularmente precisas: la última dictadura militar argentina, el fin del gobierno de Getulio Vargas, la revolución mexicana. Todos cierran la tradición de un siglo con una respuesta a los problemas de "traducción" del código importado: en América Latina la versión del género se vuelve política. También todos juegan con el placer y el conocimiento de la fórmula que tiene el lector, para "decepcionarlo" después con crímenes que quedarán impunes, verdades imposibles de revelar y justicias que nunca se cumplirán. Los textos siguen la lección del maestro Borges y se vuelven un juego de alusiones y de diferencias con respecto al canon. Al hacerlo destruyen uno de los sustentos del policial: la conexión entre relato y ley que el género tematiza y convierte en su objeto. Cada variante de la combinatoria canónica supone una reflexión o una interpretación sobre el vínculo entre justicia y legalidad.

Si para muchos críticos la novela policial narra la transformación del crimen en su castigo, el policial latinoamericano al cuestionar esta lógica destruye la ley del género a la vez que socava la fe en el sistema jurídico. La resolución del crimen -y el triunfo del héroe- en el policial canónico reafirma la confianza en la ley y representa la tranquilizadora posibilidad de su restablecimiento. Por esa razón, el sistemático fracaso de los detectives en estas novelas introduce una inquietante inseguridad e incredulidad en el sistema.

El género tuvo y tiene una función de "descentramiento" con respecto a la literatura "alta" o "seria". Pero, a su vez, esta condición excéntrica no sólo implica el rescate de una forma popular y la distancia con "la buena literatura". El policial de fin de siglo, más que ninguna otra forma literaria, se ha hecho cargo de narrar la Historia -con mayúsculas-; en él se fue realizando un balance y construyendo el relato de estos últimos treinta años de vida política latinoamericana.

En este fin de siglo, en el momento del balance de tantas pérdidas y derrotas, los textos policiales con detectives fracasados que nada pueden resolver, que nada saben, impotentes frente a la ley, perdidos en una maraña en la que apenas pueden vislumbrar verdades fragmentarias, cons-

<sup>14</sup> Los relatos de Taibo, Sasturain y Fonseca son paradigmáticos de esta politización del género, pero no son únicos. Cabe la posibilidad de establecer una larga lista en la que están presentes Juan Carlos Martini, José Pablo Feinmann, Elvio Gandolfo, Rubén Tizziani entre otros. Para un panorama actualizado del género en el Río de la Plata puede consultarse la nueva edición de *Asesinos de papel* de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (Buenos Aires, Colihue, 1996).

truyen un relato en el que la ley y el saber van juntos y pertenecen a otros, a los que tienen el poder para decidir cuál es la verdad y qué es la justicia.

Paradojas de la historia y de la literatura: el escritor leído como apolítico, cuya textualidad siempre fue pensada como un juego de alusiones y parodias, fundó la variante política de una forma. Destruyó para siempre la creencia -confortable- de un género en la Ley, en la Verdad y en la Justicia, en la posibilidad de diferenciar culpables e inocentes. Emma Zunz establece el juego entre saber y secreto, verdad y creencia; el tejido -la trama- de mentiras que construye la protagonista le permite detentar el poder en el relato y lograr la impunidad, imponer como verdad una mentira creíble. Saber y poder -ya lo dijo Foucault- se encuentran juntos; la verdad y la justicia son términos relativos dependientes de ese poder que trama una historia verosímil. Los relatos de los últimos treinta años mantienen los términos de este sistema: en ellos la ley y la justicia siguen dependiendo de un poder que dice saber cuál es la verdad. Sólo se han desplazado algunas circunstancias y uno o dos nombres propios.

Elvira N. de Arana y Roberto B. C.

*Lo grandioso es anillo de la vida, se levanta una política del mundo. (El mundo infante), 1936*

*Como que el mundo es un teatro y este mundo es un teatro que tiene la escena política, política argentina y mundial, también, historia y literatura mundial. (El escritor argentino y la tradición), 1940*

BORGES

Este artículo analiza una posición explícita de Borges acerca del mundo nacional y el nacionalismo criollo de *El mundo de mi infancia* (1936), el ensayo titulado *El mundo de los argentinos* (1937), el ensayo antropológico *Las formas del hombre argentino* (1941) y propone una reflexión sobre una concepción de la historia y la cultura argentina que se desarrolla en la obra *El escritor argentino y la tradición* (1940).



## POSICIONES DE JORGE LUIS BORGES ACERCA DEL IDIOMA NACIONAL

Elvira N. de Arnoux y Roberto Bein

*Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma. ("El idioma infinito", 1926)*

*Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores. ("El escritor argentino y la tradición", 1951)*

### RESUMEN

Este artículo analiza tres posiciones explícitas de Borges acerca del idioma nacional: el nacionalismo criollista de *El tamaño de mi esperanza* (1926), el coloquialismo culto de 'El idioma de los argentinos' (1927), el nuevo antihispanismo de 'Las alarmas del Dr. Américo Castro' (1941), y propone una reflexión final sobre una concepción de lo nacional en la producción literaria como reelaboración de las más diversas fuentes en 'El escritor argentino y la tradición' (1951).

## Introducción

En el proceso de conformación de los Estados nacionales, la cultura propia es tanto dato que prueba la existencia de la nación como objetivo a alcanzar. Las dos grandes formas de pensar la nación, desde la cultura o desde el Estado, es decir, las formas alemana y francesa tradicionales, constituyeron modelos a los cuales se adscribieron o que cuestionaron o modalizaron los intelectuales de distintos países. Lo cierto es que lo que se impuso fue la convicción de que las fronteras culturales debían coincidir con las políticas, que los límites que el Estado marcaba en el territorio señalaban, al mismo tiempo, el espacio de la cultura propia. El desarrollo desigual de la sociedad industrial, los enfrentamientos económicos entre distintas regiones y las luchas políticas dieron asimismo lugar a variadas formas de pensar la cultura nacional y, como representación acabada de ésta, la lengua. En nuestro país, la primera etapa de vida independiente asoció la identidad nacional con el español americano; testimonio de ello son los escritos de la generación del 37 y, particularmente, el proyecto de reforma ortográfica de Sarmiento. La organización nacional y, sobre todo, las décadas que rodearon el fin de siglo y durante las cuales se produjo la inmigración masiva presenciaron la polémica entre casticistas y criollistas. El avance de la población rural de origen criollo sobre los núcleos urbanos, particularmente sobre Buenos Aires, llevó a buscar la voz de la nación en el español culto rioplatense. Todas estas construcciones y sus variadas modalidades estuvieron asociadas a prácticas distintas de la escritura, a recortes en la tradición literaria que legitimaban textos y autores, a políticas educativas y a formas de control del lenguaje en los medios.

Jorge Luis Borges participó desde muy joven en este esfuerzo colectivo de pensar la cultura y la lengua nacionales. Sus textos de ficción y poéticos, las reformulaciones de los mismos, los ensayos y trabajos críticos, muestran a lo largo de un cuarto de siglo las dificultades de una reflexión sensible a la relación entre oralidad y escritura, a los desajustes entre lengua popular y lengua literaria, a los cambios en el universo social y al papel del escritor en la política. Nos hemos centrado fundamentalmente en los trabajos en los que se refiere en forma explícita a la cuestión de la lengua: *El tamaño de mi esperanza* (1926), 'El idioma de los argentinos' (1927) y 'Las alarmas del doctor Américo Castro' (1941) y hemos concluido con 'El escritor argentino y la tradición' (1951), porque consideramos que esta conferencia cierra el ciclo abierto con sus primeros artículos programáticos. La cuestión de la lengua deja paso a una indagación sobre la cultura nacional, al mismo tiempo que le niega su condición de problema. Lo que rechaza en realidad es todo ejercicio de una voluntad política en el espacio de la lengua y la literatura. Lo nacional se vuelve una fatalidad y el que quiera que su voz propia fluya libremente deberá abandonarse al sueño, que como tal trabaja con materiales discontinuos y heterogéneos y a cuyo sentido no se accede linealmente.

## Instigar una política del idioma

Que exista una relación entre lengua y nación y que la primera pueda convertirse en un bandera ideológica de primer orden no es, como señalamos, una novedad, ni lo es el que Borges se expresara al respecto. Menos conocido es el hecho de que en sus primeros escritos y sobre todo en *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, que luego quiso relegar al olvido y que no fue reeditado hasta siete años después de su muerte<sup>1</sup>, Borges adoptara una clara posición nacionalista: «mi argumento de hoy es la patria». En *El tamaño...*, dirigido «a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa», Borges aboga por el criollismo, «pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, del Dios y de la muerte». Ese «neocriollismo en el que Borges desempeñó un papel protagónico»<sup>2</sup> estará teorizado en *Evaristo Carriego* (1930). En el caso de este poeta lo asocia a linaje provinciano, vivir en las orillas de Buenos Aires, alguna sangre italiana, la aversión contra los españoles y la preocupación por los desposeídos desde una posición ilustrada («Carriego creía tener una obligación con su barrio pobre»). Ya en esos años, Borges distingue entre el lenguaje de los gauchos y la poesía gauchesca: considera esta última una elaboración estética, un lenguaje literario típicamente argentino. En ese contexto, «criollismo» no significa escribir como hablan los provincianos, sino crear una lengua literaria patria («es verdad que enancharle la significación a esa voz —hoy suele equivaler a un mero gauchismo— sería lo más ajustado a mi empresa»), que responda al decir y sentir argentinos y que sirva para tratar todos los temas.

En *El tamaño...*, esto se plasma en el lenguaje mismo: aparecen allí un uso ocasional del voseo («Ni vos ni yo ni Jorge Federico Guillermo Hegel sabemos definir la poesía»), argentinismos rotundos («querencieros», «chúcara», «chiruzas», «compadritos»), neologismos («pormayorizado», «proceridá») y una grafía que omite la *d* final del sufijo *dad* y le coloca tilde a la *a* («ciudadá», «incredulidá», «verdá»). Este gesto de marcar la nación en la lengua lo vincula con los escritos antes mencionados de la generación del 37, preocupada por la emancipación cultural de España.

Son éstos, entonces, reflejos idiomáticos de un nacionalismo político (adhesión al yrigoyenismo) y literario. Para construir este último traza una genealogía contestataria de los cánones oficiales (Lucio V. Mansilla, Estanislao del Campo, Eduardo Wilde, Evaristo Carriego, Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes) en contra de otra (Sarmiento, «norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo», Groussac, Lugones, Ingenieros, Enrique Banchs, quienes habrían repetido lo que otros habían hecho ya).

También se opone por igual a los «haraganes galicistas» y a los «casticistas que creen en la Academia como quien cree en la Santa Fede-

<sup>1</sup> En Buenos Aires: Scix Barral/Biblioteca Breve, 1993.

<sup>2</sup> Terán, O. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos, 1986, p. 151.

ración». Pues a Borges no le importa el «entrevero» de si se debe usar «ocuparse de algo» u «ocuparse con algo»: lo grandioso es «amillonar el idioma, es instigar una política del idioma». Y aunque luego emplee un tono levemente irónico para proponer nuevas posibilidades (la derivación de adjetivos, verbos y adverbios de todo nombre sustantivo, la separabilidad de las llamadas preposiciones inseparables, la traslación de verbos neutros en transitivos y lo contrario y el empleo de las palabras en su sentido etimológico), su objetivo es «despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo».

Estamos en presencia de un Borges dotado de la voluntad política de construir discursivamente una identidad nacional y un lenguaje propios, alejados tanto del «progresismo» en su sentido habitual (que es un «someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros») como del criollismo ruralizante y nostálgico.

### Dar con su voz

Cuando en 1927 Jorge Luis Borges pronuncia su conferencia sobre 'El idioma de los argentinos'<sup>3</sup> intenta cerrar definitivamente el ciclo de polémicas entre criollismo y casticismo. En torno a la primera se nuclearon las reflexiones acerca de las variedades populares correspondientes tanto a las masas rurales que se acercaban a los grandes núcleos urbanos, particularmente a Buenos Aires, como a las nuevas prácticas lingüísticas del pueblo de las ciudades, y se extendió incluso a las formas de apropiación del español realizada por los inmigrantes donde aquéllas aparecían como modelo a alcanzar en el complejo entramado de un discurso híbrido. La segunda expresaba la preocupación por lo que se consideraba el «barbarismo» imperante en materia lingüística, que Ricardo Monner Sans definía en su 'Introducción' a las *Notas al castellano en la Argentina*<sup>4</sup> como «el vicio que consiste no sólo en escribir o pronunciar mal las palabras, sino en dar a las castellanas un significado que no tienen, o emplear vocablos de otros idiomas remplazando con ellos los genuinamente españoles» y cuyo aumento atribuía a cuatro causas: la inmigración, la incesante lectura de obras francesas, los malos traductores y «una mal entendida independencia de la autoridad académica». Esta corriente, al tratar de imponer una norma que sirviera como patrón para la evaluación de las producciones escritas y orientara la actividad docente en el medio escolar, se inclinaba por el purismo hispánico, y dio lugar más adelante, en 1931, a la creación de la Academia Argentina de Letras.

<sup>3</sup> Reproducida en Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires/Barcelona: EMECÉ, 1968.

<sup>4</sup> Monner Sans, Ricardo. *Notas al castellano en la Argentina*. Buenos Aires: Estrada, 1944.

Ya a mediados de la década del veinte gran parte de la tarea de imponer el monolingüismo español se había logrado, y el proceso de estandarización estaba en marcha. Borges dirá: «no hay un dialecto general de nuestras clases pobres» y sólo cita las precarias formas léxicas de un arrabalero derivado del lunfardo, «jeringoza ocultadiza de los ladrones». Por tanto, puede clausurar discursivamente esa etapa negando los términos de la polémica, mostrándolos como resultados de construcciones literarias: «Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros, que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios». Frente a ellos, meras "copias" deformantes de la identidad lingüística, Borges reivindicará el «no escrito idioma argentino», el que «sigue diciéndonos» y lo vinculará con la oralidad familiar: «el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad». Se inscribe así en la tradición de nuestras clases dirigentes, para las cuales *su* variedad es *la* lengua nacional y la escritura legítima aquélla que la representa: «Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz, su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad...». La lista de los antecedentes reconocidos se inicia ahora con la generación de 1837, que buscó de diversas maneras, en esa etapa fundacional, marcar la nación en la lengua: Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y Vicente Fidel López, entre otros.

Esta filiación reivindicada se manifiesta también en la evaluación negativa de la literatura española donde, salvo los casos de genialidad —y las referencias se reducen a Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo «que valen por literaturas enteras»—, el resto «sirvió a las descansadas artes del plagio». En Miguel de Unamuno avanza un elogio al observar que es el «único sentidor español de la metafísica y por eso y por otras inteligencias, gran escritor». Pero posiblemente esto se deba a que reconoce sus propias argumentaciones en este intelectual vasco, admirador de la literatura gauchesca y que oponía el ortodoxismo gramatical al heterodoxismo propio de toda lengua viva. En un artículo periodístico de 1899<sup>5</sup>, Unamuno se había definido en contra del purismo: «Hay que levantar voz y bandera contra el purismo casticista, que apareciendo cual simple empeño de conservar la castidad de la lengua castellana, es en realidad solapado instrumento de todo género de estancamiento espiritual, y lo que es aún peor, de reacción entera y verdadera». Y en una carta a Adolfo Casabal aconsejaba también sensatamente en materia lingüística «ver que todo afán de diferenciación a todo trance, todo empeño por ne-

<sup>5</sup> «Contra el purismo», *El Sol*. Buenos Aires, 24 de octubre de 1899, citado por Alfredo Rubione (ed.) en *En torno al criollismo*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

gar al prójimo para afirmarse, es infecundo y dañino». Sus resonancias las podemos encontrar fácilmente en el texto borgiano, que luego de detenerse en las connotaciones de algunas palabras distintas para españoles y para americanos, señala que «La sola diferenciación es norma engañosa [...]. La preferencia sistemática y ciega de las locuciones nativas no dejaría de ser un pedantismo de nueva clase: una diferente equivocación y un otro mal gusto».

En la caracterización de nuestra lengua y de sus diferencias del español peninsular, Borges se afirma en la búsqueda de una «entonación argentina del castellano» y sus formulaciones se entrelazan de nuevo con las de la generación del 37. Aunque sin la violencia independentista que hacía hablar a esos primeros intelectuales de la «revolución americana de la lengua española» y proponer una ortografía propia, Borges retoma lo que Juan Bautista Alberdi había sintetizado, cuando decía, en un artículo de 1838, que «Desde el instante en que los españoles pisaron las playas de América, nuestro suelo les puso acentos nuevos en sus bocas y sensaciones nuevas en su alma». Así propondrá conjugando identitariamente lengua y territorio «un español dócil y venturoso, que se lleve bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud y dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe». Y al preguntarse en su conferencia «¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina?», responderá «ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria». Como lo hemos señalado antes, sentimiento patriótico e identidad lingüística se conforman en el espacio de los afectos familiares, de la intimidad, de la amistad compartida, donde las emociones pueden desplegarse confiadamente, «sin astucias filológicas», en el verso y el humor. Como opuesto a este mundo de la conversación cotidiana, en el que la nación se muestra «en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras», Borges ubica el ámbito público con sus géneros privilegiados, la prosa argumentativa o didáctica, donde ese matiz de diferenciación no se percibe. La educación y la política se muestran así separadas de las emociones patrióticas y fijadas en la escritura estándar de la comunicación con «los otros».

Si bien su reflexión acerca del «idioma de los argentinos» se basa en la norma culta, oral, cercana a la norma literaria, cuya diferencia con el español peninsular es limitada —se reduce a algunos aspectos del léxico, la pronunciación, las connotaciones de algunos términos o la presencia del «vos» en lugar del «tú» y la exclusión del «vosotros» con los respectivos cambios del paradigma verbal—, lo que Borges deja de lado son las transformaciones en la composición de una población mayoritariamente urbana, para la cual la variedad «de la casa» o «de la conversada amistad» está alejada de la norma culta oral y de las formas escritas escolares. De allí que su conferencia, tal vez por las exclusiones que opera, abra un nuevo espacio de polémica, esta vez sobre la norma culta rioplatense, su

alcance social, su distancia respecto de las variedades populares y su difusión a través de los medios y el sistema educativo. En ella intervendrán algunos sectores del viejo purismo académico, pero sobre todo los nuevos científicos a los que nos hemos referido antes, que mostrarán la heterogeneidad de voces que pueblan el territorio, fragmentando así la representación de una comunidad lingüística homogénea.

### Las alarmas del doctor Américo Castro

Si en 1927 Borges muestra un tono mesurado, distinto será el de su participación en la nueva polémica, donde la argumentación dará paso a la descalificación violenta del adversario: de los dialectólogos en su conjunto y de Américo Castro, ex-director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, en particular. A este respecto es interesante la analogía que establece entre hablar del problema idiomático y hablar del problema judío —pensemos que estamos en plena Guerra Mundial—, y así como enunciar el segundo es autorizar la masacre, referirse al primero en esos términos es hacer posible cualquier ataque a la identidad lingüística y, por lo tanto, nacional, de un pueblo. Esta estrategia argumentativa inicial no sólo le permite sesgadamente anular toda referencia explícita a Amado Alonso y desautorizar las opiniones de los españoles en el momento del triunfo del franquismo, sino también instaurar como espacio no dicho del razonamiento, pero marco y límite de sus opiniones, la relación entre lengua y nación. De allí que cierre también su artículo con una larga tirada del *Martín Fierro*, revalorizándolo como símbolo reconocido de la patria. Éstos, por su parte, observadores atentos de las variedades sociolingüísticas, impulsarán discusiones en las que se plantea tanto el complejo problema de la democratización de la enseñanza en el ámbito de las prácticas lingüísticas como la relación entre el lenguaje y los procesos históricos.

Es una etapa donde crecerá notoriamente el proletariado urbano criollo, que no se reconocerá política ni lingüísticamente en los sectores tradicionales ni en las expresiones de las masas inmigrantes, pero que sin duda ya hace sentir su presencia, por ahora soslayada —hasta el 17 de octubre de 1945, fecha de nacimiento del peronismo— en los análisis de políticos e intelectuales. Américo Castro, que percibe a su manera, en *La peculiaridad lingüística rioplatense*<sup>6</sup>, la importancia de los cambios sociales en curso, el «plebeyismo universal del momento presente», menciona también los demás motivos a los que, según él, reduce Amado Alonso el «desbarajuste lingüístico en Buenos Aires»: la «ruptura de la tradición idiomática en toda Hispano-América», la «tardía importancia de la Argentina como colonia» y el «colosal aumento de Buenos Aires merced al aluvión inmigratorio», e intenta «coordinar funcionalmente los elementos de tan buena demostración».

<sup>6</sup> Buenos Aires: Losada, 1941.

Sin embargo, su línea argumental pasa fundamentalmente por «la manera de ser del país»; a través de la reflexión sobre el lenguaje trata de indagar en los diversos componentes de la identidad nacional construida a través de la historia argentina: desde la colonia, el Imperio español, «proyectado siempre hacia lo trascendente, terreno o ultraterreno», a diferencia de los calvinistas industriales de América del Norte, tomó de la vida «lo necesario para alimentar su transmundo», por ejemplo, el oro, lo cual hizo que el Imperio no funcionara donde no hubiera grandes riquezas. La pobreza de la Argentina colonial impidió que se produjera aquí «la distinción entre lengua culta y lengua plebeya», que «necesita basarse forzosamente en la noción de nivel dentro de las clases sociales, en un mínimo de jerarquía: nobleza, riqueza tradicional, ilustración profana y eclesiástica, etc.»

Así se explica, según un texto de Arturo Capdevila<sup>7</sup> citado por Américo Castro, que «las modas se demoraban mucho en llegar hasta aquí. Por eso llamamos media al calcetín, pollera a la falda, saco a la americana. El voseo –ese arcaísmo– es una antigualla parecida, que de puro pobres no supimos sustituir a tiempo...». Explica luego Castro la presencia de numerosos portuguesismos rústicos por el hecho de que la economía de Buenos Aires a principios del siglo XVII estuvo en manos de contrabandistas mayoritariamente portugueses. Pero básicamente atribuye el «relajamiento social» de la norma y la «impunidad» de las faltas cometidas al hecho de que desde el rechazo de la invasión inglesa de 1806 «todo lo que es decisivo en la vida argentina acontece gracias a la fuerza de los nada instruidos, fuerza caótica, elemental y auténtica». La consiguiente desconfianza y rebeldía de los argentinos ante todo lo que es norma, ley, orden, incluso en el terreno lingüístico, llevaría a la rebelión contra el idioma de España, que se manifestaría en la «morbosa preocupación» por un idioma propio. La «gauchofilia», la aceptación del lunfardo y el cocoliche los considera todos consecuencia de «la procura afanosa de singularismo, de originalidad forzada, [que son] un modo de complejo de inferioridad o de resentimiento». En esas circunstancias, la masa inmigratoria no arruina el idioma mecánicamente ni por su solo peso numérico, sino porque el país no sabe encauzarla lingüísticamente. Américo Castro ilustra el castellano del momento con abundantes ejemplos de lo que considera arcaísmos, incorrecciones e inseguridades. «El porteño, lingüísticamente, oscila en general entre los polos de la audacia y del recelo. O lunfardiza, neologiza y cultiza sin escrúpulos, [...] o se justifica al emplear las expresiones más normales e inofensivas por creerlas localismos.»

Si bien la escuela habría realizado ingentes esfuerzos desde Sarmiento, el error de la Argentina, añade Castro, «consistió en creer que los problemas del idioma era asunto primario y elemental, que debían tratarse horizontalmente o desde abajo, cuando la experiencia europea de un

<sup>7</sup> Capdevila, Arturo. *Babel y el Castellano*. Buenos Aires: Losada, 1940.

siglo [...] demostraba que tales cuestiones tenían antes que ser enfocadas desde muy arriba».<sup>8</sup>

La mordaz y divertida respuesta de Borges a Américo Castro<sup>9</sup>, en la que aquél se asume como portavoz de la sociedad en su conjunto frente a la crítica del español, se basa en que éste ha tomado como demostración de la presunta degradación del idioma en Buenos Aires a escritores que usan el lunfardo, el cocoliche y otras jergas, sin percatarse de que lo hacen con afán caricaturesco. También señala que es falso que el habla –a diferencia de lo que sucede en España– presente graves problemas en Buenos Aires: «He viajado por Cataluña, por Alicante, por Andalucía, por Castilla; he vivido un par de años en Valldemosa y uno en Madrid; tengo gratisimos recuerdos de esos lugares; jamás he observado que los españoles hablaran mejor que nosotros». En ese sentido denuncia el leísmo de los españoles y su dificultad para pronunciar «Atlántico» o «Madrid», y llega a la conclusión de que «El español es facilísimo. Sólo los españoles lo juzgan arduo [...]». Asimismo se burla del estilo de Castro, que (a causa de algunas comparaciones) «conjugó la radiotelefonía y el football» y finaliza señalando que a pesar de que «el doctor Castro» lo haya incluido en una lista de escritores cuyo estilo es correcto, «no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística».

Borges también cuestiona aquí la legitimidad del mundo académico para aprobar o descalificar una variedad lingüística. En un pasaje de las «Alarmas...» señala: «No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. Esas corporaciones viven de reprobar las sucesivas jerigonzas que inventan. Han improvisado el *gauchesco* a base de Hernández; el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de los alumnos de cuarto grado. Poseen fonógrafos; mañana transcribirán la voz de *Catita*. En esos detritus se apoyan; esas riquezas les debemos y deberemos». Esta afirmación podría apuntar contra la institución universitaria y contra la Academia. Pero además reafirma, matizada, la línea que enunciaba en 1927: la de oponerse al purismo casticista (y, en el caso de Américo Castro, elitista hasta la médula) y reivindicar como norma literaria para la Argentina la variedad que hablan los sectores cultos de Buenos Aires; es decir, un español universal con connotaciones y acentos propios, básicamente porteños. Así, en esta segunda polémica, Américo Castro expresa un polo de la discusión entre criollistas y casticistas que Borges ya da por superada argumentativamente, aunque aflore en los ejemplos que busca: no defiende ningún tipo de «criollismo» (si bien transcribe como ejemplo de «límpidas estrofas» el final del *Martín Fierro*) ni de construcción de una peculiaridad argentina. Por el contrario, da como natural la continuidad entre esa oralidad culta local y su escritura, aun-

<sup>8</sup> En realidad, desde principios de siglo se habían tomado medidas político-lingüísticas concretas, como la creación de la Academia Argentina de Letras y de los Institutos del Profesorado.

<sup>9</sup> «Las alarmas del doctor Américo Castro», reproducido también en Borges y Clemente: *El lenguaje de Buenos Aires*, 1968.

que será, como lo hemos señalado, la oralidad culta de los argentinos de familias acomodadas y que por eso mismo tanto pueden participar de la cultura europea como constituir el núcleo social legitimador de la argentinidad porque sus antecedentes se remontan a la constitución de la Argentina como nación. Las discusiones posteriores dentro del campo de la lingüística hispánica en su conjunto llevarían a adoptar como patrón en cada región la norma culta de los grandes núcleos urbanos, pero ahora será la lengua adquirida en el sistema educativo y la que circula en los medios de comunicación. Por eso, Ángel Rosenblat<sup>10</sup> podrá referirse dos décadas después al criterio ya consagrado de «la unidad y pluralidad de normas del español de España y América».

Criollismo y casticismo son expresiones del pasado. En esta segunda polémica afloran ocasionalmente, pero al servicio de otra discusión: según Borges, la norma nacional debía ser, como decíamos, la de la clase culta local, no un constructo que desde su posición de clase sentía como ajeno, con componentes del lenguaje gauchesco, el cocoliche o el lunfardo. Por eso tampoco defiende esas inclusiones, sino que ataca a Américo Castro por considerarlas expresión típica de la variedad argentina. Pero la dudosa existencia de esa norma —por ejemplo, ante un uso lingüístico mucho más próximo a la variedad madrileña por parte de las clases cultas del interior del país— que le muestran aquél y Amado Alonso, lo llevan tanto a una argumentación *ad hominem* (no puede hablar de la norma quien tan mal escribe) y a la descalificación de la literatura y el hablar españoles, como a la construcción de una tradición argentina idiomático-literaria dotada de claridad y adecuación expresiva. Desde una posición ilustrada que diseña una comunidad lingüística idealizada porque funde las distintas variedades, Borges integra identidad nacional y lingüística y por eso puede prescribir que «el deber de cada uno es dar con su voz», una voz que no deberá ser vulgar ni ajena.

### Abandonarse al sueño

Así como esa voz propia se escucha detrás de una escritura que sigue la norma ortográfica del español general, a diferencia de la propuesta de 1926, lo nacional en la literatura se muestra en la peculiar forma de apropiación de fuentes y temas universales y, en particular, de la tradición europea. Desde su posición en el campo literario y en polémica con el nacionalismo popular e incluso con los trabajos de juventud a los que nos habíamos referido, en 1951 Borges pronuncia una conferencia sobre «El escritor argentino y la tradición».<sup>11</sup> En ella evalúa negativamente su producción primera, marcada por la voluntad de exaltar el criollismo,

<sup>10</sup> Rosenblat, Ángel. "El criterio de corrección lingüística. Unidad o pluralidad de normas en el español de España y América". Bogotá, 1967, public. por *Letras*, 29, Caracas, 1973.

<sup>11</sup> Su versión taquigráfica fue reproducida por primera vez en 1953 en la revista *Cursos y Conferencias*.

detenerse en personajes de los suburbios, exponer en la lengua escrita la variedad popular («abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como "cuchilleros", "milonga", "tapia" y otras») y la opone a esta otra etapa cuyo modelo sería 'La muerte y la brújula'. En este cuento lograría el color local sin proponérselo, sin necesidad de recurrir a los artificios literarios habituales de la tradición gauchesca o a los elaborados por las letras de tango. Y lo lograría a pesar de los nombres extranjeros de variados orígenes que pueblan el texto:

"La muerte y la brújula" [...] es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esta historia mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.

La lengua literaria opera, entonces, con materiales heterogéneos, se apropia de la polifonía urbana y construye un relato donde Buenos Aires se muestra más allá de las designaciones, ya que arbitrariedad y motivación dependen de otras leyes que las de la lengua común. La apropiación de la lengua del otro y la nacionalización que el referente realiza de la designación, invirtiendo el mecanismo habitual, muestra en el plano del lenguaje ese otro gesto que caracteriza al escritor argentino: el recurso a una tradición a la cual se integra desde el suburbio, desde una distancia que autoriza el desparpajo orillero. El escritor es ahora ese guapo mítico que no se sujeta a una única norma, que incursiona irreverentemente por la tradición europea: «Podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas». Relaciona esta posición con la de los judíos y recordando a Thorstein Veblen señala que éstos sobresalen en la cultura occidental porque actúan en su seno y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial. Pero cuando los judíos se encierran en su propia tradición no se diferencian de los otros pueblos. Notablemente, en 'La muerte y la brújula', el protagonista, al buscar una «explicación puramente rabínica» a los hechos, cae en la trampa que le prepara el asesino y encuentra la muerte. Es decir que toda clausura cultural, propia o asumida, lleva a la destrucción o por lo menos pone anteojeras. Frente al error del protagonista, Borges expone su propia estrategia de escritor. Toma la tradición policial del relato con enigma, los tipos consagrados del comisario sensato pero limitado y del detective «puro razonador», pero transgrede las normas del género, ya que el comisario, que se abre a las solicitudes dispersas del sentido común, interpreta más acertadamente las situaciones que se presentan, mientras que el detective, que sigue obedientemente las huellas preparadas, es engañado. Esta forma de "nacionalizar" el género completa aquella apropiación lingüística que señalábamos antes.



La conferencia se inscribe, desde el comienzo, en la polémica sobre la literatura nacional, en un momento en que algunos sectores de la intelectualidad, entre otros, los miembros de la antigua FORJA, quienes habían rescatado la tradición yrigoyenista, buscan pensar la problemática cultural desde el nacionalismo popular. Borges niega hasta la legitimidad de plantear el problema de la relación del escritor argentino con la tradición, señalando que es «un tema retórico, apto para desarrollos patéticos», y ataca reiteradamente a los nacionalistas. Los asocia con los nacionalismos europeos («el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deben rechazar por foráneo»), los considera «falsarios», ya que al referirse a la ausencia de camellos en el Corán ironiza: «un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página, pero Mahoma como árabe estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos»; y finalmente los acusa de que «simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo». Por lo demás, plantea que los poetas surgidos auténticamente del pueblo no sólo se detienen en temas universales, sino que buscan en su obra alcanzar un nivel de lengua acorde con la elevada función que asignan a la literatura.

Los adversarios no son ahora los investigadores españoles del Instituto de Filología ni los puristas en general, sino las nuevas formas políticas. El voluntarismo de la primera etapa es remplazado por el abandonarse a ese sueño voluntario que es la creación artística. Escribir para impulsar ideales o un proyecto social es una decisión inútil: el escritor suele no poder controlar los efectos de su obra ni la interpretación que los demás hagan de ella. Ejemplifica con Kipling, quien «dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor puede ser ignorada por éste». Lo que ha variado es su confianza en la posibilidad de actuar conscientemente sobre la lengua y la cultura.



## BORGES: UNA LECTURA DESDE LA KABALÁ

Beatriz R. M. Borovich

*Usted replicará que la realidad no tiene la menor  
obligación de ser interesante. Yo le replicaré  
que la realidad puede prescindir de esa  
obligación pero no las hipótesis.*

de "La muerte y la brújula". J. L. B.

Borges con sus laberintos, con sus símbolos, con sus secretos cifrados. Borges y su decir. Borges y el verbo. La búsqueda de la palabra cierta. La búsqueda infinita de la Verdad. Por eso su relación con el mundo cabalístico, con un Universo que se multiplica, impregnado de «sílabas cabales».

La Kabalá y Borges caminan por los senderos del Árbol de la Vida<sup>1</sup>, para hallar la verdadera razón del pensamiento y de la existencia humana.

Kabalá es recibir. Recibir la luz, la iluminación, para interpretar textos de las Sagradas Escrituras (Antiguo Testamento), más específicamente

<sup>1</sup> Árbol esotérico del judaísmo plantado por Dios en el medio del Edén junto con el Árbol de la Sabiduría.

de la Torá (Pentateuco); el Libro x de Ezequiel; Daniel; Jeremías; Isaías y Cantar de los Cantares.

Hacer Kabalá es investigar, introducirse en el alma de las letras hebreas para encontrar el verdadero significado de las mismas. Cuenta la tradición esotérica del judaísmo que mucho de lo que está escrito no es lo que el Hacedor le transmitió a sus elegidos. Existen muchos mensajes secretos. No revelados. Está escrito aquello que puede ser entendido.

Entonces, Kabalá es encontrar la luz. Es preguntarse continuamente por qué y para qué.

¿Cuándo nace la Kabalá? Tal vez, con el hombre mismo. Con el primogénito Adán, «que le puso nombre a las cosas», o con Abram/Abraham a quien se le atribuye el libro *Sefer Yetzirá* (o Libro de la Formación).<sup>2</sup>

Se cuenta que Abram vino de Ur. Pertenecía a una tribu cuasi nómada. Era un jabiru y practicaba en los zigurats de Sumer la Astrología. El Hacedor cuando habla con él, en Palestina, le pide que dé forma a todo lo que vio en sus tierras. Se conoce la historia de Abram y Betzael, arquitecto de la tierra prometida, que hizo la *menorá* (candelabro de siete brazos), representando a los siete planetas conocidos hasta entonces y estudiados por Abram. La *menorá* es el árbol exotérico, cósmico, llamado también "los siete ojos de Dios".

Esta introducción es un apoyo para entender los textos borgeanos, en los que aparecen innumerables círculos, senderos, y conceptos esotéricos del judaísmo, así como el nombre de libros de esta temática.

Volviendo a Borges y la Kabalá. Si Kabalá es iluminación para hallar la palabra perfecta, el verbo bien enunciado, podemos decir que está totalmente ligada a Borges, ya que busca la perfección en todo su lenguaje.

Las letras hebreas son todas consonantes. Las vocales son puntos y rayas que se colocan debajo o al lado de la consonante respectiva. Además cada letra tiene un número. Son veintidós consonantes y tienen un valor de 1 (*Alef* - A) al 400 (*Tav* - T). El alfabeto, el *Alefbet*, es cifrado. Recordemos que Borges tiene un libro que se llama *La Cifra* y que utiliza permanentemente los números, en casi toda su producción literaria.

Y así como los textos hebreos sagrados pueden tener muchas interpretaciones de acuerdo con el contexto, los cuentos de Borges pueden decir muchas cosas desde diferentes puntos de vista. Borges incluso gustaba de las interpretaciones de sus textos.

Borges fue un estudioso de la Kabalá, de la filosofía cabalística. Estudió con Gershom Scholem, en la Universidad Hebrea de Jerusalem. Scholem tenía la cátedra de Kabalá y Mística Judía. Y nuestro escritor se acercó a él cuando quiso investigar el tema del Golem.<sup>3</sup> Había leído *El Golem*

<sup>2</sup> Uno de los libros que forman parte del estudio de la Kabalá teórica y que trata de la historia de las letras, de los *sefirot* (los diez círculos -destellos de Dios- del Árbol de la Vida) y de los planetas. Relatando cómo fue el "Principio de los principios".

<sup>3</sup> Este Golem difiere del Golem del rabí de Praga, poema que luego Borges incluirá en su libro *El Hacedor*.

de Gustav Meyrink, y deseó conocer más sobre ese siniestro personaje que aterrizzaba a la gente cada 33 años.

Y así de la mano de Scholem pudo aportar el sabor oscurantista a muchos de sus cuentos y sus poemas. Y así pudo ser el pequeño alfarero de lápiz y papel, de este micromundo, para tejer los relatos y los versos que narran historias tales como las del hombre de ley que busca la letra que faltaba; del detective confuso buscador del Nombre Sagrado; del extraño personaje que, con horror, se da cuenta de que es un ser soñado; de un cacique azteca, aprisionado vilmente por la conquista; del gran poeta que observa un Alef desde el decimonoveno escalón de una casa de la calle Garay; de la vida de un Zahir; de la historia del Inmortal; de un autor teatral que desea terminar su obra antes de morir; de un poeta que se olvida de colocar la luna en el inmenso cielo... Borges crea, juega al ajedrez con las palabras, permuta sus ideas. Así como los cabalistas permutan las letras sagradas para buscar un sentido más completo a la Creación. Nada de lo escrito por Borges está puesto sin sentido. Todo tiene un significado, una interpretación. Un juego que produce -al lector- interés y deleite.

Debemos saber que la Kabalá se divide en Teórica y Práctica. La Teórica estudia la formación del mundo, del Universo. Estudia los planetas, el espacio, el tiempo en relación con las letras y su número. Se dedica a investigar el mundo esotérico Divino. Las siete regiones, los siete Palacios, los siete Tronos. La llama inicial de la Creación. Y también se introduce a interpretar, a través de la Gematría<sup>4</sup> los textos sagrados.

La Kabalá teórica tiene dos libros importantes que ayudan a estudiarla: el *Sefer Yetzirá* (Libro de la Formación), atribuido a Abraham, quien lo transmitió oralmente hasta que fue traducido y escrito en hebreo, y el *Zohar* (Libro del Esplendor), cuyo posible autor sería el legendario rabí Simeón bar Iojai (s. II d.C.) o Moisés León (s. XIII), quien lo tradujo al hebreo.

La Kabalá práctica trata del *Tarot* y las *Clavículas*. En los textos borgeanos muchos de sus protagonistas son cabalistas prácticos, magos, que desean imitar a Dios para crear, para dejar de ser prisioneros, para encontrar caminos y verdades ocultas. Para tal fin sueñan, invocan, amasan una arcilla roja deformada, se enredan por caminos espiralados, buscando una luz enorme del *Libro Común* o una nueva versión de las historias milenarias.

En el cuento 'Las ruinas circulares'<sup>5</sup>, el protagonista, un mago que vino del sur, de un lugar «donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra», quiso soñar un hijo, para que lo acompañara en los últimos tiempos de su vejez.

Así llegó al fango sagrado, donde se hallaba un templo circular, que había pertenecido al dios del Fuego y que épocas incendiarias lo había transformado en ruinas. Ese hombre gris cruzó el río. Los juncos le habían

<sup>4</sup> Estudio de la palabra a través de sus números, permutando las letras.

<sup>5</sup> *Ficciones*.

lastimado su cuerpo. Se curó mágicamente al día siguiente y trató de dormir y soñar. La tarea era difícil, pero para ese demiurgo, no imposible. Deseaba que uno de sus alumnos, que había tenido en las materias de Cosmogonía o Astronomía, en otros tiempos, quizá lustros, quizá siglos... pudiera estar con él, pudiera sentirlo, soñarlo, crearlo. Buscaba un orden divino para que la magia tuviera efecto (esto hace recordar la Creación y el orden que necesitó Dios para Crear). Sus sueños resultaban caóticos, las imágenes se desdibujaban. Buscaba encontrarse con la Creación y repetir, paso a paso, lo que había hecho el Dios del Mundo. Quería soñar con un rojo Adán y darle forma como el Adán bíblico. Sus deseos fracasaron a pesar de amasar, en sus más profundos sueños, con constancia y ansiedad, la tierra adámica.

Todo había sido inútil. Hasta que un día, cuando el disco de la luna estaba redondo y se sumergió en las aguas del río, invocó a los dioses planetarios y pronunció las letras lícitas del Nombre Sagrado, se cumplió su deseo. Esa noche soñó con un corazón que latía. Así el hijo estuvo formado, soñado. Pero a pesar de esos esfuerzos el mancebo continuaba dormido. Sólo Fuego podía hacer el milagro. Fuego, el dios del templo circular donde se encontraba el mago en la difícil tarea de traer al mundo de los sueños un hijo. Fuego ayuda al demiurgo mediante un pacto. El joven, ni bien se ejercitara en el conocimiento del universo debía partir hacia otro templo, para realizar el mismo trabajo de su padre.

El pacto selló un secreto. Fuego y el mago guardaron el más caro silencio. Nadie le diría al "joven soñado" cómo había nacido. Los círculos del Árbol de la Vida (los *sefirot*) están impresos en la mente del demiurgo que había venido del sur a la tierra sagrada del templo de Fuego, donde se produjo este nuevo acto de creación.

Tierra, agua, el aire insuflado al joven mancebo, y... Fuego, elementos de la creación y de las tres letras madres del alfabeto hebreo *Alef* (A): aire; *Mem* (M): agua/tierra; *Shin* (Sh): fuego. La Creación del mundo y del Adam bíblico se recrean en esta historia. El mago trató de imitar al Creador del Universo y su rojo Adam se puso de pie. ¿Por qué decimos rojo Adam? Porque Adam viene de *adamá* que en hebreo es tierra y *adom*, rojo. Y el Hacedor como Gran Alfarero hizo su Adam de barro rojo. El mago lo imitó. Un pacto. Un silencio. El secreto de la creación.

Pero la imitación lleva a la destrucción y un día todo lo creado por Fuego fue destruido por el fuego. Las llamas que sirvieron para dar vida al mancebo soñado arrasaron la selva e inundaron con un violento incendio el lugar donde estaba el mago y el templo. Fuego construye y destruye. Fuego devora la ilusión del protagonista cuando advierte que las llamas nada le hacían, sólo una caricia... Alguien estaba soñándolo. Lo cíclico. El principio, el fin y nuevamente el principio. El pacto milenar, el pacto del cuento. Fuego de la creación, Fuego de las ruinas. Un acto imitado tuvo un funesto fin.

Una advertencia de hechos que ocurrieron vuelve a repetirse, aunque sea en el mundo de los sueños, donde siempre hay alguien que nos está soñando.

El mago durmió para concebir su deseo. En el *Zohar*, dormir se entiende como unión de macho y hembra. El mago necesitó de esa unión, como también de la presencia de las estatuas de piedra, de la perfección de la rosa, de la significación mística de la tempestad y de la actuación del Fuego. Fuego ayudó al sueño del demiurgo pero luego lo destruyó y le hizo ver, con horror, su propia identidad. Todo había sido un simulacro.

El tema del Golem se repite en *El otro, el mismo*. En este libro Borges escribe el poema 'El Golem', recordando al rabí de Praga y a sus prácticas mágicas. El Golem es un ser inacabado, una masa informe de arcilla. Tiene muchas leyendas, y en todas se cuenta que fue creado para proteger a los judíos de las persecuciones. En casi todas las historias los Golem no hablaban pero muchos sentían y hasta se puede decir que "amaban", especialmente a la hija del rabino, su creador. Muchos Golem debían ser neutralizados semanalmente y si el rabino se olvidaba hacían destrozos. Cuando el Golem estaba formado, el rabino le escribía la palabra *EMET* (que significa verdad) en la frente o debajo de la lengua. Si el Golem cometía descabros se le sacaba la primera letra y quedaba *MET* (muerte) y el Golem se desvanecía, es decir se pulverizaba. Se cuenta que muchos rabinos murieron sepultados, cuando su Golem se transformaba en arcilla, por la figura gigantesca que éstos tenían.

El Golem fue creado por cabalistas prácticos, quienes colocaban los nombres posibles del Hacedor en círculos y permutaban sus letras. Giraban alrededor de ellas siete veces hacia un lado y siete veces hacia el otro y esperaban que se produjera el milagro y que la arcilla moldeada adquiriera movimientos. Lo importante era pronunciar el Nombre. Ahí estaba la clave. Pero los resultados fueron casi nulos.

El simulacro no era más que eso, un simulacro de hombre y tal lo dice el poeta: «por un error en la grafía o por una articulación en el sacro nombre, jamás aprendió a hablar, a pesar de la alta hechicería, el aprendiz de hombre».

En su Golem, Borges da una advertencia a la humanidad, el peligro que puede existir si se quiere imitar al Dios del Mundo.

El Marahal de Praga por medio del método cabalístico práctico, puso en rueda las letras del alfabeto hebreo y trató de permutarlas, de cambiarlas, de hacer *termurá* (como dicen los cabalistas), para poder pronunciar con exactitud el nombre de Dios. Todo fue inútil.

Sediento de saber lo que Dios sabe  
Judá León se dio a permutaciones de  
letras y a complejas variaciones y  
al fin pronunció el Nombre que es la clave.

El rabí no supo pronunciar el Nombre, no tuvo en cuenta la esencia del mismo.

Platón dice en el *Cratilo*, y así lo refiere Borges en su poema:

El nombre es arquetipo de la cosa  
en las letras de rosa está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra Nilo.

Así el rabí no supo pronunciar el nombre para que su Golem fuera perfecto. Y nació un ser inútil, carente de razón, un simulacro que nada entendió, sólo pudo realizar algunos torpes movimientos y barrer bien o mal la sinagoga.

El rabí Löwe, Marahal de Praga, buscaba el Nombre de Dios, pero sólo es un mal aprendiz que mira angustiado a su "creación" y se arrepiente. Tal arrepentimiento, piensa el poeta, también lo tiene Dios, cuando ve su propia obra: al rabí, que lo quiso imitar. Así culmina Borges:

En la hora de angustia y luz vaga  
en su Golem los ojos detenía.  
¿Quién no dirá qué sentía Dios  
al mirar a su rabino en Praga?

Todo está dicho como una advertencia. Nadie puede ser cabalista si no tiene el conocimiento de esta filosofía, como no todo el mundo puede ser poeta o cuentista. En toda la obra borgeana está presente esta inquietud dirigida a los falsos poetas y escritores.

En 'La escritura del Dios'<sup>6</sup>, Tzinacán, el mago de la pirámide de Qaholom, encerrado en la sombría y húmeda cárcel por orden de don Pedro Alvarado, un conquistador que avasalló sus tierras, quiere buscar el nombre de Dios para volver a ser libre. Piensa que tal Nombre puede estar en las montañas, en las flores, en el árbol o en las manchas del leopardo que se encuentra al lado de su celda. Pero transcurre el tiempo y en los sueños sumergidos en grandes desiertos de arena pudo ver un prodigio en forma circular. Agua y fuego unidos, *Mem* (agua) y *Shin* (Fuego). *Mem*, que ocupa el lugar número 13 del alfabeto, vale 40 y *Shin*, que ocupa el lugar 21, vale 300. La suma de agua y fuego, de *Mem* (40) más *Shin* (300) da 340. Esto que explicamos aquí es Gematría, y 340 suman las letras de la palabra que también funciona como nombre de Dios: *Shem*: *Shin* (300) y *Mem* (40).

Las dos letras Madres *Mem* (agua) y *Shin* (fuego) forman el símbolo, el prodigio que vio Tzinacán: un círculo de agua y de fuego. Tzinacán vio al Hacedor y a partir de ese momento no le importó investigar dónde podía encontrar el verdadero nombre de Dios. En su sueño, o en su vigilia, pudo hallar algo más importante. Ya no le importaba quién era el milagro de la creación y de los tiempos.

En 'El Aleph', cuento homónimo del libro *El Aleph*, el narrador en primera persona, que no es otro que 'Borges', cuenta los sucesos ocurridos en el edificio de la calle Garay, sus recuerdos ilusorios con Beatriz Viterbo, y el delirio pseudopoético de Carlos Argentino Daneri con su soberbia y sus "inefables" premios. El protagonista, Borges, piensa y expresa sus deseos respecto a la gente que dice ser poeta y que se considera un artista de ese género. Con ironía comenta los deseos de Daneri en cuanto al prólogo de su obra y las diferentes formas de convencer a Borges, para que escuche sus terribles versos y para que convenza a posibles

<sup>6</sup> *El Aleph*.

prologuistas. También habla de la debilidad humana, de la falsedad y la falta de reciprocidad en los afectos cuando se refiere a Beatriz y a sus engaños.

De este cuento se extrae que el verdadero escritor es el que tiene capacidad de poseer, en su condición de artista, el verdadero lenguaje para transmitir sus sentimientos. Allí reside el valor del poema, que es tal cuando sale de una pluma que pertenece a «un verdadero poeta» y compara -ésta puede ser una interpretación- el verdadero poema con el Aleph.

El Aleph -explica Borges- es una esferita tornasolada que se veía en el sótano de la casa de la calle Garay, donde vivía Daneri. Éste, deseoso de que Borges lo viera, lo invita a su casa, hace que baje diecinueve escalones, y le pide que se coloque de cúbito dorsal para ver ese Aleph.

El narrador, en medio del relato, explica qué es un Aleph:

El lugar donde están sin confundirse todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.

Y luego continúa comentando sobre la primera letra del Alfabeto hebreo (*Alefbet*):

Vi una esfera tornasolada de casi intolerable fulgor, el diámetro... sería de casi 2 ó 3 cm. pero el espacio cósmico estaba ahí... Cada cosa eran infinitas cosas... vi el alba y la tarde... el populoso mar... un lamento roto... los espejos de un planeta, un traspatio de la calle Soler, las mismas baldosas... que hace treinta años vi en un zaguán de una casa en Fray Bentos... vi un cáncer de pecho... vi una quinta de Adrogué... vi la noche y el día contemporáneo...

El *Aleph* es el tema cabalístico de este cuento. Es la primera letra del Alfabeto y la chispa de Dios, una de sus chispas enceguecedoras que contiene todo el Universo y todo lo que concierne al hombre. También vio en ese Aleph la infidelidad de Beatriz Viterbo, su amada Beatriz, que mantenía correspondencias obscenas con su primo Daneri.

Aleph se grafica así א, vale 1 y responde al punto básico de la geometría. Su estructura como letra es una vav ׀ (inclinada) que vale 6 y dos iod י י que valen 10 cada una. Si sumamos estos tres números da 26, el número del Tetragrámaton IHVH (Yahveh): I (Iod): י 10; H (He): ה 5; V (Vav): ׀ 6; y la H (He) ה (final) que vale 5: 10+5+6+5= 26.

Sintetizando, en Aleph (Alef) está el nombre del Dios del mundo, está el inicio, el "punto oculto". Para ver ese Alef, que también es una esferita tornasolada, el poeta Borges, según el cuento, tuvo que bajar hasta el decimonoveno escalón. El número 19 en Kabalá es la letra Qof ק que vale 100. Es el misterio, el secreto (que encierra Alef).

Así Borges ve ese *Alef*, pero cuando se encuentra con Daneri niega haberlo visto. Y luego, cuando finaliza el cuento dice que posiblemente hay otro Alef y ése sería el verdadero, porque el que había hallado era un falso *Alef*. El verdadero tiene figura de hombre que señala el cielo y la tierra para indicar que el mundo inferior es espejo del superior. Así como es arriba es abajo y ese *Alef* verdadero puede hallarse en alguna columna de alguna mezquita de El Cairo.

Nadie lo ve, pero el que se acerca puede oír su rumor. Además como final del cuento, jugando cabalísticamente, podemos encontrar un nombre dentro del nombre

### CARLOS ARGENTINO DANERI

#### DANTE ALIGHIERI

El poeta de la *Divina Comedia* es Virgilio, el de 'El Aleph', Borges. La amada Beatriz también existe en ambas obras. El Dante de la *Divina Comedia*, podemos decir que es Carlos Argentino Daneri en 'El Aleph', que sería la Comedia de la Vida.

Y así como en todos los cuentos, se debaten enigmas y palabras ocultas desde un lenguaje perfecto y a partir de un conocimiento verdadero. No todos pueden ser poetas como no todos pueden ser cabalistas. Ése es el tema fundamental de 'La muerte y la brújula', uno de los mejores relatos policiales de Borges.

En esta historia, el autor juega con los nombres del detective Erik Lönnrot y Treviranus, quienes desean descubrir la muerte de un judío talmudista Yarmolinsky, quien murió en un hotel, ubicado en el norte de la ciudad, el du Nord.

Como elementos motivadores para la pesquisa del afanoso Lönnrot, la víctima dejó una serie de libros que estudiaban la Kabalá y un indicio bastante interesante: un papel en una máquina de escribir que decía: «*La 1ª letra del Nombre ha sido articulada*».

Lönnrot no busca al criminal usando la razón, sino el camino esotérico (cabalístico) que él no conocía, pero que había decidido seguir en su desciframiento. Borges, a partir de este crimen pone en manos de sus lectores un desborde numérico y de símbolos geométricos en las otras muertes que se van sucediendo. Así las letras del Innombrable (IHVH) Yahveh, llamado también el Tetragrámaton subyace en los rombos, en los cuadrados, en los rectángulos, en las ventanas, en los trajes de los arlequines o en los laberintos de la quinta de Triste Le Roy.

Cuatro son las letras del nombre de Dios. Pero parece que las muertes son tres ya que una es falsa. También está el tres en los años de guerra en los Cárpatos, el rabino acudió al 3<sup>er</sup> Congreso Talmudista y tres es un número que marca los terribles pogroms.

Y a pesar de que cuatro son las letras del nombre de Dios (para que Lönnrot encuentre la verdad), hay tres muertes posibles. En total suman 7 que es el número de la creación, 6 días de trabajo y 1 de descanso, dedicado al Hacedor.

Borges juega con los nombres Erik Lönnrot, Treviranus. La *r* es inicial de rojo. Y el posible victimario se llama Red Scharlach: Red (rojo); Scharlach (Escarlata). Rojo es muerte. También en "Lönnrot": *rot* es rojo y cabalísticamente las *rotas* son cuadrados mágicos. En su nombre existía un indicio pero Lönnrot no lo sabía.

Nuestro escritor sigue jugando literariamente con las palabras y sus significados y ahora con su próxima víctima ya que Lönnrot, el pesquisa, embebido en la esotérica literatura del extinto Yarmolinsky, no utilizó la

razón del detective ni del victimario, quien ayudado por la sed de la venganza que lo nutría, le tendió a Lönnrot el laberinto con diagramas y símbolos que lo llevaban a enfrentarse con él. Lönnrot tenía que pagar cuentas pendientes... existían años de demora. Un hermano muerto, años de cárcel y soledad...

Lönnrot es detective lúdico. Acudió a diagramas, con dibujos romboidales, con figuras cuadrangulares de edificios y estampados. Jugó con el oculto nombre de Dios y tuvo como respuesta su propia muerte. ¿Por qué? Porque él era la víctima, la cuarta víctima. La cuarta letra que faltaba. De esta manera el "Tetragrámaton" cumplía con su presencia. El detective Lönnrot debía pagar una mala acción cometida contra el hermano de Scharlach.

... Y todo fue un juego de senderos y laberintos. Todo por una lectura no comprendida. Un capricho. Lönnrot no conocía seriamente la teoría cabalística y las letras sagradas le jugaron un cruel destino. Mala interpretación y poco conocimiento del lector-detective ayudaron a que el engaño actuara como opositor y le diera muerte.

En las palabras, en los nombres propios, Erik Lönnrot, Red Scharlach y Treviranus se obtienen las consonantes *ch*, *k*, *r*, que constituyen la palabra *sheker*: mentira, engaño. Lönnrot fue engañado porque no usó su razón, porque no recordó el pasado de sus desprolijas acciones, porque no entendió el enigma de los libros esotéricos. El ignorante Lönnrot construyó un falso camino que lo condujo a su terrible verdad: halló al asesino y su propio fin.

Volviendo a las rotas (cuadrados mágicos). En hebreo rotas (ROTAS) se escribe *RESH* (R) (que Vale 200), *VAV* (O) (Vale 6), *TAV* (T) (Vale 400), *SAMEJ* (S) (Vale 60). La suma de las cuatro letras *RESH* + *VAV* + *TAV* + *SAMEJ* da 666.

Dice el Apocalipsis 13,18:

Aquí está la sabiduría, que el inteligente calcule la cifra de la Bestia, pues es la cifra de un hombre 666.

En el nombre de Lönnrot estaba la verdad. Él no supo interpretarla.

Jorge Luis Borges es un purista del lenguaje. Le importa el Nombre pues como todo estudioso de la lengua quiere que las palabras sean pronunciadas tal cual deben ser, sin agregar ni quitarles ninguna vocal, ninguna consonante. Así el 'Poema Conjetural' dedicado a Francisco Laprida, quien buscaba la letra que faltaba, para sentirse feliz, aún en los momentos de su muerte.

Yo que anhelé, ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yacen, entre ciénagas  
pero me endiosa el pecho inexplicable.  
Un júbilo secreto. Al fin me encuentro.  
Al fin he descubierto la recóndita clave de mis años  
la muerte de Francisco Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio...

En el 'Milagro Secreto' Jaromír Hladík, su protagonista, iba a morir en marzo de 1939. Este año suma 22 (1+9+3+9). Veintidós son las letras del alfabeto hebreo. Fin del alfabeto, fin de la vida de Jaromír. La SS lo iba a matar, pero Jaromír Hladík pide un milagro al Hacedor, un tiempo prudencial para terminar su obra inconclusa. Una obra a la que jamás pudo darle un final. Su protagonista era Julia de Weidenau. Si observamos, desde el plano esotérico de la Kabalá las letras de Jaromír Hladík y Julia de Weidenau, veremos que ambos tienen las iniciales que corresponden al Tetragrámaton, parte del Tetragrámaton. IHV (Jaromír Hladík); (Julia de Weidenau). Recordemos que el Tetragrámaton está formado por IHVH. Ambos tienen iniciales que se relacionan con el nombre de Dios del Mundo. Además Jaromír (IA), es uno de los nombres de Dios. Así que no fue tan difícil la conexión con el Eterno.

Jaromír pide un tiempo y Dios lo escucha y accede. Le da un tiempo. Sólo dos minutos, que para Jaromír pudo ser un año. Estos dos minutos le bastaron para terminar su obra. El Gran Geómetra Creador del Mundo, le concedió al autor de la obra el tiempo suficiente, para que también su creación quedara concluida.

Mucho podemos hablar de Borges y su conexión con el pensamiento cabalístico.

Sus bibliotecas circulares, sus jardines con senderos infinitos, sus laberintos similares al Árbol de la Vida, la búsqueda del Paraíso, nombres que recuerdan personajes de libros sagrados, búsqueda y más búsqueda para encontrar la armonía del Universo. Pero hay un poema que no podemos dejar de tratar, porque tiene que ver con los poetas, porque ilumina las noches y llena de magia los momentos de inspiración. Es el poema dedicado a la Luna, la Luna redonda como un círculo de los diez, que forman el Árbol de la Vida.

En este poema encontramos el deseo del hombre de cifrar el Universo. Recordemos que el Universo se formó con letras cifradas que dieron orden a la Creación.

Todo debe guardar un orden para salir del caos y sería terrible olvidar algún elemento que desequilibre ese orden.

Cuenta la historia...  
un hombre concibió el desmesurado  
proyecto de cifrar el Universo  
en un libro y con ímpetu infinito  
erigió el alto y arduo manuscrito  
y limó y declamó el último verso.  
Gracias iba a rendir a la fortuna  
cuando al alzar los ojos vio un  
bruñido disco en el aire y,  
comprendió, aturdido que se había  
olvidado de la luna...

El poeta se olvidó de enunciar la palabra *luna*. Esto está dedicado a los que omiten letras o palabras en lo que quieren decir, o usan mal las palabras en sus escritos, o en su lenguaje. Tal hecho provocó el des-

orden o la pérdida de la esencia. La omisión de un nombre y nada menos que el de la Luna.

La Luna es una esfera, un círculo, una chispa divina. La *séfira* dedicada a la Luna se encuentra en la línea central del Árbol de la Vida y representa el Fundamento (la vida que va a reproducirse). El olvido de nombrarla puede producir el caos, la confusión.

Tal el olvido, de un nombre, o de una letra en la Creación divina o terrena.

Sé que la luna o la palabra luna  
letra que fue creada para la compleja  
escritura de esa rara cosa que somos,  
numerosa y una.

Con este símbolo que ayuda a los poetas a inspirarse y que también pertenece a la Creación y al equilibrio universal podemos concluir este trabajo, pues el ideal de perfección está también dentro de este pequeño satélite que brilla para el amor, se presta para las bendiciones en su faz de luna nueva, sirve como coayudante en los sueños mágicos de demiurgos y está implantada como *séfira* (círculo) en la columna de equilibrio del Árbol de la Vida a cuyos pies sólo yace Dios con Enoch (el profeta prediluviano que desapareció a los 365 años).

Borges en su escritura busca la perfección. Juega con las palabras, le da su significado, y podemos decir que las llena de luz, para que el equilibrio en la frase, como en el cosmos, se haga presente. Por tal motivo podemos decir que es cabalista ya que la cifra, la letra y el símbolo geométrico es, en él, todo uno y armónico. De esta manera, con la Kabalá traté de explicar que la verdadera condición está en un lenguaje, preciso, correcto, para que la naturaleza, la intuición, la razón y el arte, en este caso la "literatura", se unan en la obra perfecta de su creación.

## BIBLIOGRAFÍA

Barylko, Jaime. *5.000 años de pensamiento judío*. Rosario. Ateneo Argentino «19 de abril». 1984.

———. *La Torá, El Libro de la Vida*. Buenos Aires. AMIA. 1985.

Berg, Philip. *El poder de Alef-Bet*. México. Centro de Investigación de la Kabbalah. 1990. Tomos I y II

———. *La Conexión Cabalística*. México. Centro de Investigación de la Kabbalah. 1985.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires. EMECÉ. 1980.

Borovich, Beatriz. *La Cábala*. Buenos Aires. Lumen. 1995. (3a. edición).

Enciclopedia Judaica Castellana (consultada hasta 1995).

*El Zohar*. Versión castellana de León Dujovne. Buenos Aires. Sigal. 1977. Tomos 1 al 5.

Graves, R. *Los mitos hebreos*. Buenos Aires. Losada. 1969.

Safram, Alexandre. *La Cábala*. Barcelona. Martínez Roca. 1983.

Scholem, Gershom. *La Cábala y su simbolismo*. México. Siglo XXI. 1986.

———. *Las grandes tendencias de la mística judía*. México. F.C.E. 1983.

Weireb, Friedrich. *Kabbala*. Buenos Aires. Sigal. 1991.



## UN PERSONAJE EN BUSCA DE SU IDENTIDAD: EL YO, LA NACIÓN Y LA NARRACIÓN EN "EL SUR"

Susana Conde

*Nadie ignora que el Sur empieza  
del otro lado de Rivadavia  
(Borges OC 526)*

El cuento de Borges que mejor ejemplifica su posición con respecto a la antinomia sarmientina *civilización y barbarie* es 'El Sur'. La postura de Borges frente a la famosa dicotomía es más evasiva y cambiante que nunca en este cuento, y su método de presentar la temática en el texto ilustra esa inestabilidad. 'El Sur' es uno de los trabajos más autobiográficos del canon borgeano; en él el autor cuenta un incidente que luego apareció en su pieza titulada 'An Autobiographical Essay' (Un ensayo autobiográfico) que Borges incluye más tarde en una colección titulada *The Aleph and Other Stories*.

Fue en la Nochebuena de 1938 —el mismo año en el que murió mi padre— que tuve un accidente grave. Subía apresuradamente las escaleras y de repente sentí que algo me rozó la cabeza. Había rasado una ventana abierta recién pintada. A pesar de la cura de primeros auxilios, la herida se infectó, y por una semana o dos estuve insomne y tuve alucinaciones y fiebre alta. Una noche, perdí el poder de la palabra y me tuvieron que llevar urgentemente al hospital para una opera-

ción de emergencia. Había contraído septicemia, y por un mes estuve, sin saberlo, entre la vida y la muerte. (Mucho más tarde, incluiría esta experiencia en mi cuento 'El Sur'). Cuando empecé a recobrar, temí haber perdido mi integridad mental. Recuerdo que mi madre quiso leerme de un libro que yo había pedido, *Out of the Silent Planet* (Del planeta silencioso), pero por dos o tres noches pospuse su ofrecimiento. Finalmente lo hizo, y después de oír una o dos páginas me puse a llorar. Mi madre me preguntó que por qué las lágrimas. "Lloro porque puedo entender", le dije. (242).

Esas lágrimas fueron una expresión del alivio que sintió Borges al saber que su capacidad mental no había sido afectada; y al mismo tiempo fueron una confirmación que su cometido en materias literarias seguía atado a su sentido de identidad. En efecto, casi inmediatamente Borges se sumergió en el proceso creativo, no sólo para dar rienda a su imaginación, sino también para verificar su cordura.

De 1937 a 1946 —el año en que el nuevo instalado gobierno de Perón lo ascendió a Borges a la posición de Inspector de Aves y Conejos en mercados públicos— Jorge Luis trabajó como Primer Asistente de la biblioteca pública Miguel Cané. Aunque «esos fueron nueve años de sólida desdicha» (Borges *El Aleph* 241) le permitieron leer vorazmente, y escribir algunos de sus mejores cuentos, entre ellos 'El Sur'.

'El Sur' es un cuento clasificado frecuentemente bajo la categoría de lo fantástico. Más acertadamente, sin embargo, 'El Sur' es un cuento acerca de la búsqueda de la identidad a través de una estrategia narrativa; esta búsqueda narrativa se centra específicamente en la identidad personal, pero proyecta en la identidad argentina o en lo que significa ser argentino. El protagonista, Juan Dahlman, secretario de una biblioteca municipal, recibe una herida que llega a infectarse, y termina en una clínica donde se lo somete a severas curas, incluso a una intervención quirúrgica. Decide convalecer en su estancia en el Sur, una propiedad que había pertenecido a sus antecesores y que él había mantenido por medio de muchas privaciones y sacrificios. En su viaje al Sur, se baja del tren una estación antes de su destino, y entra en un almacén donde pregunta dónde puede conseguir transporte a la estancia. Mientras come algo, unos parroquianos empiezan una querrela, durante el curso de la cual aparece un cuchillo. Cuando alguien advierte que Dahlman está desarmado, un viejo gaucho que está sentado en el suelo tira un cuchillo en dirección a Dahlman. Éste y el provocador principal salen a la llanura, listos para la pelea.

El primer párrafo del cuento, lleno de términos de duda, imprecisión, y ambivalencia que desestabiliza la narración —«tal vez», «algo», «acaso», «alguna vez»— revela que Dahlman es el porteño bibliófilo de extracción alemana y argentina, que ha sido capturado por la muerte romántica de su antepasado, el argentino Francisco Flores, «lanceado por los indios de Catriel», es decir, a las manos del barbarismo. La ambigüedad que le dan los términos desestabilizantes que saturan el texto confunden la búsqueda de las identidades nacional y personal que el cuento, en última instancia, lleva consigo.

El narrador nos cuenta que Dahlman, quien desde su niñez no ha vuelto a la estancia de su familia en el Sur, recuerda los eucaliptus y la larga casa rosada que había sido roja en algún tiempo, un recuerdo que evoca la idea de una sede de gobierno en el Sur. Dahlman, consciente de lo que el narrador llama «la discordia de sus dos linajes», empieza la narración sobre su elegida identidad criolla por medio de un acto que indica su preferencia: con su magro sueldo mantiene la propiedad materna en el Sur, donde espera volver algún día. Por el momento se contenta «con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura» (525).<sup>1</sup> El sacrificio material que implica mantener el casco de la estancia de los Flores alimenta su sueño de ese «sitio preciso de la llanura» que lo espera. En realidad, como veremos más tarde, Dahlman no continúa —no puede continuar— con la narración de su vida porque no le ha llegado la hora de ir a ese sitio preciso hasta que «[e]n los últimos días de febrero de 1939, [cuando] algo le aconteció». Ese «algo», el lector pronto sabrá, es su muerte inminente; pero lo que oculta la ambigüedad textual en una lectura indiferente del cuento es el lugar de su posible muerte.

El accidente de Dahlman y su estada en la clínica ocupan el segundo párrafo, que contiene aún más términos de duda y oscilación que tiene el primero. El narrador dice, por ejemplo, que «el destino *puede ser* despiadado» (pero no que lo es), y que «*algo* en la oscuridad le rozó la frente», y luego sugiere, inciertamente, «¿un murciélago, un pájaro?» (525). Ésta es una pregunta que Dahlman se hace a sí mismo. El cambio de perspectiva narrativa —habla libre indirecta<sup>2</sup>— le permite a Borges añadir paso a paso las intervenciones de Dahlman que son, en realidad, los delirios de una mente alucinante a punto de morir.

El principio de la oración siguiente añade una explicación racional al incidente del roce en la frente de Dahlman, un razonamiento mucho más realista que sus primeros pensamientos interiores: «[l]a arista de un batiante recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida» (525). Aunque la explicación es racional, el uso del condicional (habría) presenta, otra vez, un elemento de duda. La base textual sigue desplazándose. Nada ofrece certidumbre en este texto, y dos o más posibilidades y explicaciones para los pensamientos y los hechos son la norma. A causa de su sufrimiento físico Dahlman acota lo que odia en sí mismo: «su identidad, sus necesidades corporales, su humillación» (526). La desdicha que siente Dahlman por el deterioro de su cuerpo es comprensible, pero ¿por qué extenderlo a su identidad? Cuestiones de identidad son raramente prominentes en los pensamientos de los enfermos cuando problemas inmediatos de sobrevivencia los ocupan. En este momento, la lectora cuidadosa empieza a considerar la relevancia de las preocupaciones de Dahlman. Las indignidades de la cura y el dolor que le causan, según dice la antepenúltima oración, «no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte» (526). Por supuesto, esta oración provoca en la lectora precisamente ese pensamiento: Dahlman, quizá, entonces, morirá. En este momento la lectora puede pensar que Dahlman, en su delirio, piensa que el cirujano le dice que está reponiéndose y que



podrá convalecer en la estancia. La última oración del párrafo —«Increíblemente, el día prometido llegó»— ofrece, típicamente, dos posibles interpretaciones. Esta oración podría ser otro lapso dentro de la mente de Dahlman, es decir, otro uso del habla libre indirecta: ya que él había sufrido tan intensamente, era demasiada felicidad, de repente, que él pudiera creer que estaría libre para ir al Sur. Y, al mismo tiempo, la oración podría interpretarse como la expresión de incredulidad —no se puede creer— que el día prometido hubiera llegado. El resultado es su viaje al Sur y su elección de la forma de su muerte: un duelo.

Cuando Dahlman finalmente se alista para empezar su viaje fantástico al Sur, sus intervenciones subjetivas en la narración se redoblan. El tercer párrafo, escrito enteramente desde un punto de vista limitado, donde la voz de Dahlman oculta totalmente la voz del narrador, señala las simetrías y anacronismos de la realidad. Las simetrías (un orden percibido a nivel linear, situacional) y los anacronismos (la ruptura del tiempo que experimenta Dahlman) prefiguran su futura aceptación de los hechos imaginados que lo llevan en la dirección y posiblemente hacia el tiempo de la muerte de su abuelo.

En camino a la estación central de los ferrocarriles del Sur, el narrador dice: «Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia» (526). La evocación del dicho porteño lo hace reflexionar que no es una convención, sino que el pasaje de «este» al «otro» lado de Rivadavia es un pasaje en el tiempo y en el espacio. Para confirmar esta reflexión, a medida que el taxi avanza por las calles, Dahlman busca en las viejas casas las señas de tiempos pasados: «la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio» (526), cosas que lo internan más y más en su tierra mítica. Los ejes de tiempo y espacio convergen. La palabra Sur lleva consigo la idea del lugar donde el país nació, y la calle que atraviesa tiempo y espacio tiene un nombre cargado de un poderoso significado histórico. El sueño creado por la voluntad del protagonista es la narración de su vida presente y de su posible muerte. Dahlman gradualmente adquiere conciencia de que este viaje a su lugar utópico en el Sur es también un viaje al pasado.

La Avenida Rivadavia, que corta la ciudad de Buenos Aires en dos, es, en realidad, la línea que los porteños pudientes cruzaron cuando se escaparon de la devastación causada por la fiebre amarilla del fatídico verano de 1871. Emigraron del infectado barrio Sur al despoblado Norte, que es aún hoy en día el barrio de los porteños pudientes. El barrio donde los militares y próceres de la nueva nación —la generación de Mayonacieron y se educaron, el Barrio Sur, se transformó en 1871 en el territorio del Otro, el de los inmigrantes, los negros, los pobres, y en la misma dirección Sur, pero más allá de los confines de la metrópolis, el de los indios. El «otro» lado de Rivadavia presupone el lado de lo legítimo, lo poderoso, lo hegemónico. Es el Barrio Norte, el lado de Borges y Dahlman, el lado desde donde uno puede referirse al Barrio Sur como «el Otro». El hecho de que la avenida lleva el nombre del primer presidente de Argentina es de no poca importancia.

Bernardino Rivadavia fue el presidente que, con sus ideas centralizantes, trató de cimentar la hegemonía de Buenos Aires, y de promover una unión más vigorosa con Gran Bretaña y Europa. En 1821 Rivadavia firmó el decreto que estableció la Universidad de Buenos Aires y, más tarde, llenó su biblioteca con los libros de más actualidad en las especialidades de medicina, ciencia y economía política. También siguió el ejemplo de los Estados Unidos y empezó una campaña para facilitar la inmigración europea. Al cruzar la avenida que lleva el nombre del primer presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata, así como al cruzar los límites de la civilización, Dahlman «entra en un mundo más antiguo y más firme» (526), el mundo de un pasado más romántico, más en contacto con esa temida aunque seductora barbarie que él inscribió en su fantaseada vida.

En el párrafo de diez líneas que sigue, Borges hace dos puntos importantes: uno trata de Yrigoyen, y el otro de la diferencia entre las realidades de los mundos animal y humano. Al ver que tiene media hora antes de que salga el tren de la estación, Dahlman recuerda que ahí cerca hay un café, en la calle Brasil —y el narrador parentetiza «a pocos metros de la casa de Irigoyen»— donde había un gato que se dejaba acariciar, «como una divinidad desdeñosa» (527). Mientras Dahlman se deleita en su taza de café, acaricia el pelo negro del animal y piensa en la separación entre la realidad del animal y la de los seres humanos: «porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante» (527). Esta reflexión evoca el pasaje del cuento 'El fin' donde la llanura está por decir algo a cierta hora de la tarde, algo que no sería entendible, o si lo fuera, sería intraducible. Hay una clara diferencia entre la naturaleza de los seres humanos, aunque funcionen fuera del tiempo, como puede ser el caso de Dahlman, y la de otras manifestaciones naturales: así como la llanura es indiferente a la complejidad del drama entre Fierro y el hermano del Moreno, es el gato ignorante de la realidad dual de Dahlman. Sólo a los seres humanos les interesan cuestiones de venganza, honor, visiones utópicas, temor, placer intelectual y estético, e identidad. Dahlman ve que su posible contacto con el animal es ilusorio, y que lo que le concierne en este momento incipiente de su viaje al Sur, sus orígenes y su identidad electiva, es el más fundamental de los quehaceres humanos: el saber quiénes somos.

Es significativa la mención que hace el narrador de Hipólito Yrigoyen<sup>3</sup>, presidente de Argentina en dos periodos separados: de 1916 a 1922 en su primer término, y de 1928 hasta su deposición en 1930 en el segundo. Aunque parezca una observación trivial en este cuento, no es la primera vez que Borges menciona a ese presidente en su obra, ni será la última. En el ensayo 'El tamaño de mi esperanza', el primero en el libro homónimo (1926), después de hacer la pregunta «¿Qué hemos hecho los argentinos?» la contesta por medio de una lista de varias figuras históricas y literarias, y luego añade: «Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado, ese hombre es Irigoyen» (*El tamaño* 13). El coche cerrado en el que Yrigoyen viaja bien puede ser su ataúd: su sepelio

fue extravagante y está colocado, ciertamente, entre hechos legendarios de la historia argentina. Más tarde, en su ensayo 'La poesía gauchesca', el primero en su colección titulada *Discusiones* (1932), Borges menoscaba a los críticos -no al autor- del *Fausto* de Estanislao del Campo por las inexactitudes en las que éste incurre en las referencias a la vida de los gauchos, y declara: «No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece -como el tango, como el truco, como *Irigoyen*- a la mitología argentina» (el énfasis es mío) (*OC* 187). Para Borges, entonces, Yrigoyen está ubicado más allá de la realidad, en el reino del mito.

Para ir al Sur Dahlman tiene que tomar el tren en Constitución, la estación central en el Barrio Sur de la ciudad, donde la modesta casa de Yrigoyen, en la calle Brasil, había sido saqueada durante la revolución que lo depuso en 1930, catorce años antes de que 'El Sur' fuera publicado. En el contexto del viaje de Dahlman, la mención del legendario presidente y de la calle que fue testigo de su triste destino, encauza el cuento hacia una región mitológica y le da un sentimiento de incertidumbre que inunda la narración de este punto en adelante. Con Rivadavia, tanto como con Yrigoyen, el cuento trata no sólo de un hombre de linajes discordantes que busca su identidad, sino de una nación que desea reconciliar, o sintetizar, o aceptar los términos desavenentes que la habían definido por un siglo.

La introducción del gato unas líneas después de la mención de Yrigoyen intensifica el cambio en la dirección lineal de la narración, y enfoca la preparación para el viaje fatal de Dahlman al Sur. El gato actúa como el vehículo a través del cual Dahlman seguidamente se convertirá en dos hombres; uno de ellos, el viajero, logrará su deseo suspendido y prolongado: «...era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres» (527). Es más, el animal desempeña el papel de la «divinidad desdeñosa», a quien el bibliotecario recurre para ritualizar su huida de la civilización y su rendición al sueño diferido del barbarismo. Dahlman reconoce que su búsqueda concierne sólo a meros mortales, pero él sigue su curso: es lo que una persona debe hacer.

De ahora en adelante, la búsqueda de su identidad involucra el gradual desposeimiento de los atavíos de una civilización que Dahlman ha decidido abandonar. La persistente presencia de y atención a la narración se hace aparente en la vacilación de Dahlman, cuando saca de la maleta su estimado tomo de *Las mil y una noches* para leerlo en el tren. Una lectura meticulosa del texto que sigue revela que, en lo que aparenta ser, a primera vista, una narración en tercera persona, el narrador ha permitido que la subjetividad de Dahlman suba a la superficie otra vez:

...sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de las Mil y Una Noches. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal (el énfasis es mío).

(527)

Realmente, la creencia expresada de que la desdicha de Dahlman había sido anulada se niega tres páginas más tarde por el narrador omnisciente que lo coloca en la llanura con el compadrito, es decir, ante su probable muerte. Las «frustradas fuerzas del mal» son sólo frustradas en el habla indirecta de Dahlman, pero no para el narrador, que revelará los hechos de la posible caída de Dahlman. El libro, compendio del acto narrativo -«[t]he story of Scheherazade is doubtless the story of stories» (Brooks 199) <sup>4</sup>-, se presenta ostensiblemente como un talismán que llevará a su dueño a su deseado *locus*: es, después de todo, el cuento del artificio de Shahrazad para prolongar su propia vida (o posponer su muerte).

En 'El Sur', haciendo uso una vez más de la figura retórica del habla libre indirecta, Borges revela el viaje imaginario de Dahlman con el libro que señalaba un desafío a las fuerzas del mal. Así es que la colección de cuentos fantásticos esencialmente marca 'El Sur' con la idea de que la narración, y específicamente la narración legendaria, desempeña el papel central en ese incierto viaje al Sur. El libro fue el vehículo de su subsiguiente infortunio porque indirectamente le había causado su enfermedad, y un símbolo de muerte postergada por la parte que había tenido en la historia de Shahrazad. Dahlman lo lleva con él para que sea tanto una advertencia como una garantía.

A medida que el tren va dejando atrás la ciudad para atravesar los márgenes, Dahlman va perdiendo su necesidad de leer, y va reemplazándola con el placer que la mañana y el mero existir le dan. Después de apartar el libro y dejar la ciudad atrás, Dahlman goza con la anticipación de despertarse a la mañana siguiente en la estancia. Los dos hombres en los que Dahlman se transforma al penetrar el Sur sugieren, no sólo que está soñando su destino como desea que sea, sino también que su existencia física en la ciudad y su existencia imaginaria en el campo representan las dos corrientes que han atravesado la historia cultural argentina, en oposición. En este momento Dahlman entra en el espacio disociado de su utopía. Sus privaciones para mantener el casco de la estancia familiar en el Sur han dado resultado: su sueño vital figurativo se realiza a través de este otro, real y construido, y el vehículo del logro que está ahora a su alcance es el libro de la princesa que, a través de la narración, salvó su vida.

La fusión de los dos Dahlman -de los dos modos conflictivos y opuestos de la identidad nacional- al acercarse a su destino en el Sur refleja la inquietud de Borges por un área mítica en el país, escenario de la transformación de la divisiva antinomia ejemplificada en *Facundo*. La muerte proléptica del secretario de la biblioteca de barrio, la muerte que deseó toda su vida, insinúa el triunfo del barbarismo. Si se tiene en cuenta la distinción entre utopía y mito que hace Aínsa,<sup>5</sup> el cuento sugiere que la visión de un Sur utópico puede haber existido sólo en la mente febril de Dahlman, en su búsqueda del viejo, mitológico Buenos Aires antes de salir de la ciudad. Si en 'El Sur' Dahlman es el representante prototípico de una civilización argentina enferma, sigue como consecuencia que el Sur mítico -con sus cimientos en los viejos barrios de la ciudad y en la provincia de Buenos Aires y Patagonia- exista sólo en la imaginación argentina.

La narración presenta claramente la posición de que la desaparición de la ciudad cosmopolita y progresiva, es decir, la potencia centrífuga del país, indica el progreso centrípeta del tren hacia el Sur, hacia el interior. Dahlman avanza con el tren y penetra la tierra y la propiedad de sus antepasados, hacia sus orígenes y hacia el objeto de su deseo. El enigma del viaje de Dahlman reside en la paradoja de la extrañez y familiaridad del *locus* que acentúa «el lugar de transición que [el viaje y el paisaje] ocupan en la estructura antitética, así como la ambigüedad del estado consciente que revelan con el paso del tiempo» (González Casanovas 154).

El misterio del Sur de Dahlman es lo que le ofrece a Borges la oportunidad de analizar las hebras de la antinomia *civilización y barbarie*. Pero mientras que la oposición se ha interpretado tradicionalmente como lineal en Sarmiento –y esto es muy discutible– se empaña, se confunde, e intercambia los términos que finalmente se funden en Borges. Los dos valores cambian posiciones y habitan el mismo territorio, personalizado en la romántica mente alucinada del secretario de la biblioteca de la calle Córdoba. No es fortuita la elección del lugar de empleo para Dahlman: la calle nombra la ciudad argentina que presenta un impedimento a la visión de Sarmiento. Una de las distinciones más notables entre los términos *civilización y barbarie* en Sarmiento es aquella entre las ciudades de Buenos Aires/Córdoba. Mientras que las dos muestran las características de la civilización, cada una aparece con manchas y facetas indeseables en la visión utópica de la nación que tenía Sarmiento. La castiga a Buenos Aires por haber acogido a tipos como Rosas y sus intereses ganaderos (una señal de barbarismo), y la elogia por sus impulsos progresistas que la abren a las corrientes culturales de países distantes y avanzados. A Córdoba, por otra parte, la describe en una exposición exagerada como una ciudad que se repliega en sus orígenes de una España inquisitorial, pero al mismo tiempo la muestra como un ejemplo de las medidas progresistas que la colocarán, si los proyectos de Sarmiento se realizan, a la vanguardia de las ciudades argentinas.<sup>6</sup>

Córdoba, Buenos Aires, la biblioteca, *Las mil y una noches*, los detalles del eminentemente civilizado protagonista, la personificación de Argentina, todos elementos en la poderosa antinomia sarmientina se confunden; su función es equívoca, a medida que la narración y el tren penetran la llanura al Sur de Buenos Aires. Siguiendo la metamorfosis de la persona de Dahlman está la de lo que lo rodea: hasta el coche en el que viaja es distinto del que había salido de Buenos Aires. Los ejes de lugar y tiempo sobre los que teoriza Fernando Aínsa<sup>7</sup> se encuentran así que Dahlman se aproxima a su momento culminante. Se siente –y está– fuera del control de las circunstancias que lo rodean. Es más, Dahlman ha estado sin su propia agencia física desde que el murciélago/el pájaro/el batiente le rozó la cabeza y le causó la septicemia. Su única agencia reside en su capacidad de forjar, mientras yace inválido en la cama de la clínica, su nueva identidad al imaginarse su viaje al Sur, una labor que efectúa sistemática y acabadamente.

Primero, el tren no para en su estación destinada, sino una antes. En realidad, si Dahlman viaja hacia su lugar utópico, por definición no

puede alcanzarlo. Las utopías requieren aislamiento y eluden situaciones de contigüidad física. El Sur hacia el que ha viajado y donde se encuentra es un espacio arquetípico (Aínsa *Necesidad* 92). En su análisis de *El matadero*, Leonor Fleming asocia el cartel rojo en el cubículo del juez en el matadero con la “pulpería” donde Dahlman llega y donde el duelo ritual tendrá lugar (n27 100). El símbolo que usa Echeverría para este escenario infernal encuentra su camino, transformado, cien años más tarde, en el lugar donde tendrá lugar otro juicio. La construcción deliberada del sueño de Dahlman por medio de sus propias intervenciones continúa cuando decide comer en el almacén «para agregar otro hecho a aquel día». Ésa es la hebra que necesita para justificar la continuación de la narración que lo llevará a su encuentro con los ruidosos y provocadores parroquianos y con el misterioso gaucho viejo.

En el espacio utópico que había construido su fantasía, el narrador presenta un *tableau* donde hay algo desconcertante. El rudo paisano, por un lado, es extrañamente inhumano, tanto como el gato era no-felino.

En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlman registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que *gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur* (el énfasis es mío) (528).

El espacio disociado del Sur de Dahlman está habitado por hitos de tiempos idos. El viejo no es una persona, sino una cosa, un arquetipo, un modelo representativo de otro siglo, una figura que sólo es posible en un vacío utópico. Como el artista que se deleita en la contemplación de su obra –que sabe bien hecha después de mucho esfuerzo y sufrimiento–, Dahlman «registr[a] con satisfacción» los detalles con los que ha vestido al gaucho viejo del almacén. Dahlman tuvo que llevar sus alucinaciones al espacio que había imaginado toda su vida para reemplazar la identidad que había rechazado en la clínica con una nueva, forjada con las herramientas de sus afinidades electivas.

En el almacén, otra vez haciendo uso del estilo indirecto libre, Borges hace que Dahlman crea que el dueño era conocido suyo, y que lo había confundido con un empleado de la clínica. Cuando el dueño del almacén llama a Dahlman por su nombre, la lectora se desconcierta porque el tren había parado en una estación previa a su destino, donde no conocía a nadie y donde nadie lo conocía a él. Pero éste es un sueño como todos los sueños, donde las repeticiones, las versiones y las perversiones son posibles, y donde su nombre, probablemente proveniente de la boca de un empleado de la clínica, se desliza, en febril temblor, a la boca del pulpero. Esta ocurrencia avanza la invención necesaria: ahora la mención de su nombre «agravaba [...], de hecho, la situación», y una pelea era una cuestión de honor, algo que

Dahlman, por supuesto, conocía como uno de los predominantes códigos del interior. Pero Dahlman no está armado, observa el preocupado almacenero.

Cuando el viejo gaucho le tira la daga que justificará la inminente pelea con el compadrito, Dahlman ve en la figura estática «una cifra del Sur (del Sur que era suyo). Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlman aceptara el duelo» (529). Es, ciertamente, el Sur de Dahlman, porque es el Sur de su imaginación y de su elección, y no un lugar real: es un Sur narrado. Gradualmente, el viejo se ha transformado en la verdadera agencia de Dahlman, y en su ruina. En los 'Commentaries' (Comentarios) que Borges y Norman Thomas de Giovanni escribieron para *The Aleph and Other Stories*, la idea del hombre viejo y abatido –pero poderoso– se explica así:

I wove this image into the present story ["The Man on the Threshold"] and, several years later, used it again –almost word for word– near the close of another story, "The South". Of course, the same linking of seeming helplessness and real power is to be found in the *Arabian Nights* and in the idea of old and wizened witches (275)<sup>8</sup>.

Borges yuxtapone las vigorosas imágenes del paradigmático viejo enjuto de *Las mil y una noches* (la narración de la muerte postergada) y el viejo gaucho atemporal de 'El Sur' (el agente de la muerte) para ofuscar, una vez más, los parámetros predeterminados de los signos culturales argentinos, en este caso, los representados por la identificación personal de Borges con los detalles del cuento, sus vínculos ancestrales a valores europeos, y «esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas» (OC 1144). El sentido de identidad de Dahlman está atado al relato que creó acerca del Sur, y su mecanismo de cuentista autobiográfico continúa operando incluso después que el accidente lo había librado de su experiencia física. La narración tradicional –*Las mil y una noches*–, ya sea que Dahlman la acoja o la deje de lado, había sido siempre el símbolo de la actividad narrativa que lo ayudó a construir el cuento que lo llevará al centro de su deseo de lograr su sentido de identidad. La actividad narrativa generó su identidad subjetiva, y su cese constituyó su epifanía. Los dos gestos deflectores de Dahlman –al apartar el libro en el tren, cuando entra al Sur, y al abrirlo en el almacén sólo «para cubrir la realidad»– prefiguran su renuente empleo con su subsiguiente epifanía. Representado dos veces en el cuento –una vez en forma intertextual en *Las mil y una noches* y otra en el almacén– el viejo reseco, la cifra del Sur, es, en efecto, el agente revelador del destino de Dahlman. El uso intencionalmente simbólico de uno de los textos más representativos de la narración en un cuento que dramatiza los problemas de la identidad nacional argentina, tiene no poca importancia. Borges sigue la recomendación de uno de los próceres argentinos de que la narración debe desempeñar un papel preponderante en el desarrollo de una nación esclarecida<sup>9</sup> y añade a ella el *locus* de tal actividad: el Sur.

Pero ¿por qué llama Borges/el narrador/Dahlman «compadrito» a uno de los peones de la mesa vecina, el que provoca la pelea, y el que al final lo confrontará afuera? La palabra aparece solamente una vez en el

texto, pero es tan incongrua en referencia a peones que supuestamente trabajan en estancias que esta sola vez es suficiente para colocar en la mente de la lectora la idea de la ciudad que se cuele entre los intersticios de un local campestre. No es que sólo los compadritos se comportan de manera provocativa con gente ajena a su grupo; los peones de estancia son bien capaces de hacer lo mismo. Es el uso que hace Borges de la palabra que desestabiliza la escena que transcurre en medio de la pampa, el lugar para el que el deseo de Dahlman había preparado a la lectora. De esta manera, la cualidad onírica del cuento es precisamente lo que facilita el uso de esa palabra en la mente del protagonista. Un hombre de la ciudad en busca de su identidad, Dahlman finalmente puede encontrarla, quizá al fin de su vida en la clínica, tejida entre sus alucinaciones provocadas por su descuidada prisa por examinar el libro que postergó su muerte y la de Shahrazad.

El compadrito es uno de los más coloridos y originales tipos porteños. Es decididamente un personaje que nació y vive dentro de los límites de la ciudad de Buenos Aires; su vestimenta y su comportamiento al mismo tiempo se nutren y reflejan el habla y las costumbres de aquéllos que viven de su ingenio y por medio de directos y frecuentemente sangrientos actos de arrojo en los barrios marginales de Buenos Aires. La presencia del compadrito en el medio de la pampa argentina es incongrua y desconcertante. Es más, en 'El Sur' el compadrito así como el viejo enjuto son más personajes de bambalinas que la representación verídica del pintoresco matón o del legítimo gaucho del siglo pasado: la índole onírica del cuento determina que así sea.

Donald Shaw opina que en éste, como en otros cuentos anteriores, Borges está más interesado en el misterio de la realidad que en el misterio de la personalidad humana individual: «There is certainly Dahlman's personality which is foregrounded, but at the same time the way he acts at the end is typically Argentine (if not Hispanic) and thus greatly extends its representativeness» (75).<sup>10</sup> No sólo se extiende la representatividad de Dahlman, sino que su individualidad gradualmente desaparece para dar lugar a la mera personificación, como en una alegoría, de una idea cultural. Es claro en 'El Sur', así como en otros cuentos, que Borges está interesado en acentuar la cualidad subjetiva de la realidad: «A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos» (526). Para establecer las simetrías en el cuento, el compadrito es el único que puede ser y que últimamente es digno contendiente de Dahlman en el duelo a cuchillo que remata el cuento, porque él, así como Dahlman, en su papel de arquetipos, son iguales en la construcción surrealista. El viejo, percibido por el pseudo-bibliotecario como la cifra del Sur, es el único que puede ofrecer a Dahlman el medio para la pelea y para su ruina. Estas dos jugadas cruciales de lugar y tiempo –los ejes espacial y temporal de Aínsa– le permiten a Borges confundir intencionalmente los términos de la convención sarmientina de *civilización y barbarie*. La concesión de que Dahlman no sepa manejar el cuchillo es sólo una advertencia de que ésta es una pelea desigual y fútil. Los términos de la antinomia personificados, al final del cuento, en los personajes arquetípicos de Dahlman y el compadrito, se enfrentarán en la llanura

pampeana y el resultado de esa lucha será incierto, de la misma manera que los términos de la antinomia son inciertos y cuestionables.

La muerte no es un fin en 'El Sur' sino que es una epifanía y una apertura; es una divergencia hacia lo desconocido, lo dudoso, y lo cuestionable. La muerte imaginada de Dahlman es, como en el viejo mito de la muerte y la doncella,<sup>11</sup> un rito de pasaje, un mojón que marca la transición entre etapas vitales. Una vez que el hecho ha sido realizado en esa llanura en el Sur, Dahlman, el ciudadano, o la civilización por antonomasia, continúa en la clínica, un cuerpo herido con un destino incierto, como el de la identidad argentina misma.

El destino de Dahlman es lo que Djelal Kadir ha llamado «a prolonged wish and continuous desire»<sup>12</sup> que se realizan para el protagonista pero no para la lectora. La muerte de Dahlman es un equívoco textual, una de las tretas que usa Borges para prolongar y frustrar el deseo de su inocente víctima, la lectora, que está condenada a una búsqueda perpetua de la satisfacción de su deseo narrativo: «Dahlman empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura» (530). Mientras que la narración, hasta el momento de la oración final, usa el tiempo pasado, la última proposición está escrita en el presente y se refiere a una acción futura en términos ambiguos. Con este truco Borges lleva a la lectora a Dahlman en un movimiento de doble ofuscación: de repente se siente transportada a la llanura con Dahlman, pero al mismo tiempo sabe que Dahlman está fuera del tiempo, como el gato y el viejo gaucho. La ambigüedad de los términos lleva la sugerencia de que la lectora debe hacerse cargo de su muerte o de su vida, es decir, de la muerte o la vida de la civilización —encarnada en el secretario de una biblioteca— en la bárbara llanura del Sur. En la última oración del cuento, Borges deja que la lectora considere la posibilidad («acaso») de que Dahlman no pueda —o sí— manejar el cuchillo. Quizá no, pero quizá sí. Es parte de lo que Molloy llama la dinámica desplazante de todo texto borgeano.

Borges's "web of theories" on fiction is unpredictable, contradictory, permanently shifting. The terms of his argument are less important than their blurring, less important than the reciprocal contamination to which he subjects them. Far from setting up rigid categories, his statements create doubt, hesitation; they work against fixed definitions (9).<sup>13</sup>

Esta oscilación le permite al personaje de Borges aparecer al mismo tiempo como el representante de la civilización en un ambiente bárbaro que lo sacrifica, y el admirador de un barbarismo atrapado en una civilización enferma y absorta en sí misma. Esa civilización es al mismo tiempo olvidadiza y atenta a simetrías y anacronismos (Dahlman acepta, ya que en los sueños se suspende la incredulidad, los detalles incongruos del almacén en el Sur; y al mismo tiempo se esfuerza, en su sueño, en lograr la simetría de su fin con el de su abuelo), y al salir a la llanura, encuentra en su muerte proléptica la alegría que sólo le puede dar el haber creado su propia identidad.

La técnica de subversión textual que practica Borges consiste en el uso pródigo de adverbios de duda, adjetivos y pronombres indefinidos, verbos y tiempos con valor ambiguo, los modos subjuntivo y condicional, adverbios de cantidad que sólo aproximan medidas, la explicación subjetiva de la realidad, y símiles que sugieren irrealidad. Narratológicamente, logra sus subversiones por medio de perspectivas narrativas diferentes como el estilo indirecto libre o habla transpuesta, y punto de vista limitado. De esta manera, la técnica de Borges crea fisuras en el texto, y permite la entrada subrepticia de elementos conflictivos, anacronísticos, e incluso desconcertantes (el viejo gaucho, el compadrito). En una realidad tal, Borges desconstruye la antinomia polarizada y rígida de *civilización y barbarie* disolviéndola y entretejiendo sus términos.

Borges coloca a la lectora de manera que después de una lectura casual del cuento es difícil que descubra que el protagonista nunca dejó la clínica (una civilización enferma lista para el bisturí) y que su sueño coincide con la realidad de un pasado argentino indudable: las muertes simétricas de Dahlman y de su abuelo Flores; es decir, las muertes, en ambos casos, de la civilización a causa de la herida mortal del barbarismo. Pero los términos revertidos no están tan claramente opuestos después de una segunda, más atenta lectura.

El Sur y, por extensión, las pampas y los llanos en la obra de Borges conjuran, no sólo un sentimiento melancólico de nostalgia por un pasado irrecuperable, sino también una idea, un paradigma cultural que suplanta la antinomia situacional de *civilización y barbarie*, a la cual Borges añade el eje del tiempo para complicarla. En su búsqueda por sus propios orígenes e identidad Borges encontró una manera de explicar cómo —en la leyenda, en la historia, y en la expansión de las pampas sureñas— Argentina lucha por su propia singularidad.

## NOTAS

1. Todas las referencias textuales a la obra de Borges –con excepciones notadas– han sido tomadas de la colección *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: EMECÉ, 1974). La abreviatura del título de esa obra en este ensayo es *OC*.
2. Habla libre indirecta es la perspectiva narrativa a través de la cual «el narrador, aunque manteniendo el modo autorial a través de la narración y evadiendo la forma “dramática” del habla o del diálogo, se sitúa, sin embargo, cuando transmite las palabras o los pensamientos de un personaje, directamente en el campo experiencial del personaje, y adopta su perspectiva en lo que se refiere al tiempo y al lugar» (Pascal 9). Genette considera que el estilo indirecto libre añade dos tipos de confusión de habla transpuesta (habla más mimética que la narrada): una es la confusión entre el habla expresada y el habla interior; y la otra, «la confusión entre el habla (expresada o interior) del personaje y la del narrador» (172). Es éste el tipo de confusión que Borges usa para sus propósitos narrativos en 'El Sur'.
3. Este enormemente popular presidente también sufrió gran abuso público antes y después de su deposición en 1930, durante su segundo término. Después de su muerte en 1933 su memoria incitó el sentimiento popular otra vez, y su nombre es ahora respetado por la mayoría de los argentinos. Su padre era de familia pudiente proveniente de la región vascofrancesa de Bayona y se estableció en las pampas del Sur, donde prosperó como ganadero (Solari Yrigoyen 78).
4. *El cuento de Scheherezade es indudablemente el cuento de cuentos.*
5. Para Aínsa la diferencia básica entre los conceptos de mito y utopía es que el primero está basado en las instituciones de la sociedad donde se origina, mientras que la segunda es, al mismo tiempo, una crítica contra la sociedad y la formulación de un proyecto para escaparse de ella (*Necesidad* 26). No sólo se disuelve la visión utópica en la realidad del lugar encontrado que la realice, sino que el elemento mítico que había originado la ejecución del sueño se apodera de la nueva topografía y es, a su vez, transformado por ella.
6. Ana María Barrenechea explica esta ambivalencia Sarmientina en su capítulo titulado 'Sarmiento and the 'Buenos Aires/Córdoba' Duality' en el libro *Sarmiento, Author of a Nation* de Tulio Halperín Donghi y otros.

7. Los ejes de la antinomia espacial (centro/periferia) y los temporales (tradicición/modernidad) se cruzan en un movimiento doble: el centrípeto de remoción y aislamiento, y el centrífugo de receptividad a influencias externas, una verdadera diástole y sístole de la historia compuesta de reivindicaciones del pasado y apuestas sobre el futuro ('Antinomies' 9).
8. *Tramé esta imagen en este cuento ['El hombre en el umbral'] y, varios años después, la usé otra vez –casi palabra por palabra– hacia el fin de otro cuento, 'El Sur'. Por supuesto, la misma yuxtaposición de aparente impotencia y verdadero poder se encuentra en Las mil y una noches y en la idea de viejos y magros brujos.*
9. Bartolomé Mitre hace tal exhortación en el prólogo a su novela *Soledad*.
10. *Indudablemente la personalidad de Dahlman que aparece en primer plano, pero al mismo tiempo su manera de actuar al final es típicamente argentina (si no hispana), extendiendo así considerablemente su representatividad.*
11. En la combinación de religión, mitología y literatura que alimentó la cultura griega, el rito de pasaje de la virginidad al estado matrimonial estaba marcado por ritos fúnebres (Dowden).
12. *Un deseo prolongado y un deseo continuo.*
13. *La 'red de teorías' de Borges en su ficción es caprichosa, contradictoria, constantemente cambiante. Los términos de su razonamiento son menos importantes que su confusión, menos importantes que la contaminación recíproca a la que los subyuga. Lejos de establecer rígidas categorías, sus aseveraciones crean duda, vacilación y operan contra definiciones fijas.*

## OBRAS CITADAS

Aínsa, Fernando. "The Antinomies of Latin American Discourses of Identity and their Fictional Representation". *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Ed. Amaryl Chanady. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Borges, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Ed. and trans. Norman Thomas di Giovanni. New York: E. P. Dutton, 1970.

———. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: EMECÉ, 1974.

———. *El tamaño de mi esperanza*. 1926. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, 1993.

Brooks, Peter. "Freud's Masterplot", *Yale French Studies* 55/56, 1977: 280-300.

Dowden, Ken. *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*. London: Routledge, 1989.

Echeverría, Esteban. *El matadero. La cautiva*. Ed. Leonor Fleming. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

González Casanovas, Roberto. "Borges's Argentinian South: Legend, Fiction, and Myth in 'El Sur' ". *Philological Papers* 31 (1991): 151-157.

Halperín Donghi, Tulio y otros. *Sarmiento Author of a Nation*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Kadir, Djelal. *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Mitre, Bartolomé. *Soledad*. Buenos Aires: Tor, [1925?].

Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Durham: Duke University Press, 1994.

Shaw, Donald. *Borges's Narrative Strategy*. Leeds, U. K.: Francis Cairns (Publications) Ltd., 1992.



## BORGES: TRADICIÓN, ESCRITURA

Josefina Delgado

A diez años de la muerte de Borges, comienza a ser necesario revisar su postura como creador de una tradición. Una postura que implica su propia lectura de la tradición y la elección de un lugar a partir de sí mismo, en el cual erigirse en creador de mitos, en una progresiva identificación con el Homero ciego de la tradición griega. Este lugar, que se va definiendo trabajosamente a partir de su primer libro de ensayos, *Inquisiciones* (1925), se explicita con mayor claridad en *El tamaño de mi esperanza* (1926), y lo lleva a través de la reflexión y de la práctica de la escritura a la construcción de "ese Borges, el otro", un poeta de paso vacilante ya incorporado definitivamente a la mitología del Buenos Aires de hoy, un fantasma en una ciudad sin fantasmas.

En "Arrabal", de su primer libro de poemas, entre líneas dedicadas al arrabal y a los atardeceres ciudadanos, dice: «Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires».<sup>1</sup>

Esta afirmación de pertenencia muestra la decisión de convertirse en el "cantor" de la ciudad. Al poner en relación los ensayos de *El tamaño de mi esperanza* "La pampa y el suburbio son dioses" y "Carriego y el sentido del arrabal", con "La postulación de la realidad" (1932), su primer cuento "Hombre de la esquina rosada" (1935), incluido en *Historia univer-*

<sup>1</sup> J. L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*, OC, 1974, p. 32.

sal de la infamia, se configura un recorrido laberíntico en el que puede leerse su idea de un Borges depositario de la tradición.

En 'La pampa y el suburbio son dioses', al revisar la genealogía literaria de Buenos Aires, menciona a los escritores que se ocuparon de la ciudad: Fray Mocho y Evaristo Carriego. «Después vine yo» —escribe— «(mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones».<sup>2</sup> Añade luego que la pampa es el símbolo más llevadero de la campaña, y el arrabal el símbolo a medio hacer de las orillas. «Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo —si Dios mejora sus horas— voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente». Y termina, en esta profesión de fe ciudadana, con dos versos de Ben Jonson: «That must and shall be sung high and aloof. / Safe from the wolf's black jaw and the dull ass's hoof».

El otro ensayo mencionado, 'Carriego y el sentido del arrabal'<sup>3</sup>, atribuye al poeta el haber transformado el arrabal en lugar de desdicha y tristeza, y haber creado símbolos «desanimadores del vivir y no alentadores». Y continúa: «Hoy es costumbre suponer que la inapetencia vital y la acobardada queja tristonca son lo esencial arrabalero. Yo creo que no» (29). Y en 'El tamaño de mi esperanza'<sup>4</sup> escribe:

No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ése es nuestro baldón.

Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a éste mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desgana sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridad taciturna en las Cinco esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra.

Más adelante:

Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ése es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.<sup>5</sup>

Este gesto de apropiación revela, aunque elaborados, los preconceptos que las clases medias han engendrado: la ciudad es grande porque los gobernantes del 80 eligieron construirla a la europea y porque la inmigración la ha ensanchado más allá de sus propios límites. Borges rechaza «los valientes reclamos de la ciudad vocinglera» y busca los rinco-

<sup>2</sup> "La pampa y el suburbio son dioses", *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 24.

<sup>3</sup> *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 27.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 14.

nes de los barrios tradicionales, a los que recorre buscando un pasado que no tiene muchos años. Cuando llega a los bordes, se encuentra con el gaucho, y es allí donde se topa con un gaucho que no entra a la ciudad. El gaucho es Cruz y Martín Fierro, más adelante le servirán como contraparte de un universalismo esencialista vinculado a su paso hacia el liberalismo político. Pero en ese primer momento, Borges borra las asperezas: Carriego le parece excesivamente triste porque desea instaurar un mito que ignore las contradicciones sociales: la costurerita, el organillero, la novia tuberculosa, en cambio, son personajes que atestiguan la opresión de los humildes, y su historia, como la del gaucho Martín Fierro de Hernández, es para Borges un tema que carece del impulso literario suficiente como para convertirlo en símbolo.

Dos libros siguen a estos primeros, configurando un corpus de desarrollo de esta primera postura que va desde un nacionalismo cultural hasta la concepción de una noción propia de criollismo: *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930). En *El idioma de los argentinos*, nos encontramos con un tono fuertemente programático. Se dedica a "perfeccionar" la poética ultraísta y a desplegar la matriz formal a cuyas exigencias debería atenerse la lengua. Lo que en *El tamaño de mi esperanza* había sido «el idioma infinito», es aquí «el idioma de los argentinos», pero es mucho más, porque —escribe— «el idioma de los argentinos es mi sujeto». Las tensiones "lengua-mente", "lengua-mundo", "lengua-creación", subyacen a los múltiples tópicos que les sirven de justificación. Borges está buscando qué hacer con Quevedo y Cervantes, con Góngora y el Romancero, pero también con su patria, Buenos Aires, y consigo mismo, con Borges. Lo insoluble del problema radica en que "su" lengua es también de los argentinos, y "su" arrabal viene ya estando habitado por "otros". La resolución de esta contradicción tardará algunos años y concluirá en la postura liberal universalista y el desdén por el color local, en la revalorización de Ascasubi en desmedro de Hernández, en la elaboración de 'El escritor argentino y la tradición'. El trabajo en el relato fantástico permite que aparezcan los símbolos que recorren el resto de su obra: Babel, laberinto, libro, y la creación de un verosímil donde el detalle oculta y sirve de espejo a lo real.<sup>6</sup>

Los mitos que la escritura de Sarmiento, Hernández y Lugones levantan para encender una luz de patriotismo, vuelven a ser escritos por Borges: pero no lo guía el deber ser de construir una patria, sino la convicción íntima de que la literatura construye lo que otros proyectos no pueden lograr. Sus elecciones dentro del Parnaso literario argentino relativizan las verdades de sus antecesores literarios: se queda con el gaucho malo, con el que se hace rebelde desde el orden, y enhebra un linaje nuevo a ese compadrito que es el gaucho malo de la ciudad.

<sup>6</sup> Es importante cómo el laberinto se condensa a veces en los elementos intratextuales: la esquina de arrabal en "Historia de la eternidad" y en "La muerte y la brújula", el hombre miserable debajo de una mesa, cifra del tiempo, en "El sur" y "El hombre en el umbral".



Su Babel –como la Nueva York de Paul Auster– es esa ciudad que empieza a crecer hasta borrar Palermo, ese Sur que desaparece y se lleva, junto con él, el duelo de una esencia criolla que ya no es.

Por ese camino Borges ha construido nuevos mitos y nuevas tradiciones, y sobre todo, se ha propuesto a sí mismo como un resumen de la tradición: el hijo de extranjeros y de nativos que consigue una proyección universal. Sin embargo, en la biblioteca Houghton de manuscritos y libros raros de Harvard University, se conserva un volumen de la edición original de *Inquisiciones* que contiene una inscripción de puño y letra de Borges que dice: «I am ashamed of this book».

Antes de 1940, Borges practicó cierto nacionalismo. En los cuarenta ya había asumido que su estética era la de la alusión, en contra de la estética de la expresión. Borges había vuelto en 1921 de Europa. Era necesario redefinir sus relaciones con el país nativo. Había dos criollismos: el criollismo nuevo de los inmigrantes y el criollismo “legítimo”, el de los verdaderos argentinos, que precisamente por ser “desplazado y difuso” había que recuperar. Los nacionalistas proponían erigir en el centro de la tradición al gaucho, una fantasía inexistente. Borges postula, en cambio, una fantasía literaria: el arrabal y el compadrito. En el mito se incluye a sí mismo, se convierte en modelo. Integra ciertos motivos de los escritores nacionalistas –el gaucho y el campo– con aquellos elementos de la ciudad cosmopolita que aún no tienen prestigio literario –compadritos, cuchilleros, extranjeros misteriosos.

Citando a Marshall Berman<sup>7</sup> «Ser modernos [...] nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia». Para contrarrestar la angustia de la modernidad, Borges mismo busca las huellas de lo auténtico: el origen del gaucho, que ubica en Entre Ríos, en muchos de sus cuentos aparece como un problema lateral, pero irradia un significado central.<sup>8</sup>

Borges no es el primero en registrar la vertiginosa modernización de la ciudad, aunque sí el que pretende deshistorizarla: ya en 1894 el *Libro extraño*, de Francisco Siccardi, muestra una ciudad asolada por los motines anarquistas, y ya recuerda con nostalgia al barrio de Almagro: «cuando ese barrio era un suburbio lleno de quintas y cercos de moras e higos de tuna, y hornos [...] y ranchos y ombúes corpulentos y enormes charcos cenagosos». Pero Siccardi no pertenece al *stablishment* cultural, no frecuenta ni a Mansilla, ni a Cané, ni a Wilde. Es el hijo del inmigrante que Cambaceres y Mansilla desprecian.

El paso desde lo detallado hacia lo universal metafísico lleva consigo otra modificación: la posibilidad de una doble lectura. «La hambrienta y flaca loba del primer canto de la Divina Comedia no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños» (D 164). El «y es también» abre la posibilidad de leer aun cuentos como 'El Sur', 'El Aleph', 'La otra muerte', 'La muerte y la brújula', como cuen-

<sup>7</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se disuelve en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

<sup>8</sup> Ver "Tlön, Uqbar, orbis tertius", "El congreso" y otros cuentos.

tos en los que se enlazan dos argumentos: uno «inmediato» y otro «infalible, sigiloso y creciente, que sólo se revela al final»: esto lo dice el mismo Borges en 'La narración y la magia' y este carácter de doble lectura permanente a que se ve obligado el lector es lo que da a la obra de Borges su dimensión más trascendente.

En *El hacedor* (1960), Borges resume las dos etapas de su trayectoria temática: «...y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito...» (51). El primer cuento que Borges escribe en 1933, 'Hombre de la esquina rosada', está bajo el signo de lo particular o criollo argentino; pero los cuentos que siguen 'El acercamiento a Almotásim' (1935), 'Pierre Menard, autor del Quijote' (1939) y su primera colección de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) ya pertenecen a lo universal metafórico o emblemático. Así entran en su obra los personajes universales: el chino Lu Tsun, el alemán que lo mata, el checo de 'El milagro secreto', y sobre todo 'La biblioteca de Babel' y 'La lotería en Babilonia'. En 'El Aleph', 'La otra muerte', 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz', 'El muerto', 'Historia del guerrero y de la cautiva' aparece nuevamente el tema criollo de hombre aunque tomado ya como ejemplo de algo esencial. *El informe de Brodie* (1970) incluye por igual cuentos metafísicos y cuentos de arrabal o cuchilleros. En este libro se inaugura un estilo que Borges llamaba “directo” o “realista”, y aclara que a los setenta años cree haber encontrado su “voz” y que «las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicta». Pero sin duda el cambio no radica solamente en ciertas modificaciones de la prosa, sino que es la concepción entera de los cuentos la que ha sido alterada.

Su nueva postura frente a lo argentino se va dando en una evolución que pasa por 'La postulación de lo real', una brillante lección de cómo el estilo no es solamente el ornamento sino que involucra también el modo de percibir y disponer los elementos de la narración, es decir, por una noción anticipada del término “discurso”, y por afirmaciones como las que siguen: «Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero» (D 155). Y resume la evolución de su actitud frente a lo argentino esta manera:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros: luego, hará un año, escribí una historia que se llama 'La muerte y la brújula', que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano. (D 157)

La segunda parte del cuento 'Hombre de la esquina rosada', escrita veinticinco años después, 'La historia de Rosendo Juárez' muestra el reverso del cuchillero: «un hombre de orden», un hombre a quien las peleas le dan asco. En los comentarios escritos para una traducción inglesa de sus cuentos, dice Borges: «De esta manera, en lugar del bravucón de 'Hombre de la esquina rosada', conseguimos un personaje, semejante a los de Shaw, que empieza a comprender la romántica necesidad y la vanidad infantil de las peleas a cuchillo y finalmente alcanza madurez y cordura».<sup>9</sup>

La idea del escritor como el cruce de todas las escrituras pasadas produce la ruptura que, alrededor de 1938, introduce en la obra de Borges la fascinación de los rostros ajenos: el Borges al que Francisco Real cuenta la historia se convierte en Otto Dietrich zu Linbde, en Vincent Moon, en Yu Tsun, en Averroes. Cada texto es el lugar donde se cruzan los textos de los otros, pero también lo que de aquellos textos queda como resto de una interpretación que siempre será parcial.

En 1940, Borges se dirigió a cierta sombra de Thomas de Quincey, diciéndole:

Teje para baluarte de tu isla  
redes de pesadillas.

El mundo comienza a escribirse como la obra de un dios irracional: «El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa predicción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto» (OI 143). Esta interpretación del mundo es también la mezcla de múltiples versiones filosóficas que han dejado de ser verdades absolutas y se han vuelto poesía. La poesía tratará de interpretar al mundo desde la convicción de que se trata de un tejido impenetrable, al que se puede transformar en palabras que lo trasciendan. En la literatura, finalmente, el escritor Borges ha creado su propio espejo, un espejo que refleja el rostro de un hombre con el cual, finalmente, no sabemos si pudo identificarse.

#### Siglas utilizadas:

D: *Discusión*

OI: *Otras inquisiciones*

<sup>9</sup> Borges, *The Aleph and Other Stories*, New York, E. P. Dutton, 1970. Citado apud Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1974.



## BORGES Y MUGICA, DOS MIRADAS Y UNA ESQUINA \*

Roberto Ferro

*La tarea que intento llevar a cabo,  
gracias al poder de la palabra escrita, es haceros oír,  
haceros sentir, esto es, antes que nada, haceros ver.*

Joseph Conrad, 1896.

*La tarea que intento llevar a cabo,  
por encima de todo, es haceros ver.*

David Wark Griffith, 1913.

Entre 1933 y 1934, Jorge Luis Borges publica una serie de relatos en el diario *Crítica*, uno de ellos 'Hombre de las orillas', que apareció firmado con el seudónimo de F. Bustos, tiene una particular genealogía: en la revista *Martín Fierro* N° 38, de febrero de 1927, es posible reconocer en la historia de compadritos 'Leyenda policial' un inicial y algo difuso primer intento, que luego apareció, ya con algunos cambios, como 'Hombres

\* Esta ponencia fue leída en el II Congreso Internacional de Literatura y Crítica Cultural, organizado por la U.B.A., en noviembre de 1994, y llevado a cabo en el Centro Cultural General San Martín de la ciudad de Buenos Aires.

Todas las citas de los textos de Jorge Luis Borges corresponden a *Obras Completas*, Buenos Aires, EMECÉ, 1974.

pelearon en *El idioma de los argentinos*, libro de ensayos de 1928. Cuando en 1935, Borges compila los artículos de *Crítica* con el nombre de *Historia universal de la infamia*, 'Hombre de las orillas' lleva por título 'Hombre de la esquina rosada', en el prólogo al volumen señala:

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 Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, 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'). No son, no tratan de ser, psicológicos.

A principios de 1961, el productor cinematográfico Atilio Mentasti le ofrece al director René Mugica la realización de un largometraje sobre el cuento de Borges a partir de una adaptación de Isaac Aisenberg y Carlos Adén. Después de algunas variantes fundamentales introducidas en el guión por Mugica y de los aportes de Joaquín Gómez Bas, principalmente en el tratamiento de los registros propios de la oralidad orillera, la película se filmó entre agosto y setiembre, estrenándose al año siguiente.

El propósito de esta ponencia apunta a asediar en el cruce de las miradas de Borges y Mugica, algunos de los tópicos que surgen de la reflexión sobre las relaciones entre cine y literatura, en las que se producen contactos, préstamos, contaminaciones, desvíos, linajes, en variadas tramas tan complejas y heterogéneas como conflictivas. La perspectiva teórica, que funda los movimientos de lectura de los que pretendo dar cuenta, está imbricada en la tradición comparatista, de la que marco deliberadamente la necesidad de problematizar la identidad de las especificidades estudiadas con el objetivo explícito de conjurar toda voluntad de ordenamiento causal, de exhibición de pruebas de influencias, de cartografías que terminen proponiendo un recorrido de direcciones lineales inequívocas, antes bien pienso en términos de migraciones y contactos, que más que desvelar originalidades, problematicen la dimensión dialógica del encuentro, diálogo dicho y enfatizado, que no se dice sólo como textualidad dividida, sino como puntos de fuga, como márgenes inestables, como deriva de sentido inasible.

El pasaje del texto literario al texto filmico supone una transformación no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos, el encuentro entre estos dos sistemas semióticos deshomogéneos en sus materiales significantes, en la forma de generar significación, distinta para el espectador y el lector, es conceptualizado por gran parte de la crítica como traducción. Prefiero un deslizamiento, en esta ponencia me referiré globalmente a las operaciones de pasaje como transfiguración. No es un gesto polémico ni de rechazo a la idea de traducción, ya que transfiguración pertenece sin lugar a dudas al mismo campo de pertenencia conceptual, pero me permite hacer un preciso señalamiento sobre el concepto de

figura, que remite, por una parte, a la dimensión retórica de desvío y, por otra, a la instancia icónica. La evocación monogramática de las diferencias entre lo visual y lo verbal, entre el texto lingüístico y el texto icónico, inscritas en la transfiguración, abren la problemática a la cuestión del mimetismo, el modo de constituir el referente en uno u otro orden semiótico. La cultura occidental, marcada por una dominante logocéntrica, concede a las representaciones icónicas un estadio muy inferior en relación a la palabra en cuanto instrumento cognoscitivo.

De la cita del prólogo de *Historia universal de la infamia*, que he transcripto más arriba, es posible señalar en primer término, la declaración de la diferencia entre 'Hombre de la esquina rosada', al que menciona como cuento, de los otros relatos a los que llama ejercicios de prosa narrativa; luego la exhibición del linaje que cruza Stevenson y Chesterton con von Sternberg, y finalmente la búsqueda de una exterioridad significativa, lo que se produce privilegiando procedimientos que provocan la imaginación visual del lector, en detrimento de toda interioridad psicológica.

En la fundación borgeana de la ficción, se trama de modo inextricable la traza de la escritura y la gestualidad de un sentido predominantemente imaginario constituido a partir de la figuración visual, con toda la carga de cruce indecible entre la letra y la mirada en la evocación de un referente ficcional.

Con respecto a Stevenson y Chesterton, Borges ha insistido con frecuencia en destacar que comparte con ellos la invención de procedimientos memorables fundados en el tratamiento de efectos de sentido visual. En el cine de von Sternberg, Borges encuentra elementos que aceleran el relato y constituyen una forma de economía y condensación significativa, tales como la elipsis, la inconexión aparente, la metonimia. Es frecuente, especialmente en la primera filmografía de von Sternberg, el énfasis en momentos y gestos aislados, el mundo que despliega en sus películas, es un mundo fragmentado, en el que parece importar sólo el presente del personaje, es decir, el instante en que la luz le da vida. La violencia y la transgresión que caracterizan el mundo de estos personajes tienen afinidades con el universo de los infames protagonistas de los relatos de Borges. Es posible señalar en ambos la misma economía narrativa articulada en elipsis, metonimias emblemáticas y montajes rápidos.

En 'Hombre de la esquina rosada', acaso una narración fundada en la elipsis, un narrador relata la noche en que conoció al malevo Francisco Real. Este cuento, del mismo modo que en muchos textos filmicos de von Sternberg, despliega un momento emblemático, un punto de no retorno exhibido en la confrontación agónica de dos hombres y la noche en que se «ilustró su verdadera condición». Francisco Real, el Corralero, viene de los barrios del norte de Buenos Aires, irrumpe en un baile orillero para desafiar a Rosendo Juárez, el Pegador, «Mozo acreditado para el cuchillo», que ostentaba en sus andurriales un reconocido prestigio. Rosendo no acepta el desafío de Francisco Real y huye avergonzado del arrabal, bajo la mirada despreciativa e hiriente de sus antiguos admiradores y de su mujer, la Lujanera, que termina siendo botín de guerra del desafiante.

El narrador que asiste al derrumbe de la fama corroída por la infamia y la vergüenza dice:

Debí ponerme colorao de vergüenza. Di unas vueltitas con alguna mujer y la planté de golpe. Inventé que era por el calor y por la apretura y juí orillando la paré hasta salir.

El narrador que ha sido insultado por Rosendo en su huida: «Vos siempre has de servir de estorbo, pendejo», enfoca con su pensamiento a Francisco y a la Lujanera:

... la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar. Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto. Para ésa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria. Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta.

Aquí se produce una interrupción en su relato, una elipsis en los hechos narrados, como si una cámara suspendiera la continuidad y saltara a una escena posterior, generando un montaje que exhibe la significación en el juego de la sutura que une la discontinuidad: «Cuando alcancé a volver, seguía como tal la cosa en el bailongo». El lector sólo puede comprender al final del cuento lo que ha ocurrido durante la elipsis, cuando, después de muerto Rosendo y arrojado su cadáver al río, el narrador va a su casa:

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuabras [...] Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.

El diseño de la trama del cuento se articula sobre algunas operaciones narrativas bien definidas, la voz de narrador da a leer dos registros, uno para contar el acontecimiento del que es testigo, el enfrentamiento de los dos malevos, y otro, elusivo, para relatar su participación posterior, la acción narrativa se circunscribe a un espacio cerrado y a una temporalidad breve y acotada para dar cuenta de una instancia única y emblemática.

Pensando en términos de transfiguración, el pasaje no se reduce al traslado o reposición de un universo semántico, sino que debe contemplar los componentes pragmáticos. Es sobre este punto que me propongo iniciar la reflexión sobre el film de Mugica, atendiendo a la reelaboración del cuento borgeano por medio de transformaciones, de equivalencias y de reinenciones que tienden a la reformulación de los valores y de las funciones inmanentes de la primitiva textualidad.

El narrador en primera persona que refiere la historia, junto a una temporalidad y un espacio cerrados, exigían una serie de transformaciones.

En primer lugar varía el sujeto enunciador, que pasa a ser un narrador omnipresente que despliega el relato en tres series diferentes que se van tramando constituyendo una intriga que desemboca, por una conver-

gencia de las peripecias, en la escena del enfrentamiento entre Francisco Real y Rosendo Juárez.

Salvo un breve proemio, las acciones se desarrollan en el curso de un día, el 25 de mayo de 1910. Nicolás Fuentes ha sido traicionado por Rosendo Juárez, Ramón Santoro y su propia mujer, la Lujanera. Un caudillo político, Nicanor Paredes, ha movido sus influencias para que sea indultado el día del centenario, pero no llega a ser liberado, ya que muere poco antes de salir de la cárcel. Durante su cautiverio ha contado a otro convicto, Francisco Real, indultado como él, la historia de la traición. La película comienza recién entonces y habrá de desarrollar series paralelas, que responden a causalidades diferentes.

Rosendo Juárez y la Lujanera juegan una saga melodramática, un triángulo amoroso con un tercero doblemente ausente, preso, al principio, y luego muerto. Las peripecias que articulan su relación están definitivamente ancladas en el pasado, por lo tanto cada escena impone la emergencia de la repetición y la culpa.

El Oriental, que en el cuento de Borges es el narrador, es el protagonista de un relato de aprendizaje, sus avatares están puntuados por una insistente referencia a su juventud, se lo llama alternativamente: muchacho, hombrecito, mocito, pibe. Debe pasar una prueba, la instancia emblemática, que definirá su vida toda, esa prueba está en el futuro, su historia se dirige hacia ese punto.

Francisco Real ha salido de prisión, apenas ha caminado unos pasos cuando su itinerario queda ceñido por las vías del tranvía que anuncian su recorrido marcado, sin alternativas. Cumple con algunos mandatos del muerto, y cuando va a la casa de éste, los parientes están esperando la llegada del difunto, en su lugar llega él y mantiene el siguiente diálogo con la madre:

- Estoy esperando a mi hijo. Dígame su nombre.
- Francisco Real.

que exhibe junto con la ambigüedad, el lugar de presentación del personaje. Luego, Francisco Real deambulará por las calles de Buenos Aires, desorientado y sin parecer saber a dónde ir. En sus parlamentos se marcan insistentemente "su destino, su rumbo, su camino", a modo de interrogante abierto y sin respuesta. Cuando ha decidido irse hacia el sur y busca al carrero que le ha ofrecido tal posibilidad, una serie de desvíos obligados por su destino, sutilmente marcados en la película, lo enfrentan a Ramón Santoro en un duelo. Santoro ocupa el lugar del otro hombre, que ha tenido un altercado con Real. Éste lo mata y al enterarse de quien es el difunto, asume, a su vez, el lugar de Fuentes como un sino trágico. Irá a buscar a Rosendo Juárez, a partir de esta escena, Mugica utiliza película infrarroja para marcar la diferencia y otro orden de representación.

La causalidad de la serie de Francisco Real es trágica, durante varios pasajes manifiesta su voluntad de mantenerse al margen del conflicto de Fuentes, pero su destino termina enfrentándolo a Rosendo Juárez, quien

inicialmente acepta el desafío, hasta que se entera de las razones de su oponente y cuando éste le dice:

—Yo soy Nicolás Fuentes.

Rosendo Juárez se niega a enfrentarlo, el guión entonces retoma con leves variantes el final del cuento de Borges.

El montaje que trama las tres series va estableciendo un juego de múltiples triángulos en los que participan alternativamente Rosendo Juárez, Francisco Real, la Lujanera, el Oriental y Nicolás Fuentes, en la escena final se superponen dos de ellos, Rosendo Juárez no resigna su condición de guapo frente a Francisco Real, sino frente al otro, al muerto, en cambio el Oriental, que en todo el film no ha tomado conocimiento del conflicto que supone la liberación de Nicolás Fuentes, lo puede enfrentar porque él va a matar al Francisco Real real y no al otro.

La transfiguración del cuento de Borges en la textualidad de Mugica está contaminada por algunos tópicos recurrentes en la obra del escritor:

- ♦ El destino precario y mutable del hombre, que Mugica figura a partir de una causalidad trágica, irreversible, que nada tiene que ver con la voluntad del personaje.
- ♦ El cambio de identidad, Francisco Real al enfrentarse a Rosendo Juárez asume la identidad de Nicolás Fuentes; el Oriental, a su vez, asume la identidad de Rosendo, cumpliendo con un ritual que el otro rehusó cumplir.

En el cuento 'El fin', de *Ficciones*, es posible leer una condensación de ese tópico, Martín Fierro se reencuentra con el negro al que mató y revive la escena de su muerte al confrontarse con el hermano del difunto, que termina por matar a Fierro, asumiendo así su destino: «Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro».

- ♦ Reducir la vida de un personaje a dos o tres escenas que valen por su fuerza simbólica, dimensión en la que no importa la sucesión temporal, sino que interesa la totalidad, representada por una figura que alude a ella emblemáticamente. Mugica en el pasaje al texto fílmico necesita extender la temporalidad acotada del cuento, pero, a pesar de ello, su narración sólo abarca el ciclo de un único día.

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara. [...] Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)', *El Aleph*.

- ♦ Podríamos agregar, además, y sin exigencia de exhaustividad, la estructura circular, la milonga que acompaña como fondo las acciones, la mujer que sirve para probar al hombre, entre otros desplazamientos de la poética borgeana al film de Mugica.

Si en la enumeración anterior existe posibilidad de señalar los juegos intertextuales de las transformaciones, es necesario señalar que hay múltiples operaciones de transfiguración que se despliegan en ambos textos y que son compartidas por el linaje en el que se imbrican:

- ♦ El manejo de la elisión es propio de la filmografía de René Mugica, la contaminación declarada por Borges de von Sternberg, no hace más que exhibir un campo de relaciones que abre derivas sin puntos de partida.
- ♦ La elección del montaje, obliga a recordar que Eisenstein señala una genealogía abierta para este procedimiento, el Leonardo de *Cómo debe representarse una batalla*, el Rimbaud del poema 'Marine' de *Iluminaciones*, la narrativa de Dickens. Por lo que podríamos arriesgar la idea de que el montaje no es un procedimiento específicamente fílmico, sino una instancia de posibilidad susceptible de intervenir en la articulación de diversas materias semióticas.

Acaso en la escena de la transfiguración se imponga la borradura de los nombres, como modo de conjurar toda voluntad reduccionista de atribución original a los juegos de representación. Lo que abre, asimismo, la posibilidad de señalar que Borges y Mugica ponen en cuestión el mimetismo del referente, como en Conrad y Griffith, su propuesta de ver es metafórica, no repone un suceso, construye una escena imaginaria, como dice Don Carmelo, el personaje ciego, el anunciador trágico del film de Mugica:

Lo he visto, fue como un sueño, lo he visto con estos pobres ojos. Él también estaba muerto, sí, pero se levantaba con su cara oscura de odio, odio para vos, para Rosendo, para nosotros.

La esquina que asedia las miradas de Jorge Luis Borges y de René Mugica, es otra, siempre otra cada vez que se anuncia el rito de lectura o el espectador se sume en la labilidad de la iluminación oscura de la pantalla cinematográfica.

PD: A mediados de 1994, Ediciones Corregidor, publicó *El quinto Jinete*, libro de cuentos de René Mugica, cito el principio de 'Pájaros':

Cuando al fin salió, el portillo del penal se cerró a sus espaldas y quedó solo. Detrás de sus gruesos muros quedaba un trecho de su azarosa vida. Aspiró profundamente el aire fresco de esa mañana todavía temprana, acomodó el poncho sobre los hombros y echó a caminar.

La primera imagen que me recordó este texto fue la escena inicial de su film 'Hombre de la esquina rosada', el final es el principio, como lector aun erró de texto en texto sin encontrar el principio. El cruce de los textos, cualquiera sea su soporte semiótico, es laberíntico no porque sus lectores o espectadores no encuentren la salida, sino porque nunca sabrán el origen.

## BORGES LEE A BIOY

Claudia Hojman Conde

### I. PRIMER ENCUENTRO

Con frecuencia quiere la casualidad satisfacer sus propios caprichos. En esta mañana de domingo, la zona de Recoleta, a diferencia del resto de la ciudad, goza de la distracción de un sol vano. No hay mucha gente en las calles y la quietud ayuda a la meditación peripatética de quien intenta escribir estas páginas.

Enfrentar la escritura de un texto sobre la obra de Jorge Luis Borges, nos hace sentir en la obligación casi moral de ser borgeanos (o al menos intentarlo): concebir la escritura de nuestro texto con la misma (no, ¡jamás!: pero sí la más cercana) perfección con que Borges ha construido su propia Escritura.

Y, mientras quien medita, ensaya (en un gesto ilusorio) recorrer de Norte a Sur la Avenida Quintana en una suerte de rito impostergable, intenta, a su vez, el modo de retener en la memoria todo tipo de cavilaciones sobre la con-fabulación de este futuro posible texto que hablará, también, de la invención, pero sobre la invención de un yo/otro, del otro, de Borges.

Entonces, quien medita, cree percibir en una vidriera, por la que acaba de pasar, la fragmentación de su propia esencia. No hay más que retroceder para verificar si la visión que tuvimos del hecho es real o imaginaria, visible o invisible. La sospecha confirma nuestros temores: la vidriera (quiso el destino que no la volviera a encontrar pese a mis múltiples esfuerzos) nos devuelve en pedazos lo que antes fue una unidad.



Cada uno de los infinitos espejos que pueblan los escaparates, recibe una parte de nuestra quebrada deformidad. Lo primero que surge es el asombro, que no termina allí. A nuestras espaldas, una voz conocida pero inabordable, sentencia:

— A la realidad, le gustan las simetrías y los leves anacronismos.

No se ve a nadie. Los espejos sólo me devuelven la suma desmembrada de mi fragmentación. No existe el más mínimo atisbo de la imagen del otro, de un posible otro. Sin embargo, la voz es clara, aunque no tenga rostro.

Una leve inquietud me perturba y pienso (como si no pudiera pensar en ninguna otra cosa) en el comienzo de uno de los cuentos de Borges. Y, otra vez, una voz, pero una voz otra, señala a mis espaldas: «los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres». Pero, esta vez, los espejos recogen la infinita fragmentación del dueño de la voz: una figura que se adivina (más allá de la distribución de la imagen simétricamente diseminada) alta, delgada, aún erguida pese al peso de la edad.

Me doy vuelta, y la presencia de Adolfo Bioy Casares no me sorprende. Su mirada, diáfana (pese a la aureola gris que los años depositan en los ojos) y seductora, me interroga ante mi aparente falta de reacción.

— Estaba pensando en Borges... sí, y en usted también, le digo.

En su rostro se dibuja un gesto de comprensión. Convencido acaso de que lo que digo es ciertamente persuasivo, me pregunta:

— ¿Quiere que tomemos un café? La invito a mi casa, está aquí cerca.

No sin inquietud, reflexiono sobre el ofrecimiento de Bioy, mientras él aguarda mi respuesta: un hombre irresistible y además, o por sobre todo lo demás, el gran amigo y colaborador de Borges. Es mi oportunidad, me digo. Poder hablar con Bioy acerca de Borges, de su literatura, sí... de la de Bioy también, pero... tenerlo tan a la mano para poder preguntarle y quizás hasta llegar a recortar algunos de los secretos que seguramente compartió con Borges y...

— Sí, acepto. Tomemos un café.

Y mientras recorremos una distancia, que ni entonces ni ahora recuerdo bien, entre la vidriera con la que la fantástica causalidad nos ha enfrentado (una vidriera que, quiso el destino que no volviera a encontrar pese a mis múltiples esfuerzos) y su casa, mantenemos un silencio que acompaña el ritmo un poco cansado de nuestros pasos.

Ya en la sala amplia donde Bioy tiene su biblioteca (¡ay!, ¡cuántas historias en diálogo permanente!) él se quita el abrigo y me invita a hacer lo mismo.

¿Dónde estará la *Anglo-American Cyclopædia*?

Los ojos no alcanzan para ver tantos recuerdos que el presente —aunque luminoso por la claridad soleada del día— parece borrar con el paso del tiempo.

Mi primer impulso es acercarme a los ventanales que dan al pasaje Schiaffino y observar, desde allí, el amplio parque verde, no tan verde ahora como antes.

Bioy respeta ese instante de eternidad que me concede (ahora me pertenece), porque sin duda me lo ha regalado. Recién entonces, me invi-

ta a tomar asiento en uno de los varios sillones de la sala. Él ya está sentado, esperando.

Pero yo no puedo esperar y, mientras me siento, le pregunto por qué tuvo la amabilidad de invitarme.

— Paso a diario por esa vidriera —me dice— pero nunca, hasta el día de hoy, alguien se había atrevido a observar el curioso fenómeno que provoca.

— ¿Entonces?

— Entonces, pensé que, si usted se había detenido era porque había descubierto algo que para la mayoría de la gente pasa inadvertido.

— Es un fenómeno extraño —me atrevo a agregar— pero revelador, me recuerda...

— En efecto... —asiente en un tácito acuerdo— es lo mismo que yo...

Y sin dejarle terminar su pensamiento, mi entusiasmo se desborda en una larga observación:

— Usted, sí, no había ningún otro, recordó una frase de un cuento de Borges en el cual yo estaba pensando. Pero yo, más que en esa frase, me detuve en la imagen inicial, en esa primera, en la que Borges dice: «debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar». Allí, en la vidriera, los espejos...; ahora, aquí, en su casa, los libros, la enciclopedia, *su* Enciclopedia, la *Anglo-American Cyclopædia*, la única, la que Mastronardi buscó, sin hallar, en una librería de Corrientes y Talcahuano... Y después, pensé en ese universo visible, en esa ilusión que los espejos multiplican y divulgan... Es una conjunción verdaderamente fantástica, ¿no cree?

Bioy permaneció unos momentos en silencio, meditando. Al cabo de un rato dijo:

— Sí, fantástica... ¿Sabe?, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras... hasta los libros de filosofía son ricos en fantasmas y sueños.

Volvió a silenciar su voz, pero no lo detuve, decidida a recibir todo aquello que él estaba dispuesto a confiarme. Al cabo de unos instantes, prosiguió:

— Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir que, la literatura fantástica, como un género más o menos definido, aparece en el siglo diecinueve y en el idioma inglés. Por cierto, hay precursores. En el siglo dieciocho... yo admiro el siglo dieciocho..., me llevó a la escritura ordenada y deliberada de mis textos... En ese siglo, el dieciocho, ya aparece en la ambientación o la atmósfera de la literatura fantástica, algo que podríamos llamar la sorpresa. Pero no la sorpresa de una manera total o arbitraria, no —eso sería malo para un texto— sino la sorpresa como una sensación de extrañamiento; sí, lo que en literatura encontramos extraño, misterioso o hasta siniestro. Borges lo definiría con la palabra *uncanny*, que tanto le gustaba. En inglés o en escocés, la palabra *uncanny* se utiliza como epíteto para denotar el horror sobrenatural. Los alemanes tienen para ese epíteto una palabra análoga: *unheimlich*. Estoy convencido de que esa gente ha necesitado de esas palabras porque ha sentido la presencia de algo sobrenatural y maligno a la vez. Creo que los idiomas corresponden a las necesidades de quienes los hablan. Hay, en el sonido de una

palabra, en la respiración de una palabra, en su entonación, algo que se corresponde con lo que esa palabra significa. Pues bien, ese epíteto, *uncanny*, es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*, un extraño relato fantástico del gótico oriental, y a ningún otro libro anterior. Su autor es el inglés William Beckford.

Ante mi silencio y un involuntario gesto interrogativo, Bioy, una vez más, conjeturó mi pensamiento:

— Muchas veces me han preguntado cuáles son las leyes del cuento fantástico. Pero no hay un tipo sino muchos, de cuentos fantásticos. Yo diría que toda literatura es esencialmente fantástica; que la idea de la literatura realista es falsa, ya que el lector sabe que lo que le están contando es una ficción. La primera literatura no sólo no parece haber sido de índole realista, sino que se vinculaba con lo mágico. Y, además, la literatura empieza por lo fantástico, por la cosmogonía, como decía Valéry. La literatura fantástica ayuda a comprender la imperfección de la realidad; no se olvide de que la realidad tiene que abarcarlo todo.

Bioy se detuvo por un instante. Se echó hacia atrás y apoyó la cabeza contra el respaldo del sillón. Cerró los ojos, como si en esa actitud pudiera beberse todo el sol que entraba por el ventanal de la biblioteca.

Entonces, me atreví:

— ¿Y Borges?

Sin cambiar de posición, dijo:

— Fantasías metafísicas... Allí, lo fantástico está más que en los hechos, en el razonamiento. Con 'El acercamiento a Amoltásim', con *Pierre Menard*, con 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.

Y mientras Bioy volvía a beberse el sol, pensé: "esto es para mí, ya es hora de preguntar".

El café se convirtió en una maratón dominical. Almorzamos, merendamos y cenamos en medio de una discusión infinita. Transcribir la conversación que tuvimos, sería imposible. El desorden en el que se sucedieron las preguntas, las respuestas, el intercambio de opiniones y las conclusiones a las que llegamos, no lo permite. Pero si intentaré esbozar un recorrido a partir del cual podrá seguirse el hilo de nuestra conversación.

#### A) SOBRE LITERATURA FANTÁSTICA<sup>1</sup>

Con relación a la literatura fantástica, llegamos a la conclusión de que ésta comprende aquellos textos que muestran, en la escena de la

<sup>1</sup> Según el *Dictionnaire Grec-Français* de A. Bailly, *φανταστικός* es aquello que concierne a la imaginación, es decir a la facultad de imaginar; el arte de representar por medio del espíritu; la facultad de imaginar cosas vanas, de crearse ilusiones. La palabra pasa al latín y según se constata en el *Dictionnaire Latin-Français* de Félix Gaffiot, *phantasticus* es algo imaginario, irreal.

escritura, un espacio narrativo diferente, transformado, contrario a y perturbador de las "leyes" de la representación artística que reproduce lo "real" en la literatura. Lo fantástico está íntimamente relacionado con lo real<sup>2</sup> y lo racional (no podemos pensarlo en el campo de lo irracional); pero lo fantástico toma lo real y lo quiebra.

Quizás pueda reproducir, casi con exactitud, este comentario de Bioy que repitió más de una vez desde diferentes ópticas:

La literatura de lo fantástico no es más que la consciencia desasosegada del positivismo del siglo XIX. Durante ese siglo, lo fantástico vuelve extraño el mundo "real"; afirma que lo que se narra es real —para lo cual utiliza las convenciones de la ficción realista— y mientras lo hace, introduce ese elemento irreal (llamémoslo de alguna manera) que arranca al lector su seguridad cotidiana para llevarlo a un mundo diferente, extraño, un mundo transformado que puede asociar con algo mágico, por así decir. El lector se cuestiona entonces la naturaleza de lo que se ve y registra como tal. Se produce así una suerte de vacilación, de inestabilidad que es lo que constituye, creo yo, el centro del modo fantástico. La vacilación que el lector experimenta al interpretar los acontecimientos, no debe romperse. Ningún relato que se presente como "real" debe mostrarse increíble en demasía. Si esto ocurre, se rompe con las convenciones de lo fantástico.

Bioy hizo hincapié en que tomara nota de lo siguiente (lo que ahora transcribo): «Introducir lo fantástico es reemplazar lo familiar, el confort, *das Heimlich* —¿recuerda lo que dijimos al principio de su opuesto *unheimlich*, el equivalente alemán del *uncanny* inglés?, por el distanciamiento, la incomodidad, lo extraño. Es introducir áreas oscuras, de algo completamente invisible y otro, los espacios que quedan fuera del marco limitador de lo "humano" y lo "real", fuera del control de la "palabra" y la "mirada".<sup>3</sup>»

#### B) BIOY, BORGES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

No vaya a creer, me dijo Bioy, lo que dicen algunos malos manuales de literatura acerca de esa noción popular (por cierto errónea, por lo anacrónica) de que la literatura fantástica es una especie de capricho contemporáneo. Sepa que la verdadera literatura —si es que podemos decir que haya una literatura más verdadera que otra— no es aquella que elabora novelas realistas y que ofrece una verosimilitud casi estadística. Lo históricamente cierto es lo contrario. Muchas veces, mientras elaborábamos con Silvina y con Borges aquella famosa antología de la literatura fantástica, los tres hemos discutido este punto. Nunca olvido unas palabras que Borges pronunció en Montevideo, para fines de la década del

<sup>2</sup> «Lo fantástico debe estar tan cerca de lo real que uno casi tiene que creerlo», dice Dostoievsky.

<sup>3</sup> Leyendo bibliografía sobre literatura fantástica, encuentro en un libro de Rosemary Jackson: *Fantasy. Literatura y subversión*. Madrid, Catálogos, 1986, p. 186, la versión casi textual de las palabras de Bioy Casares.



cuarenta: «Las novelas realistas empezaron a elaborarse a principios del siglo XIX, en tanto que todas las literaturas empezaron con relatos fantásticos. Lo primero que encontramos en la historia de las literaturas son narraciones fantásticas. [...] La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos.»

A raíz de esta cita recordé, y le recordé a Bioy, que en uno de los ensayos de Borges, 'El arte narrativo y la magia'<sup>4</sup>, Borges ya apuntaba el problema básico de la literatura fantástica.

Bioy no se acordaba muy bien del ensayo: Me ocurre con frecuencia —dijo— que olvido aquello que escribo, (bueno, en este caso leo). Cuando uno escribe, no vuelve a releer sus textos, pero ustedes, los críticos y los lectores, retienen más que uno por la frecuencia en la repetición de sus lecturas.

Entonces, me pidió que tomara de uno de los anaqueles (que indicó con precisión, no fuera yo a emprender la tarea quijotesca de buscar un volumen entre tantos) la obra de Borges y me propuso que leyéramos juntos el ensayo. Cuando concluyó la lectura, dijo: Fíjese, ya en el comienzo del ensayo<sup>5</sup> Borges utiliza palabras como «procedimiento», «artificio», «trama». Observe bien, cómo desde entonces, concibe el arte narrativo como artificio, un artificio que se explica tanto desde los procedimientos como desde la trama.

Meditó unos instantes y comentó (como si en algún momento hubiese perdido esa sensación que acababa de recuperar) cuán curiosa le resultaba a veces la forma en que Borges decía lo que quería decir. Haber elegido deliberadamente dos novelas como *The Life and Death of Jason*, de William Morris y *Narrative of A. Gordon Pym*, de E. A. Poe, casi desconocidas por la crítica, novelas no representativas y en las que acontecen aventuras extraordinarias, en donde hay un tácito rechazo al realismo, sólo quiere decir que, lo que a Borges le interesa es situar una forma narrativa que no tenga que ver con el realismo. «¡Claro!», dijo Bioy como si acabara de encontrar una respuesta para sí mismo, «por omisión, el realismo queda totalmente excluido de su 'poética'. O aparecerá sólo como el término que por su ausencia permite definir mejor los que sí están presentes».

Hasta aquí comentamos el ensayo de Borges con Bioy. Pero, al día siguiente, en casa, revisando unas notas mías que estaban sobre mi escritorio, encontré unos apuntes tomados sobre un artículo de Emir Rodríguez

Monegal que descubrí, hará más de un año, cuando empecé a recolectar material para este trabajo. Decían así:

«La primera conclusión a la que llega Borges (ver: *Discusión*, 'El arte narrativo y la magia', en *OC*, 230)<sup>6</sup>...»

Después una cita de E. Rodríguez Monegal que comenta este párrafo: «Aquí está el punto focal de su "poética" narrativa. Al examinar la causalidad de la ficción, Borges distingue dos formas básicas que corresponden a las dos formas de la causalidad en el mundo real. Su análisis es ontológico, y traslada desde el mundo de los objetos al mundo de la escritura la misma visión filosófica. De esta manera, separa drásticamente dos zonas dentro del campo de la narrativa: (a) la que imita la causalidad del mundo real, tal como la presenta la ciencia; (b) la que sigue la causalidad de la magia».

Más abajo, en forma desordenada, unas notas sueltas:

- ♦ Fuentes que usa Borges para "Magia":
  - a) artículo 'Magic' - *Encyclopædia Britannica*, oncenava edición
  - b) Frazer
  - c) otras (¿cuáles?)
- ♦ La realidad es arbitraria, desordenada, caótica. La magia, no. Tlön.
- ♦ Revisar el final del texto de Borges: «Procuró resumir... psicológica».<sup>7</sup>
- ♦ Una vez más una cita de Rodríguez Monegal que cierra su propio comentario sobre el arte narrativo: «Dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción sólo puede tomar dos partidos: o imitarlo y caer en la simulación (es decir, la mimesis), o crear su propio orden como lo hace la magia. El artículo termina, pues, postulando la analogía de los procesos causales: el de la magia, el de la narrativa. Al hacerlo, Borges explícitamente denuncia la simulación poética de la novela psicológica y, en forma implícita, denuncia también la simulación de la novela realista. Una narrativa mágica queda fundamentada aquí, pero una narrativa en que el término *mágico* poco o nada tiene que ver con el uso que se le viene dando en la crítica contemporánea.»
- ♦ Unas notas más sobre el prólogo que Borges hace de la novela de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, publicada en 1940. Leo

<sup>4</sup> Incluido en *Discusión* y publicado en 1932, tres años antes de la publicación de *Historia Universal de la Infamia*.

<sup>5</sup> Transcribo el primer párrafo para que el lector pueda seguir el razonamiento de Bioy: «El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. La causa histórica de esta continuada reserva es la prioridad de los géneros; la causa fundamental, la casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama. El analista de una pieza forense o de una elegía dispone de un vocabulario especial y de la facilidad de exhibir párrafos que se bastan; el de una dilatada novela carece de términos convenidos y no puede ilustrar lo que afirma con ejemplos inmediatamente fehacientes. Solicito, pues, un poco de resignación para las verificaciones que siguen».

<sup>6</sup> Transcribo nuevamente el párrafo para que el lector pueda seguir el razonamiento de E. Rodríguez Monegal: «Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados ídola de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia».

<sup>7</sup> «Procuró resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con lo segundo. Quede el primero para la simulación psicológica». *OC*, p. 232.

el comentario de un crítico: «El prólogo adquiere carácter de manifiesto».

Enseguida pienso en la cara asombrada de Bioy cuando le hice este comentario, que no sé por qué motivo recordé durante nuestra charla, y en la sonrisa que me devolvió cuando me dijo: «¿No es exagerado decir que ese prólogo es tan importante para la nueva novela latinoamericana como el prefacio de Cromwell, de Víctor Hugo, lo fue para el drama romántico? Aunque tiene la ventaja de ser infinitamente más breve».

Lo que no es exagerado es pensar que Borges declara sin eufemismos sus diferencias con la propuesta de Ortega y Gasset y afirma el estrecho vínculo literario que lo une a Bioy. En el prólogo, con otras palabras, pero con igual fuerza, enfrenta el desorden, la falta de rigor de la novela psicológica: «...la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil», al orden, la forma y el rigor de la novela de aventuras: «La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial...»

Cuando comenté estas ideas con Bioy, unas semanas más tarde, me dijo: Es precisamente la causalidad mágica la que distingue la novela tal como la concibe Borges y yo la practico. Ese prólogo sirvió para confirmar el rechazo a la simulación psicológica y realista y afirmar su adhesión a la narrativa fantástica.

Dado lo avanzado de la noche y el cansancio de todo un día de conversación, Bioy me preguntó:

— ¿Le gustaría que nos reuniéramos otro día para hablar sobre literatura? En mi mudez, le dije que sí con la cabeza.

— Muy bien —agregó— déjeme ver... ¿le parece que nos reunamos el próximo domingo?

— ¿Aquí mismo? —aventuré.

— No, mejor en la Biblioteca Nacional...

— Pero..., ¿el domingo?... la Nacional está cerrada.

— Usted no se preocupe, el domingo próximo nos encontramos a las once de la mañana en la calle México...

— ¡Pero Bioy! —dije sin darme cuenta de lo que decía—. Discúlpeme, pero la Biblioteca Nacional ya no funciona en la calle México.

— No discuta conmigo, cabecita pelirroja —me dijo al tiempo que se levantaba del sillón para dar por terminada la visita—. El domingo próximo, a las once, en la Nacional de la calle México. ¿Has escuchado bien?

— Sí. Como usted diga.

Me acompañó por un largo pasillo hasta el vestíbulo, abrió la puerta, me estrechó la mano y se despidió de mí hasta el domingo.

Una vez en la calle, caminé hasta el lugar en donde supuse encontraría la vidriera con los espejos. Pero ya no estaba.

## II. SEGUNDO ENCUENTRO

El domingo señalado para nuestra cita, decido salir con tiempo suficiente para ir caminando hasta la Biblioteca, por dos razones: la primera, porque queda cerca de mi casa y la segunda, porque el día vuelve a ser espléndido como el anterior.

No sé por qué tuve la necesidad de pasar por la Plaza de Mayo antes del encuentro. Lo cierto es que lo hice. La plaza estaba repleta de gente que disfrutaba de la mañana de sol. Gente que parecía repetir eternamente ese rito cada domingo. En las últimas cinco cuadras que recorrí hasta la Biblioteca, las voces de esos hombres, mujeres y niños me acompañaron sin descanso. A las once de la mañana, Bioy y yo volvíamos a encontrarnos. Esta vez no fue por casualidad, éste era un encuentro premeditado. ¿El lugar?, ya lo dije: la vieja Biblioteca Nacional de la calle México.

Cuando llegué, Bioy no estaba. Pero, en la puerta había un cartel escrito de su puño y letra que decía: «Te espero en el despacho del Director». Firmaba Bioy. (Sin embargo me pareció haber visto la grafía de Borges).

Empujo la puerta que cede sin dificultad y en ese acto único, los rumores de la plaza quedan atrás. Entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. No lo creo. Estoy en la Biblioteca Nacional de la calle México. Parece no haber cambiado desde la última vez que estuve aquí, en 1991 ó 1992, buscando materiales en diarios y revistas para el artículo que un amigo iba a publicar sobre Rodolfo Walsh.

Cualquiera de nosotros que, alguna vez, haya recorrido la más que inquietante eternidad de estos pasillos que existen —*ab aeterno*— habrá de reconocer (lo sé) el aura emocional, la fatigosa impresión de un caos inagotable y mecánicamente ordenado que envuelve esta Biblioteca (que otros llaman Universo, esa esfera<sup>8</sup> *effroyable* cuyo centro cabal —que, diremos sin vacilación, está en todas partes— es cualquier hexágono, cuya circunferencia —que no está en ninguna de todas esas partes— es inaccesible).

Mientras me pierdo en estas reflexiones, doy con la puerta del despacho. Golpeo. Una voz me autoriza a entrar. Entro. Bioy está sentado frente a un escritorio. Cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras. Bioy hace un gesto para que me siente. Entonces, le pregun-

<sup>8</sup> Esta idea proviene de Jenófanes de Colofón (570h-470h a.C.), filósofo griego influido por la escuela de Mileto. Defendió el origen natural de todas las criaturas, criticó las creencias mitológicas y la preferencia de la cultura física sobre la intelectual. Fue fundador de la escuela eleática. En los fragmentos que se conservan de su *De Rerum Natura*, propone a los griegos un solo Dios, que era una esfera eterna de tiempo infinito y circular. (Nosotros reemplazamos la idea de Dios por la de su equivalente: Biblioteca). Con relación al tema de la esfera (*sphaira*) y el tiempo (*kronos*) revisar las posturas de Aristóteles y Hegel comentadas por Jacques Derrida en *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 70-1.

to cómo ha hecho posible este encuentro, en una Biblioteca que ya no existe, bueno, sí, pero no aquí, en otro lado; no lo entiendo.

— No hay nada que entender —dice— es a Borges a quien se le ocurren estas cosas.

— Pero Borges...

— No todavía. ¿Acaso no estás haciendo un trabajo sobre la literatura de Borges?

— Sí.

— Entonces, ¿no crees que éste es el mejor lugar para encontrar los secretos de su Escritura? Esta Biblioteca contiene todas las posibles combinaciones que tú quieras. No hay más que buscarlas.

#### A) EL TEXTO LITERARIO. LA LITERATURA FANTÁSTICA. UTOPIA. HETEROTOPIA.

— Lo que intentas saber —dijo Bioy mientras caminábamos— es, si no me equivoco, el modo en que funciona la literatura de Borges, ¿no es así? Pues bien, te diré, en primera instancia que la literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un libro no lo es. 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. Los ejercicios de prosa narrativa derivan de las relecturas.<sup>9</sup> A veces creo que los buenos lectores son más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir (¿o anterior?): más resignada, más civil, más intelectual. Si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, la que tú estás creando ahora, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil. La concepción de la literatura como juego formal (el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar historias ajenas) conduce, en el mejor de los casos, al decoro artesanal; en el peor, a una obra dictada por la vanidad del azar.

El libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales. El libro, al no ser ese lenguaje comunicativo que la gramática codifica, no se limita a "representar", "significar" lo real; entabla un diálogo (el diálogo de una consciencia sobre la pluralidad de lenguajes) con su lector, impone una entonación a su voz y a las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Propone un diálogo infinito.

Mientras Bioy hablaba, recordé una cita de Julia Kristeva, que no sé por qué retengo casi de memoria: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro(s) texto(s). En el lugar de la noción de intersubjetividad se establece la

<sup>9</sup> Roland Barthes dice: «...todo texto no es más que la reproducción y la refutación de textos anteriores, es decir, la transformación de ese intertexto que termina por identificarse con la cultura y con el conjunto infinito de las lecturas del escritor».

intertextualidad<sup>10</sup>, y el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble».<sup>11</sup>

Esta cita de Kristeva (cuya cita —que memoricé a su vez de una cita anterior— no intenta sino justificar su argumentación —la de Bioy y la de la cita misma—) podría servirme como punto de partida en esta intención de acercamiento al modo en que Borges constituye la escena de su escritura.

Avanzamos por una de las infinitas galerías de la Biblioteca (cuya distribución es invariable) y llegamos a alguno de los innumerables pozos de ventilación. Allí, nos detenemos, sin apoyarnos en las bajísimas barandadas que los cercan.

Bioy me anuncia que hará uso de uno de los gabinetes ubicados en el zaguán (uno de los tantos), que regresará en seguida.

Mientras lo espero, trato de escribir algunas notas.

Toda actividad literaria se ejerce como trabajo sobre otros discursos. Pero esos discursos (filosóficos, religiosos, históricos, psicológicos, literarios<sup>12</sup>...), que constituyen el "anillo ideológico" que rodea al escritor y lo coloca frente al contenido de la literatura, son los discursos de las ideologías sociales en general y no sólo de la literatura en particular.

Pero la literatura, lo que la literatura lee al escribirse, es sólo literatura; la literatura se apropia, roba, saquea el *corpus* de la literatura anterior o contemporánea.<sup>13</sup>

Un texto literario ("escritura-réplica" de otros textos, red de conexiones inserta en el conjunto de otros textos) no intenta significar, representar lo real, en un simple gesto comunicativo. El texto literario, en su gesto doble de escritura-lectura/lectura-escritura<sup>14</sup> trabaja (cita, copia, corta, injerta, inscribe) con materiales que transforma; significa cuando participa de la transformación de lo real, que capta en el momento de su no-clausura.

<sup>10</sup> La intertextualidad provoca la producción de nuevos significados, produce "transformaciones semánticas" con la "cooperación interpretativa" del lector, a la que Borges —lo veremos después— le confiere gran importancia.

<sup>11</sup> En otra parte de su *Semiótica*, Kristeva dice: «El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple [...]. Denominamos a este espacio intertextual».

<sup>12</sup> La literatura también forma parte del anillo ideológico: un discurso literario puede ingresar en un nuevo texto como su contenido pero no es regla de la definición de actividad literaria.

<sup>13</sup> «...la lectura es un acto necesariamente individual, mucho más que el escribir. Admitiendo que la escritura logre superar la limitación del autor, sólo seguirá teniendo un sentido cuando sea leída por una persona aislada y atravesada sus circuitos mentales. Sólo el poder ser leído por un individuo determinado prueba que lo que está escrito participa del poder de la escritura, un poder basado en algo que va más allá del individuo. El universo se expresará a sí mismo mientras alguien pueda decir: "yo leo, luego él escribe".» Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*.

<sup>14</sup> Concebir la escritura como lectura o bien la literatura como relectura de otros textos, es central en la invención borgeana.

¿Cómo trabaja la literatura fantástica, como la concibe Borges, su producción textual?

Lo fantástico obra dentro de sistemas cerrados; trazando un espacio dentro del marco cognoscitivo de lo posible, revela la aporía de toda certeza acerca de los límites de lo "real", abre espacios, inscribe otros significados, se disemina. Así, lo fantástico, nunca se da a leer como una clausura.

Aquello que lo fantástico toma del mundo "real"<sup>15</sup> lo transforma re-emplazando, dis-locando, creando un no-lugar, una utopía, o un lugar otro, la "otredad", una heterotopía.<sup>16</sup>

Cuando Bioy volvió, me encontró escribiendo unas notas. Me preguntó qué hacía y, entonces, le hice un comentario sobre mis anotaciones.

Retomamos la marcha sin olvidar nuestra búsqueda (¿acaso buscábamos el Libro Absoluto?, ¿o el Libro de Arena?, ¿acaso, la Escritura Sagrada?). Íbamos en silencio, hasta que, sin previo aviso, Bioy se detuvo. Me miró seriamente y me dijo:

— Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Borges. En el vocabulario crítico, la palabra "precursor" es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. Al principio lo pensé —a Borges— 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. Entonces, me propuse demasiados fines: remedar en Borges ciertas falsedades (que

<sup>15</sup> Borges, a partir del idealismo filosófico no sólo negará la realidad, sino también cualquier posibilidad de conocerla.

<sup>16</sup> «Utopía. Puede imaginar que el mundo posible narrado es paralelo al nuestro, existe en alguna parte, aun cuando nos sea normalmente inaccesible. Ésa es la forma que adopta por lo general el relato utópico, ya se entienda la utopía en su sentido proyectivo, de representación de una sociedad ideal, como sucede en la obra de Tomás Moro, o en sentido caricaturesco, como deformación irónica de nuestra realidad, como sucede en la obra de Swift. Este mundo puede haber existido en tiempos o existir en un lugar remoto del espacio. Por lo general, constituye el modelo de cómo debería ser el mundo real.» Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*. Madrid, Lumen, 1988, pp. 186-7.

«...hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí 'acostadas', 'puestas', 'dispuestas' en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un lugar común. Las utopías consuelan: pues tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la 'sintaxis' y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace 'mantenerse juntas' (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fabula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.» Michel Foucault, *Las Palabras y las Cosas*. Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 3.

a él le gustaban) de Unamuno, convertirlo en escritor del Siglo de Oro o en poeta simbolista francés, crearlo continuador de la filosofía *des Als Ob*, descubrir en él las metáforas que Lugones ya había descubierto, verlo a Macedonio Fernández (que se pasó la vida escribiendo una sola novela de modo que incluyera todas las variantes y todas las historias posibles). En fin. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o pluralidad de los hombres.

Ya dijo Borges, alguna vez, que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.<sup>17</sup>

Si, como dice Blanchot: «... le monde est un livre, tout livre est le monde [...] le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images réfléchées», todos los autores son un solo autor porque todos los libros son un solo libro. Lo esencial es la literatura y no los individuos, y lo esencial en la literatura es que sea, impersonalmente y en cada libro, la unidad inagotable de un solo libro y la repetición fatigada de todos los libros.

Antes de continuar, te daré mi mejor consejo como escritor. La literatura, no está clasificada y ordenada. Cuando uno empieza a escribir, lee de una manera arbitraria, es decir, lee alrededor de los libros que uno reescribe. Entonces, uno se pregunta (mientras lee): ¿cómo funciona esto?, ¿cómo se puede fabricar ese texto que uno quiere escribir desde la lectura de los otros?

Alguien que intenta ser escritor, no quiere leer toda la literatura, quiere encontrar los libros que le interesan y le sirven para su propia literatura. Y, eso, es siempre arbitrario.

Uno crea su propia genealogía y su utopía literaria. Cada escritor inventa su propia biblioteca ideal, una biblioteca excéntrica, que cambia y se transforma, pero a la que se mantiene fiel. En Borges, esa Biblioteca es, por supuesto, heteróclita y asistemática, refleja las cohabitaciones insólitas y la mezcla de jerarquías que van a caracterizar la literatura que engendra. A veces, frente al vacío total, que frecuentemente se experimenta, uno empieza a robarle la experiencia a los otros. No hay que reprocharse, nunca, esos robos.

En literatura, el mundo se puede cambiar. La realidad, todos los aspectos de la realidad (historia, política, matemática, filosofía) cambian y se transforman en ficción. Para lograrlo hay que ubicarse en un lugar excéntrico, opuesto al orden establecido, fuera de todo. Los escritores construyen la experiencia y le dan forma. Aspiran así a la utopía.

Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa: desde una discusión filosófica hasta el cruce del río Paraná por la

<sup>17</sup> «Borges comprend que [...] l'essentiel, c'est la littérature, non les individus, et dans la littérature, qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassé de tous les livres». Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, p. 118.

caballería desbordada de Urquiza. Sólo se trata de saber narrar, es decir, de ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir. La experimentación es parte de la gran literatura.

B) ¿UTOPIA?, NO: HETEROTOPIA BORGEANA. "TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS"

Pese a que aún permanecemos allí, parados, en el mismo lugar, haciendo observaciones literarias o reflexionando sobre todas las cosas como si fueran literatura, tengo la sensación de que hemos cambiado de lugar, de que estamos en otro lugar. Porque, aunque la Biblioteca sea ilimitada y periódica [si una noche de invierno, un viajero eterno, la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repito, sería un orden: el Orden)], me parece percibir ciertos cambios (bien puede ser que estos aparentes cambios sean detalles inexistentes que mi falaz memoria haya sumido en el olvido).

Bioy insiste en que no los hay.

Sin embargo, advierto que, más allá, en el zaguán, hay un espejo que fielmente duplica las apariencias.

Pienso en Tlön; en la memoria; en el espejo (*The Secret Mirror*); en la duplicación infinita de la imagen<sup>18</sup>; en el otro lugar.

— Esa es la puerta de entrada a Tlön —dice Bioy—.

No puedo mirarlo sino con asombro (el mismo asombro que buscan los metafísicos de Tlön).

— El Espejo —añade— te mostrará la visión que hay del otro lado, el mundo otro, la otredad. La Enciclopedia, si haces de ella una "mala lectura"<sup>19</sup>, te ayudará a buscar el otro texto (no ése, utópico, en cuyo consuelo creíamos, sino ese otro, heterotópico, cuya amenaza nos inquieta). Quizás entonces, puedas dar con el asombro<sup>20</sup> que busca la literatura.

Debo a la conjunción de este espejo y de las innumerables enciclopedias de la Biblioteca, el descubrimiento de Borges.

Yo, que ahora escribo lo que mi memoria retuvo de las infinitas lecturas de enciclopedias y espejos, intenté, antes de la transformación de este texto, poner orden al caos infatigable de la lectura.

¿De qué modo opera Borges en la invención de sus textos?

<sup>18</sup> Los espejos no sólo duplican la imagen de la realidad («La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en 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», J. L. Borges, "La encrucijada de Berkeley", *Inquisiciones*) sino que la figuran y prometen el infinito. Esto mismo que señalamos con la imagen, es válido para la literatura, esa tarea infinita que Borges ejemplifica permanentemente con uno de sus dispositivos: la puesta en abismo: la perspectiva infinita de textos que remiten a otros textos. No sé si debo recordar que ya publicado *April March*, la novela regresiva y ramificada de Herbert Quain, publicada en 1936, éste se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas.

Quizás un viaje por Tlön pueda dar cuenta de algunas pautas.

Borges suele reflejar en la arquitectura de sus textos, las ideas que ha concebido sobre la producción literaria.

Desde el principio, el narrador va dejando indicios para ir descubriendo, descifrando, otra posible interpretación, cifrada en el texto: «...nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz y banal».

'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', uno de los cuentos que participa del ensayo y de la ficción, está articulado en tres partes: una primera y una segunda parte y una postdata.

En la primera parte de 'Tlön...' (la que nos pone en contacto con el descubrimiento de Uqbar y el modo en que éste es descubierto) el plano de la ficción parece cobrar visos de "realidad". La intención del narrador es, construir (a imitación borgeana) una segunda ficción a partir de la primera, que la refleje y despliegue, duplicándola, como una "realidad" transformada.

De este modo, apoyándonos en los mecanismos de la literatura fantástica, y en el modo de los dispositivos borgeanos, la "realidad" (que conformaría, dentro del marco de la ficción, el mundo "real", necesario para hacer verosímil —toda historia, aunque pretenda ser veraz, verificable, está sujeta a las convenciones de la ilación verosímil, a una preceptiva literaria— el segundo mundo, el utópico) sufrirá una metamorfosis, que permitirá al narrador construir un nuevo espacio, ese espacio utópico que, en definitiva, es la búsqueda borgeana de la literatura concebida como utopía.

A partir del motivo del doble, instalado en el espejo, la Enciclopedia y la rememoración bioycasariana, el narrador duplicará el mundo "real" para construir la utopía del mundo.

El espejo, funciona como un dispositivo que exige la mirada de un lector, un dispositivo que plantea la labilidad y la no permanencia, la pluralidad sin límites de la infinitud.

La Enciclopedia, le permite mostrar la escritura como lectura, mediante el uso de la cita, la repetición transformada de otros textos con la que construye la escena de la escritura.

<sup>19</sup> «El lector es, con respecto al poema, lo que es el poeta con respecto a su precursor —todo lector es, por lo tanto, un epígono, todo poema un heraldo y toda lectura un acto de 'influencias', es decir, de ser influido por el poema y de influir a cualquier otro lector a quien comunicamos nuestra lectura. La lectura es, por lo tanto, una mala interpretación —o una mala lectura— así como la escritura es una falsificación, en el sentido que tuvo Wilde de la 'mentira' (*The Decay of Lying*).» Harold Bloom, *La Cábala y la Crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 96-7.

<sup>20</sup> «A veces puede causarnos asombro la forma de nuestra lectura y tratamos de tomar una decisión con respecto a quién la conforma y por qué. Este asombro es mi punto de partida en este ensayo, un asombro ante las formas de la convención literaria y ante los fenómenos de la tradición literaria». Harold Bloom, *op. cit.*, p. 95. Esta idea de Bloom no se contradice con el asombro tlöniano.

La rememoración bioycasariana le permite desmontar el mito del origen: el Borges personaje de Tlön debe el conocimiento de ese extraño *brave new world* a su amigo/personaje Adolfo Bioy Casares (Borges, así, disfraza de lectura su escritura, al atribuirle a otros la invención de sus textos); además, la memoria, hace posible la literatura; la memoria, o como bien dice Borges, el olvido productivo, lo que permite a la imaginación la infinita relectura y escritura de los hechos.

El espejo, la monstruosidad del espejo, abre el recuerdo: Bioy cita una sentencia memorable de una enciclopedia falaz que resulta ser el inicio de la reflexión utópica en donde el "origen" es un parámetro fundamental: «Le pregunté el origen de esa memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopædia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar».<sup>21</sup> Este artículo fundacional, que nos sirve para "solicitar" —en sentido derridiano— el concepto de origen, no existe sino en la Enciclopedia de Bioy: «El volumen que trajo Bioy era efectivamente el XLVI de la *Anglo-American Cyclopædia*. En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (Tor-Ups) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 921. Esas cuatro páginas adicionales comprendían el artículo sobre Uqbar; [...] Bioy había adquirido su ejemplar en uno de tantos remates». La existencia de Uqbar parece no tener origen<sup>22</sup> sino, y tal como lo dice Borges, en esas «páginas adicionales», que funcionan como un suplemento. Esta "mala lectura" (o la mala memoria de Bioy) del artículo sobre Uqbar, se puede entender como adición, como un artificio que se agrega a la reinscripción del texto, como suplemento. El suplemento se presenta como algo externo, añadido a algo completo por sí mismo; pero, al mismo tiempo, y a pesar de ser extraño a la naturaleza de aquello a lo que se añade, le es esencial en tanto compensa una carencia originaria de aquello que, en principio, era completo por sí mismo. Tal como Derrida lo expone, el suplemento se convierte en algo peligroso para el pensamiento tradicional pues hace de la presencia plena algo no originario, algo siempre aplazado y reconstruido: «La suplementariedad que *no es nada*, ni una presencia ni una ausencia, no es ni una sustancia ni una esencia del hombre. Es precisamente el juego de la presencia y de la ausencia, la apertura

<sup>21</sup> «La génesis se impone como elemento *sine qua non* para echar a andar el tiempo. Sin origen no hay por donde empezar, no hay continuidad ni finalidad posible». La continuidad de la escritura borgeana es la del río heraclítico que fluye porque existe el tiempo: «una escritura como transcurso del río cuando lo que no se busca es la persistencia en tanto trascendencia: paradoja de este espacio continuo que por carecer de fines y de comienzo, por su constante, renovado movimiento, no desaparece. Atopía, acronía, o quizás anuncio de la futura heterotopía borgeana en la que se cancelará el consuelo de toda utopía», dice Lelia Madrid en "El avaro Aleph: Jorge L. Borges o las vías de la memoria", *Anthropos*. Barcelona, n° 142-143, marzo-abril 1993, p. 109.

<sup>22</sup> Téngase en cuenta también que no existe un primer tomo de la historia de Tlön. El volumen que recibe Herbert Ashe y deja al morir, es el volumen XI. Ése es su "origen" (¿referencia a la oncenava edición de la *Encyclopædia Britannica* o bien a la idea de duplicación de la unidad - una vez más el efecto del doble?).

de ese juego que ningún concepto de la metafísica o de la ontología puede comprender». (*De la Gramatología*).<sup>23</sup>

La memoria, tal como acabamos de ver, aunque brevemente, con el suplemento, nos sirve para conmocionar este concepto de origen no originario que pone en peligro el pensamiento tradicional del logocentrismo.

La memoria es infinita, el hecho que se recuerda nunca es idéntico; en la memoria no hay comienzos ni fines. La memoria inventa una nueva versión de los hechos toda vez que se actualiza en el recuerdo. También la memoria es el juego de la presencia y de la ausencia.

La memoria (falaz, apócrifa) proporciona el origen no originario de la invención; un origen mítico, mitológico, metafórico.<sup>24</sup>

Cuando Borges/personaje se propone la invención del mundo imaginario de Tlön, recurre a esta idea de lo fantástico como metáfora; a la idea de crear un mundo como si fuera otro.

En los límites de nuestro pensamiento, se produce una cierta imposibilidad de pensar el mundo "como si" fuera otro.

En el caso de Tlön, esta imposibilidad estaría dada en la idea de que el mundo caótico de la "realidad" (en el marco ficcional) parecería no poder transformarse en un mundo ordenado, creado por el hombre.

En Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', el mundo "real", el mundo natural, es caótico, inestable; se necesita, pues, crear un mundo nuevo; lo que el narrador se propone es que el mundo experimente una suerte de metamorfosis que le permita al hombre lograr el orden buscado.

Tlön funciona, así, como un palimpsesto<sup>25</sup> del mundo "real", el mundo caótico del hombre que lo necesita como un mundo ordenado. Ese nuevo mundo (como lo quisieron Berkeley, Moro, Huxley), para 'Borges', es Tlön, el lugar donde parece imposible la concurrencia de los acontecimientos de ordenamiento, repartición y agrupamiento que aparecen como marcas en el texto.

<sup>23</sup> No hay que olvidar la mención al primer volumen de *Parerga und Paralipomena* de Schopenhauer. *Parerga* significa suplemento; *Paralipomena*, es el nombre dado a los libros canónicos del Antiguo Testamento que vienen a ser como un suplemento de los cuatro libros llamados "Libros de los Reyes".

Sobre el concepto de "suplemento" ver: Jacques Derrida, *De la Gramatología*. México, Siglo XXI, 1986.

<sup>24</sup> La creación no opera dentro de su propio orden sin translaciones de sentido, sin transferencia a los otros órdenes. «Todo conocimiento resulta metafórico porque todo sistema simbólico de representación —los sistemas simbólicos hacen y deshacen el mundo— se origina metafóricamente, o sea, puede ser endilgado a la esfera mítica [...]. Por considerar tan mítica, tan hipotética la intelección como figuración imaginaria, opta por un tratamiento empedernidamente estético de todo saber. Va a desviar el conocimiento de tipo filosófico, teológico o científico —hay poca gnosis científica en la obra de Borges, hay más bien un *cogito* lógico-matemático— hacia lo literario. Va a manipular con entera libertad, va a mezclar los distintos saberes para crear sus desconcertantes ficciones. Todos los saberes alimentan la fabulación de Borges que los transfiere al orden ficcional. Ese tratamiento estético los dota de figura, los configura, suspende, aísla, los pone en escena, los narrativiza. Borges va a mitologizar todo conocimiento. Sibilinamente, va a forjar una literatura tan gnómica como mítica». Saúl Yurkievich, "De lo gnómico a lo mítico (sobre algunas asombrosas mixturas)". En: *Anthropos*. Barcelona, n° 142-143, marzo-abril 1993, p. 55.

Tlön nos demuestra que el mundo en que vivimos funciona como un constructo, un laberinto, creado por el hombre, incluido en uno mayor, el universo inaccesible.

«Tlön es la metáfora más apreciada por el postmodernismo: todas las representaciones de la realidad, todos los sistemas elaborados por los hombres, son imaginarios».

Ese mundo en donde el orden existe, funciona como metáfora de la utopía literaria.

Cuando el hombre está frente a la imposibilidad de pensar el mundo "como si" fuera un mundo otro, de pensar la otredad<sup>25</sup> del mundo, surge el asombro, el que buscan los filósofos de Tlön: «Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.»

La idea del "como si" la toma Borges de su lectura desviada de la obra de Hans Vaihinger (1852-1933) que desarrolló una filosofía ficcionalista en su obra capital *La filosofía del "como si". Sistema de las ficciones teóricas, prácticas y religiosas de la Humanidad a base de un idealismo positivista*, fundándose, a su vez y para seguir el juego borgeano, en la interpretación de las "ideas" de la *Dialéctica trascendental* kantiana como ficciones, expuesta en su vasto Comentario a la *Crítica de la Razón Pura*. La *fictio* es, por lo pronto, producto de la facultad imaginativa, y se refiere a distintas maneras de invención —poética, mítica, etc.— Pero puede transformarse en la idea de "ficción científica" que es la que a Vaihinger le interesa, y cuya presencia ha tratado de descubrir en la mayor parte de los sistemas de la filosofía moderna —no sólo de los sistemas nominalistas y empiristas, sino también en los sistemas realistas y racionalistas—. Según Vaihinger, las ficciones (o expresiones en las cuales puede emplearse la locución "como si") aparecen no sólo en obras de la fantasía y de la imaginación, sino también en el pensamiento de "realidades" de las cuales no puede propiamente decirse que "son", pero tampoco puede decirse que "no son". Estas realidades —o ficciones— se expresan anteponiendo al nombre que las designa la partícula *quasi*. En rigor se llaman ficciones a los cuasi-conceptos que denotan cuasi cosas. Son ficciones, según Vaihinger, todos los conceptos, términos, operaciones, medios y proposiciones auxi-

<sup>25</sup> «Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta sino que lo deja ver por transparencia». Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 495.

<sup>26</sup> Borges dice en su texto: «No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la Psicología. Las otras están subordinadas a ella». Quizás tampoco sea exagerado decir que, para Borges —pese a su antipsicologismo, o su desdén por el realismo psicológico—, esta idea sobre la psicología le permita explicar la otredad ya que los cambios registrados en la interpretación y presentación de la otredad registran a la psicología para dar cuenta de lo diferente y lo extraño.

liares. Pone de relieve que para que un concepto sea una ficción en el sentido de "ficcionalismo" es menester que sea usado con consciencia de su "falsedad" o de su (por lo menos) inadecuación, y a la vez con consciencia de su fecundidad, de su utilidad. Las ficciones no son meras ensoñaciones. A diferencia de las hipótesis no necesitan ser confirmadas o refutadas. Ello se debe a que las ficciones "describen" los "hechos" bajo la forma del "como si".

Esta filosofía, que responde a la pregunta de: ¿cómo podemos formular pensamientos correctos sobre la realidad a base de representaciones conscientemente falsas?, nos sirve para meditar sobre el modo de operar borgeano.

Si pensamos que, a partir de esta idea, el narrador de Tlön... aplica a toda disciplina una lectura como si fuera literatura y observamos el modo en que 'Borges' lee, transforma y reinscribe sus ideas sobre el lenguaje, la literatura, la filosofía, la geometría, la matemática, etc., podemos concluir que Tlön es el espacio en donde se produce la conjunción de la diversidad y la diferencia, es el lugar donde convergen las diferentes culturas. La heterotopía en Tlön estaría dada por esa conjunción heteróclita de conocimientos que conforman la cultura misma de Tlön, en el espacio común de su encuentro.

Concebidas desde el modo en que las traduce Borges/autor, todas y cada una de estas lecturas (que pertenecen a disciplinas diferentes), leídas como si fueran literatura, permiten su reunión en un lugar que más que la utopía borgeana configuran una heterotopía.

La escritura borgeana se traduce en ese doble gesto de lectura/escritura, en donde el segundo término resulta de la transformación de todas y cada una de las lecturas/escrituras de sus predecesores.

Borges lee y en su lectura, reescribe, transformando, los textos que conforman su propio sistema genealógico, su genealogía, su linaje<sup>27</sup>. Borges, ese «flâneur libresco, escritor de máxima deambulación, no geográfica, sino bibliográfica» hace que todo texto sea «...pieza, taracea, abalorio. Apropiamiento y manejo son lúcidos. Todo forma parte del juego, del "como si". Si todo redundaba en reglada apariencia, el autor resulta fingido robador, ilusionista. Borges aprovecha del poder ficcional, el único que le está concedido, para hacerlo extensivo a todo el ámbito libresco. Todo escrito integra *The Anglo-American Cyclopædia*, la de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. La Biblia, el Corán, los diálogos de Platón, las Enéadas, Berkeley, Hume, Schopenhauer, Whitehead, Russell (Borges gusta del relativismo de los empiristas lógicos): todo grano es bueno para el molino literario de Borges. Epistemología, metafísica, cosmología, exegética, apologética, todo es aprovechado, reconvertido al ejercicio de la especulación fantástica, reinstalado en el territorio de la ficción». <sup>28</sup> Todo es transferido al orden mitológico del no origen.

<sup>27</sup> La genealogía borgeana está dada en el manejo de los dispositivos que utiliza para la transformación de sus textos.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 57.

Esta práctica borgeana de la literatura como repetición, iteración, citación transformada («los libros de ficción abarcan un solo argumento con todas las permutaciones imaginables») sirve quizás para confirmar ese ideal borgeano que postula la existencia de una literatura única y de un solo autor<sup>29</sup>; de una cierta impersonalidad textual que intenta separar al enunciador de sus enunciados; un mundo donde el sujeto de conocimiento es uno y eterno: en donde los hábitos literarios conciben la idea de un sujeto único en donde es raro que los libros estén firmados y en donde no existe el concepto de plagio: todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo.

Los dispositivos borgeanos que trans-forman, dis-locan, re-emplazan, su lectura/escritura, dan lugar al texto utópico que Borges aspira a inventar. La utopía es el texto, el "no-lugar" en el que convergen las distintas lecturas reescritas, los textos que se leen, textos de otros, transformados, inscriptos ahora en la escena de su escritura.

El texto, creado como una genealogía utópica (en última instancia la literatura es una forma privada de la utopía), no tiene principio ni fin, no tiene origen, es infinito, no se deja leer como clausura, configurando así un universo que se opone al sistema de la filosofía logocéntrica.

La escena de la escritura borgeana es el espacio de la literatura en el cual convergen los distintos textos, ya transformados; un espacio otro que emerge como resultado de las metamorfosis sufridas por los textos que el autor lee, transforma y reinscribe, textos singulares que aparentan no poder estar re-unidos en un lugar que no les es común.

Borges construye la escena de la escritura como una utopía. Sin embargo, la utopía borgeana, esa práctica de la literatura que podríamos llamar de un sincretismo heteróclito, se asemeja más a la heterotopía que propone Foucault. El texto borgeano inventa un lugar en donde pueden reunirse todos aquellos textos para los cuales no existe un lugar común (que nos consuele), provocando esa suerte de inquietud que toda heterotopía provoca.

<sup>29</sup> Vemos, en la intención de Borges de manifestar lo único por medio de la diversidad, en su deseo de construir cada texto a partir de otros textos que lo irán configurando, su necesidad última: que su obra toda, todos y cada uno de los textos que la conforman, encuentren, en su reunión final, la idea de la Totalidad, del Texto Único, del Libro. (Para Borges, el Libro es la Escritura, donde se manifiesta el mundo como existencia y como devenir).

## BIBLIOGRAFÍA

## I. Libros

ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1986.

— *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968.

— *Versiones, Inversiones, Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos, 1977.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Paidós, 1967.

BIOY CASARES, Adolfo. *La otra aventura*. Buenos Aires, EMECÉ, 1983.

— y SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Al margen de Borges*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires, EMECÉ, 1974.

— y FERRARI, Osvaldo. *Diálogos*. Barcelona, Seix Barral, 1992.

CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. México, Tusquets, 1994.

— *Punto y aparte*. Barcelona, Tusquets, 1995.

— *Seis propuestas para el próximo milenio*. Buenos Aires, Siruela, 1992.

— *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Siruela, 1995.

ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988.

— *Lector in fabula*. Madrid, Lumen, 1987.



GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.

GILIO, María Esther. *Conversaciones*. Buenos Aires, Desde la Gente, 1993.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversión*. Madrid, Catálogos, 1986.

LAPIDOT, Ema. *Borges y la inteligencia artificial*. Madrid, Pliegos, 1990.

REST, Jaime. *El laberinto del Universo*. Buenos Aires, Fausto, 1976.

SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993.

SCHINES, Graciela y BIOY CASARES, Adolfo. *El viaje y la otra realidad. Un ensayo y cinco cuentos*. Buenos Aires, Felro, 1988.

STEINER, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

TODOROV, Tzevan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 1994.

## II. Artículos

ALAZRAKI, Jaime. "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar". En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. XLVIII, n° 118-119, ene-jun 1982, pp. 9-20.

COSTA PICAZO, Rolando. "Autores que traducen: Borges". En: *Voces*. Buenos Aires, n° 15, sept. 1995, pp. 6-11.

HUICI, N. Adrián. "Jorge Luis Borges, teoría y práctica de la intertextualidad". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 46-54.

HUICI, N. Adrián. "Tras la huella del minotauro". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 77-86.

JAIME-RAMÍREZ, Helios. "Palingenesia e imaginación en *Ficciones* de J. L. Borges". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 92-94.

LOUBERE, J. A. E. "Borges and the 'wicked' thoughts of Paul Valéry". En: *Modern Fiction Studies*. Indiana, v. 19, n° 3, autumn 1973, pp. 419-431.

MADRID, Lelia M. "El avaro Aleph: Jorge L. Borges o las vías de la memoria". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 108-111.

MARTÍN CABRERO, Francisco J. "La caverna de Borges". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 66-69.

MONTANARO MEZA, Oscar. "La finta textual en 'El tintorero enmascarado Hákim de Merv' de Jorge L. Borges". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 119-121.

PASTOMERLO, Sergio. "Borges y la traducción". En: *Voces*. Buenos Aires, n° 15, sept. 1995, pp. 13-18.

PELLICER, Rosa. "H. Bustos Domecq, ciudadano de Tlön". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 111-115.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica". En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. 42, n° 95, abr-jun 1976, pp. 177-189.

ROSA, Nicolás. "Borges o la ficción laberíntica". s.n.t.

RUBIONE, Alfredo. "Xul Solar. Utopía y Vanguardia". En: *Punto de Vista*. Buenos Aires, a. X, n° 29, abr-jul 1987, pp. 37-39.

YURKIEVICH, Saúl. "De lo gnómico a lo mítico (sobre algunas asombrosas mixturas)". En: *Anthropos*. Madrid, n° 142-143, mar-abr 1993, pp. 54-58.

ZLOTCHEN, Clark M. "Tlön, Lluros, N. Dally, J. L. Borges". En: *Modern Fiction Studies*. Indiana, v. 19, n° 3, autumn 1973, pp. 453-459.

MARTIN CABRERO, Francisco J. "La caverna de Borges". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

MONTANARO MEZA, Oscar. "La finta textual en 'El jardín de las sendas' de Jorge Luis Borges". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

PASTORIS, Sergio. "Borges y la traducción". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

PELLICER, Rosa. "H. Borges y el mito de la eternidad". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

RODRIGUEZ MONGE, Emir. "Borges y el mito de la eternidad". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

ROSA, Nicolás. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

RUBIN, Arthur. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

YURKIVICH, Saul. "De la genética a la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

ALAZAR, Daniel. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

ELITCH, Clark M. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

COSTA, Pío. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

MUNCI, N. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

MUNCI, N. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

JAMES-RAMIREZ, Helios. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.

LOUBERE, J. A. E. "Borges y la ficción literaria". En: *Revista de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, pp. 100-101.



**BORGES:**  
**EL ENSAYO COMO UNA FICCIÓN PERSONAL**

Federico Jeanmaire

*«No sé cuál de los dos escribe estas páginas».*  
J. L. Borges, "Borges y yo"

Si a Jorge Luis Borges le hubiese sido asignada, por algún improbable dios de los humanos despojado de amanuenses, la también improbable tarea de pergeñar un novísimo libro sagrado que recorriese con éxito los escasos minutos o el par de milenios que siguieran a esa improbable escritura, uno vislumbra que, por infinita haraganería a más de cierta cadencia culposa y criollista, como génesis, Borges, quizás hubiera dejado que el mundo volviese a ser creado día por día, en una semana y a los ponchazos. Pero, lo que uno también presiente es que el hombre no hubiera elegido, jamás, el volver a contar esa absurda y débil historia que supo involucrar, en otros tiempos y como personajes principales, a un descostillado hombre, a una desalmada mujer, a un ofidio de lo más provocador y a una apetecible manzana prediluvial. Eso le hubiese parecido demasiado zozco. Uno intuye que para su novedoso génesis, Jorge Luis Borges hubiera preferido reescribir a un solitario Narciso intentando destruir infinitos, y, sobre todo, indestructibles espejos de agua a través del más difícil de los

ardides: el eco sordo y lento de su propia voz. Y la forma que tomaría esa historia primordial no sería, desde luego, una narración más o menos épica sino el ensayo.

Definitivamente el ensayo.

Porque el ensayo es el sitio borgeano en donde sencillamente se da cuenta de las cuestiones más complicadas. El lugar ideal para cualquier tarea ciclópea. Y aquí convendría recordar, para lo que sigue, que el cíclope era aquel simpático monstruo que poseía un único ojo en la frente. Convendría recordar, también, que un monstruo siempre supone la existencia de su monstruo contrario, y así acontece que al tan mentado cíclope se le contraponen, casi naturalmente, un Argos repleto de ojos. Pero, por supuesto, la yuxtaposición de monstruosidades no neutraliza la monstruosidad sino que la perfecciona: bastaría pensar en Dios, con un solo ojo y viéndolo todo, o en la televisión que funciona casi del mismo modo.

El acto de yuxtaponer monstruosidades creo que explica fácilmente la perfecta monstruosidad del ensayo borgeano. Y podríamos pensar universalmente en el caballero Michel Eyquem de Montaigne a la hora de buscar un glorioso padre universal para nuestra criatura local. Aunque yo, en cambio, preferiría pensar, con absoluta humildad argentina, dos atributos, por otra parte, claramente borgeanos, en la figura monstruosa de Domingo Faustino Sarmiento.

En Borges, el ensayo es una ficción personal, una ficción que al igual que en Montaigne, o mejor, al igual que muchas veces en Sarmiento, sirve para hacer públicas cuestiones que pertenecen indudablemente al ámbito de lo privado. Indagar las razones de una emoción, por ejemplo, da como resultado 'La muralla y los libros'. La evidencia de poseer diez tomos de un mismo autor en su biblioteca hedónica origina 'Paul Groussac'. Más etcéteras y etcéteras parecidos.

Lo privado, lo personal, está en el principio, en el origen. Es aquello que le facilita los objetos o los sujetos sobre los cuales reflexionar. Pero también es el final, el único y el más elevado de los fines. Algo así como un movimiento centrífugo que al exteriorizar lo íntimo logra hacerlo todavía más íntimo, o, lo que es casi lo mismo, una manera de exorcizarse para conocer un poco más a fondo a los demonios que circunstancialmente lo habitan, nunca para obligar a los circunstanciales demonios a retirarse a desgano de su afable intimidad.

Importa muy poco dilucidar el motivo profundo que pudo haber provocado que el emperador Shih Huang Ti quemara todos los libros anteriores a su reinado o hiciera construir una muralla de piedra de quinientas o seiscientas leguas de longitud para protegerse de sus bárbaros vecinos. Sólo importa la lectura del prodigio decenas de siglos después. Es decir el efecto. La sumatoria de dos colosales hechos estéticos: el premeditado incendio de una biblioteca nacional y la contemporánea erección de un edificio inabarcable dispuestas por el mismo ser humano chino. Porque, en definitiva, para Borges sólo se trata de la destrucción y de la construcción de formas. De simples hechos estéticos. De decisiones tan personales como la lectura de un texto de Herbert Allen Giles del año 1901 o el imposible turismo al lejano Oriente.

Defender la continua legibilidad de Paul Groussac es el pie casi inverosímil que permite el desarrollo de una económica y magistral teoría de la escritura y de una extraordinaria hipótesis sobre la eternidad de la obra de un autor.

Y podría seguir enumerando.

Pero no.

Creo que no hace falta pasearse por todo el cuerpo, que alcanza y sobra con observar solamente la parte superior de la cabeza de un monstruo cualquiera para saber si se trata de Cíclope o, por el contrario, se trata de Argos.

La yuxtaposición de monstruosidades es evidente.

Preguntarse públicamente en mil novecientos cincuenta, durante la primera presidencia del general Perón, por los oscuros motivos que condujeron al mismo emperador chino a quemar todos los libros anteriores a su reinado o a obligar a los que no quisieran desprenderse de ellos a construir forzosamente una muralla infinita no es una cuestión menor. Tampoco lo es que ante la colosal magnitud de los hechos relatados, las conclusiones del ensayo sólo apunten a lo estético.

Y lo mismo ocurre con 'Paul Groussac'. En mil novecientos veintinueve, casi al mismo tiempo en que Leopoldo Lugones planteaba 'La hora de la espada', no parece para nada gratuito reivindicar la entonces controvertida figura de Groussac. También en este caso las conclusiones de su trabajo apuntan solamente a lo estético.

Ambos textos hacen de la hipérbole, de la confrontación y de la expansión de esas hipérbolés, un procedimiento de producción simbólica. La ficcionalización de lo personal le permite mantenerse públicamente a resguardo de lo político y parece indicar que el lugar de la reflexión humana no puede ser otro que lo propiamente humano.

Que lo demás es lo demás.

Algo ininteligible que apenas si solamente se puede nombrar.

O privatizar.

Que cualquier otra tarea que se imponga a sí mismo el escritor sería una desmesura. Una monstruosidad perfectamente imperfecta.



## Abordajes genéticos

En lo que se refiere a reescritura temática (reiteraciones, autocitas, reacomodación de textos) dentro de la totalidad de la obra borgiana –e incluso dentro de un proceso cultural más abarcador–, es ejemplar el libro de Michel Lafon: *Borges ou la réécriture*<sup>1</sup>. Pero se cuenta además con un trabajo más ortodoxamente genético (aunque no opere con manuscritos), llevado a cabo por un filólogo de la Universidad de Pisa, Tommaso Scarano<sup>2</sup>, sobre la reescritura de los tres primeros libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Scarano ha realizado un prolijo relevamiento de todo el material editado de esos poemarios: no sólo ha revisado la trayectoria editorial completa de esos tres libros, sino también anticipos periodísticos de algunas composiciones así como su inclusión en antologías para las que el autor entregó expresamente originales. Scarano ha registrado prolijamente toda la variantística: ha considerado tanto los procesos de reorganización de los poemarios y el movimiento de su peritexto (prólogos, epígrafes, notas, títulos) como la variación textual. En este campo se destaca el aporte de una primera propuesta para la "lectura de génesis" (es decir, de una propuesta de edición genética del material recopilado) dotada de gran valor instrumental, pero cuya disposición lineal no facilita la comprensión de fenómenos que se integran en redes de relaciones.

Por último, Scarano ha esbozado algunas líneas interpretativas en la Introducción del libro citado y en artículos posteriores.<sup>3</sup> Ahora bien, si por una parte se brinda un aporte riguroso y útil para el investigador, por otra resulta también incuestionable que, ante todo, se abre una brecha, una nueva orientación para futuras investigaciones, ya que está en juego la manipulación de un material muy rico y en cierto sentido inagotable.

Otros análisis de las reescrituras de poemas del primer Borges se deben a Gloria Videla de Rivero<sup>4</sup> y a Rafael Olea Franco<sup>5</sup>. Videla observa cuatro objetivos primordiales en los cambios analizados: 1. eliminación de rasgos ultraístas considerados prescindibles; 2. depuración del "criollismo" intencional; 3. reemplazo de expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada; 4. perfección poética en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de las teorías del autor. Olea Franco, por su parte, en una indagación más profunda acerca de esa permanente y obsesiva vuelta de Borges sobre sus textos, distingue tres procedimientos básicos: 1. la modificación de

<sup>1</sup> París, Seuil, 1990.

<sup>2</sup> *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1987.

<sup>3</sup> Véase "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges", en *NRFH* XLI, 2 (1993), pp. 505-537.

<sup>4</sup> "El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de J. L. Borges", en *Revista Chilena de Literatura* 23 (abril de 1984), pp. 67-68.

<sup>5</sup> "Las modificaciones textuales", en *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 205-211.

aspectos temáticos o formales que fueron rechazados con posterioridad; 2. la supresión total de las obras que consideró imposibles de adaptar a nuevas concepciones (salvo aspectos parciales, tres de sus primeros volúmenes de ensayos); 3. el intento de ejercer una manipulación de la lectura añadiendo nuevos prólogos a obras antiguas. Le interesa destacar, además, que el proceso de reescritura no se limita a una dimensión estético-formal (entre las transformaciones más obvias señala la eliminación de elementos criollistas –tanto lingüísticos como temáticos– y recursos poéticos netamente ultraístas en sus tres primeros poemarios), ya que «con los cambios realizados Borges anula también la significación estético-ideológica de las versiones originales: el hecho de que su presencia había sido motivada por una coyuntura específica dentro de la cultura y la literatura argentinas» (p. 206).

El objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos que constituyen la huella visible de un proceso creativo. Y dentro de esta línea de investigación, editar e interpretar procesos de escritura son dos actividades complementarias, puesto que editar génesis representa una propuesta de lectura y con una propuesta de lectura ya se está adelantando un primer intento de interpretación.

A título de muestra, ofrecemos dos ejemplos de edición genética. El primero representa la metodología más simple: la confrontación de dos estadios de escritura. Se trata de un cotejo entre la primera publicación y la última (la última con variantes revisada por el autor) de 'El general Quiroga va en coche al muere'<sup>6</sup>. El segundo ejemplo, en cambio, consiste en el despliegue de todas las versiones textuales editadas de 'La fundación mitológica de Buenos Aires'<sup>7</sup> y registra ocho momentos de un proceso creativo (nueve si se incluye el peritexto: la última modificación del título en 1966). En el primer caso se corporiza muy nítidamente el rechazo del criollismo vanguardista, especialmente exacerbado en *Luna de enfrente* y en el repudiado *Inquisiciones* (ambos de 1925). En el segundo se abre a la lectura un abanico de posibilidades mucho más rico: en la génesis del famoso poema ha quedado impreso el movimiento constitutivo de la estética borgiana.

VER ILUSTRACIÓN I, p. 115 / ILUSTRACIÓN II, pp. 116-117

<sup>6</sup> Los textos transcritos pertenecen a las siguientes ediciones:

*Luna de enfrente*, Buenos Aires, Proa, 1925; *Luna de enfrente. Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, EMECE, 1969. El proceso de atenuación del criollismo lingüístico había comenzado por los versos 20 y 25 (*Poemas*, Buenos Aires, Losada, 1943), pero culmina en la década del 60. Como en los citados trabajos de Scarano, confrontamos variación editada; si bien este tipo de material no suele tener la riqueza de los manuscritos –en tanto lugar de inscripción de conflictos discursivos–, en el caso de Borges la variación editada ilumina aspectos centrales del proceso de producción de sentido de su obra.

<sup>7</sup> Las versiones transcritas pertenecen a las siguientes ediciones:

*Nosotros* 20, 204 (mayo de 1926), pp. 52-53; *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927; *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Proa, 1929; *Antología de la poesía moderna (1896-1930)*, compilada por Julio Noé, Buenos Aires, Nosotros, 1931, pp. 470-476; *Poemas (1922-1943)*, Buenos Aires, Losada, 1943; *Poemas (1923-1953)*, Buenos

## Reescritura y remitificación en "La fundación mitológica de Buenos Aires"

Las obsesivas reescrituras borgianas –particularmente, las de los tres primeros poemarios– pueden leerse como índices de su permanente debate interior en el marco de la cultura argentina<sup>8</sup>. La pregunta acerca de cómo escribir literatura en un país periférico y la confrontación entre la tradición nacional y el hipertexto de la cultura occidental (que también incluirá posteriormente la construcción de Oriente) subyacen en una tensión que recorre toda la obra y configura racimos de respuestas orgánicas que permiten señalar etapas en el proceso creador. A la etapa en que el criollismo vanguardista se ensaya como respuesta a la problemática de la identidad nacional, seguirá el convencimiento de que el "color local" (tanto en la temática como en el lenguaje) no basta para cumplir el ambicioso propósito de inventar una tradición cultural.

Una profunda desconfianza en la posibilidad de representación de la realidad (el mundo, el hombre, la sociedad, la Historia) se condensa en "La fundación mitológica de Buenos Aires", una construcción nacional "interior", atópica y atemporal. La primera versión edita ya ha vertido esa propuesta en alejandrinos demorados y los grafica con mayúsculas iniciales que solemnizan su musicalidad (se intimizará su tono al desecharlas tres años después). Ya se ha modalizado el poema en dos movimientos: la incertidumbre y el potencial para las referencias que la Historia contabiliza: «¿Y fue por este río [...]?», «irían», «supondremos», «sirenas y endriagos», «Dicen», «fantasías». Y a partir de estas «fantasías» –que posteriormente se incrementarán en «embelecós»–, una rotunda modalización asertiva acomete la mitificación: la fundación de la «patria interior» («Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo») y un ostensiblemente arbitrario revisionismo histórico que termina proyectándose fuera del tiempo: «La juzgo tan eterna como el agua y el aire».

La reescritura no ha alterado ese diseño estructural –que exalta un tema que se hará recurrente: la autonomía de las construcciones intelec-

Aires, EMECÉ, 1954; *Obra poética (1923-1964)*, Buenos Aires, EMECÉ, 1964; *Obra poética (1923-1966)*, Buenos Aires, EMECÉ, 1966; *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, EMECÉ, 1974.

Se transcribe con negrita la última versión (es decir, siguiendo de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo la transcripción en negrita, se lee la última versión), e incorporando la lectura de los versos registrados a la izquierda, se pueden leer en cada columna las versiones sucesivas. Se indican entre llaves las correcciones ortográficas presumiblemente desprovistas de connotaciones; pero no ocurre lo mismo con las variantes de puntuación. También las mayúsculas de comienzo de verso son portadoras de valores expresivos: marcando –musical y visualmente– el comienzo de la unidad rítmica, sugieren monumentalidad.

<sup>8</sup> Según Beatriz Sarlo, «No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?» Cf. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Arieli, p. 12.

tuales–, pero permite observar en movimiento cómo se van definiendo componentes básicos del sistema literario borgiano. En primer lugar, se pone en evidencia cómo ya en el lapso que media entre 1926 y 1929 se va consumando el profundo rechazo por la estética de lo sentimental que cristalizará en la lectura transversal de *Evaristo Carriego*<sup>9</sup>. La sustitución de «Un almacén rosado como rubor de chica» por «Un almacén rosado cómo revés de naipe», y la irrupción del «compadre» («ya patrón de la esquina, ya resentido y duro») y del corralón irigoyenista, marcan la opción por lo viril así como el menosprecio por lo "feminizado", "cotidiano" y "doméstico", actitud que se afianzará en 1943 con la supresión de dos versos: «la nochecita nueva, zalamera y agreste» y «No faltaron zaguanes y novias besadoras».

También la desaparición de *quillango* como término irreal de la metaforización del color del Río de la Plata se relaciona con esa reorganización del campo semántico del poema, ya que esta manta de pieles típica de la artesanía indígena se asociaba a la decoración de las casas de familia criollas (José Luis Cantilo la había cargado de connotaciones despectivas en el título de una novela: *La familia Quillango*). Pero la reescritura del comienzo del poema entra en un juego de resonancias mucho más complejo. El reemplazo de:

¿Y fue por este río con traza de quillango  
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?

por

¿Y fue por este río de sueñera y de barro  
que las proas vinieron a fundarme la patria?

escenifica el pasaje del criollismo epidérmico (la construcción artificiosa de pintoresquismo acumulando fraseología estridentemente autóctona y arcaísmos) a la "criolledad" profunda. El manejo de términos cargados de sugestión (como «sueñera»), que pertenecen a una coloquialidad entrañable o que se avienen bien con ella, contribuye a expresar con aparente naturalidad el «Ser esa cosa que nadie puede definir: argentino» (cf. 'La fama' –*La cifra*, 1981–).

Esa sustitución es también testimonio de un trabajo sobre el "matiz" que atraviesa las reescrituras borgianas de todas las épocas en busca de una poética de concentrada alusión. Y es, sobre todo, un ejemplo de cómo un artefacto definible en términos de «objeto en condiciones de producir un efecto estético» experimenta uno de esos "desbordes de inmanencia" que lo impulsan a "trascender".<sup>10</sup>

<sup>9</sup> En su personal lectura de Carriego, Borges reconoce los dos "tonos" de la literatura gauchesca («La literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra, y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley»; cf. Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 224). Pero rechaza la vertiente sentimental: «su exigencia de conmover lo condujo a una lacrimosa estética socialista» (*Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 98).

<sup>10</sup> Véase Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, pp. 7-33.

Hacia 1926, el autor de 'La pampa y el suburbio son dioses'<sup>11</sup> buscaba con tenacidad las "orillas" para presenciar el contacto entre los dos paisajes en los que cifraba la argentinidad: «De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenece el arrabal y la pampa» (ibíd., p. 17). Las reescrituras posteriores subrayarán la progresiva dominancia de la ciudad: el arrabal de la primera versión perderá tres años después las connotaciones lúgubres de la marmolería y el romanticismo sensiblero de las «novias besadoras»; pero los compadres, los irigoyenistas del corralón, los pianistas tangueros y el gringo del organito espejearán en el suburbio la pujanza del crecimiento urbano. En 1943, la ciudad zamarreada por las sudestadas perfuma con su cigarrería el desierto: se metaforiza así su avance sobre las construcciones ideológicas de la sociedad ruralista, avance que profundiza la ficcionalización de la Historia (el «pasado ilusorio»). Los cambios vertiginosos que en dos décadas hicieron ver a Buenos Aires como un emporio de la modernidad cultural habían dejado su sello en la reescritura: ahora, el verso recontextualizado —«Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente»— sugiere mucho más que una expansión urbanística.

Hacia 1940, los temas filosóficos (el tiempo, el sujeto, el conocimiento), el hipertexto cultural y los entramados de citas, la erudición y los sistemas clasificatorios, y los símbolos acuñados por un dilatado proceso histórico (los espejos, los laberintos, los dobles) marcarán el universo estético que hoy se define con el adjetivo *borgiano* (o la ultracorrección *borgeano* o el galicismo *borgesiano*). El Borges del 40 reescribe versos de 'La fundación mitológica de Buenos Aires' ahondando la poetización de sus inclinaciones metafísicas e intelectualizando explícitamente el tema de la representación subjetiva de la historia nacional: «La tarde se había ahondado en ayer, / los hombres compartieron un pasado ilusorio».

En 1966, la última modificación del título ('La fundación mítica de Buenos Aires' —1964— se transforma en 'Fundación mítica de Buenos Aires') no es tan sólo una nueva muestra de la búsqueda obsesiva de "sentidos esenciales", es testimonio de que la reescritura de este poema se ha concebido en términos de "remitificación". Por otra parte, los nuevos tópicos de la literatura borgiana establecerán casi siempre algún tipo de tensión con una tradición nacional (o más específicamente, rioplatense); por eso Borges no desdeña incorporar en 1969 a *Fervor de Buenos Aires*<sup>12</sup> un poema titulado 'Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922', en el que una enumeración caótica entretiene con las «Silenciosas batallas del ocaso / en arrabales últimos» las librescas configuraciones ulteriores.

<sup>11</sup> *Proa* 2, 15 (enero de 1926), pp. 14-17 (incluido en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, pp. 18-24).

<sup>12</sup> *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, EMECÉ, 1969.

### Dialéctica cambio-permanencia y virtualidad textual

De ningún modo se puede dar por concluida la tarea de hacer leer génesis, es decir, de hallar un dispositivo editorial que, además de adecuarse descriptivamente al proceso de reescritura de Borges, facilite su interpretación. Así como tampoco se puede considerar agotado el intento de esbozar algunas hipótesis interpretativas fundándose en el intertexto borgiano.

El propio Borges, en una de las infinitas vueltas de tuerca en las que intentó encasillar su labor de escritor, la redujo a dos gestos ('La fama', en *La cifra*, *OP* 77, p. 605):

Haber vuelto a contar antiguas historias.

Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas.<sup>13</sup>

En esta aprehensión tan ceñida de la recursividad de los procesos culturales se concentra, sin embargo, también, su tensión: en el recontar y en el traducir se produce un tironeo entre la permanencia y el cambio que permite asignar a cada producto su peculiaridad. La escritura —el mecanismo creado para transmitir las elaboraciones más complejas de la producción cultural— no podía dejar de reproducir esa recursividad esencial. En la vuelta obstinada sobre sus textos juveniles para aceptar, rechazar o matizar la propia producción, Borges entabló durante toda su vida una tensa dialéctica entre lo acabado y lo inacabado, las esencias y las contingencias, la unidad y la multiplicidad, el orden y el caos, las «precisas leyes» y el «vago azar».

No obstante, el análisis de sus reescrituras revela también que algunas tensiones se fueron resolviendo: las oposiciones del tipo dispersión versus condensación, aprehensión sensorial versus intelectualización, lujo verbal versus riqueza conceptual, proyección emocional versus recato —muy patentes en los primeros poemarios— se fueron decidiendo claramente en favor del segundo término. Por otra parte, a pesar de que una especial superstición de la crítica —a la que él contribuyó sobre todo con algunas de sus diatribas contingentes— tendió a ver en él a un prototipo de escritor ascético en las antípodas del intelectual *engagé* en el sentido sartriano, también conflictos de tipo ideológico imprimieron un sello sobre sus concepciones lingüísticas y estéticas. Se observa particularmente en la modulación de sociolectos: el progresivo abandono de las formas coloquiales, por ejemplo, guarda relación con el rechazo visceral que generó en Borges la estética populista impuesta por la impronta cultural del peronismo.

<sup>13</sup> *Obra poética*, Buenos Aires, EMECÉ, 1977. Se cita *OP* 77.

Borges arriesgó también, en más de una oportunidad, una valoración de la literatura en función de su capacidad para transmitir esas tensiones del vivir, del pensar y del producir de las que hablábamos. Escribió en 'La supersticiosa ética del lector' -OC 74, pp. 203-204-:<sup>14</sup>

La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página "perfecta" es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba.

Sobre esta base, se pueden barruntar dos móviles para una reescritura: 1. auxiliar a las páginas "perfectas" para remontar esa precariedad que se revela con el paso del tiempo (precariedad que no sólo afecta al lenguaje sino también a su referente y al sujeto de la enunciación); 2. seguir buscando la página que tiene "vocación de inmortalidad".

En un texto acerca de las reescrituras flaubertianas ('Flaubert y su destino ejemplar', OC 74, pp. 263-266), Borges exhibe su preferencia por la segunda dirección; sin embargo, también ha practicado la reescritura-readaptación. Y en última instancia, se trata de dos caras de la misma moneda: remontar la irremontable paradoja del juego cambio-permanencia. En el Prólogo agregado en 1953 a *Historia de la eternidad*, se define la «inmovilidad» como «ocupación de un mismo lugar en momentos distintos» (OC 74 p. 351). La escritura que se define por su «vocación de inmortalidad» sólo puede ser reconocida por el paso del tiempo, en tanto que la escritura "perfecta" está compelida a moverse junto con la idea de la "perfección", que el tiempo socava continuamente.

Pero el texto de 'La supersticiosa ética del lector' que se citaba (que es de 1932) continúa con una notable prefiguración de lo que va a ser, en un futuro mediato, no sólo una medida de valor estético sino una orientación epistemológica que hermanará a las ciencias "duras" con las ciencias del hombre y de la sociedad:

La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis. Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías adivinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza -único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado- son del comercio habitual de todo escritor.

Hoy, las ciencias sociales y los estudios humanísticos focalizan el fragmentarismo, las discontinuidades, las rupturas, los vaivenes, las contradicciones, en suma, la heterogeneidad y el conflicto, y en consonancia con esta óptica, la literatura ha elaborado una retórica de la ambigüedad y de la paradoja que es algo así como el *ars poetica* del mundo en que

<sup>14</sup> *Obras completas*, Buenos Aires, EMECÉ, 1974. Se cita OC 74.

vivimos. En este contexto, el repertorio léxico satirizado por Borges tiene sabor a colección de museo; no caben dudas acerca de que la vigencia de este escritor está íntimamente ligada a su capacidad para integrarse en la marcha de la historia cultural.

Se podría agregar que, tratándose de alguien que se comunicó con el mundo fundamentalmente a través del proceso lectura-escritura, analizar los ejemplos concretos de reapropiación intelectual implica acercarse a los mecanismos esenciales de la producción de sentido de su obra.

Por último, cabe decir algo más sobre la concepción borgiana del trabajo de escritura, y particularmente, sobre la confesada vuelta sobre sus primeros poemarios.

Una peculiar concepción de la escritura tenía que imponerse como correlato de su noción de "texto". En 'Las versiones homéricas' (*Discusión*, 1932, p. 239), Borges se anticipaba en más de 30 años a esa noción de "virtualidad textual" que emerge de las teorizaciones de Kristeva y de Barthes pero que pasará a ser el caballito de batalla de la crítica genética:

Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones.

E inmediatamente asocia la idea de que los mecanismos de la traducción funcionan también dentro de una misma lengua:

(No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura). 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.* (El énfasis es mío)

Sintomáticamente, las reescrituras ejercidas sobre sus primeros poemarios asumen a menudo el aspecto de una "traducción". Se trata aquí de una traducción intraglótica que se ejerce en dos niveles: dentro del sistema de modalización primaria (traducción de un dialecto o de un sociolecto a otro, o de un registro a otro) o dentro de un sistema de modalización secundaria (traducción de una poética a otra). Ya María Teresa Gramuglio había señalado esta característica<sup>15</sup>: «En muchos casos, Borges corrige como si tradujera, y las sucesivas versiones producen el efecto de ser distintas traducciones de un texto original en otra lengua»; pero lo que le interesaba a Gramuglio era destacar el empaldecimiento -e incluso la función destructora- que tradicionalmente se atribuye a la traducción. No obstante, Borges nos había puesto en guardia, en el texto citado (p. 239), acerca del prejuicio sobre las traducciones:

<sup>15</sup> "Jorge Luis Borges", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, p. 343.



La superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano– procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. [...] propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones.

También nos dejó una pista acerca de la perplejidad frente a la propia escritura en una de sus reiteradas poemáticas sobre Heráclito (OP 77, p. 496):

Heráclito camina por la tarde  
De Éfeso. La tarde lo ha dejado,  
Sin que su voluntad lo decidiera,  
En la margen de un río silencioso  
Cuyo destino y cuyo nombre ignora.  
[...]  
Y descubre y trabaja la sentencia  
Que las generaciones de los hombres  
No dejarán caer. Su voz declara:  
*Nadie baja dos veces a las aguas  
Del mismo río.* Se detiene. Siente  
Con el asombro de un horror sagrado  
Que él también es un río y una fuga.  
Quiere recuperar esa mañana  
Y su noche y la víspera. No puede.

Aquí, es fundamentalmente el sujeto de la enunciación junto con su experiencia vital lo que se ha perdido en una sentencia que pasa a ser de todos los hombres y todos los tiempos. En esta línea, lo que se sigue buscando es la captura de la sentencia. En 'Flaubert y su destino ejemplar', en una de esas observaciones que llevan a un escritor a buscarse a sí mismo indagando sobre otro escritor (*Discusión, OC 74, p. 265*), escribe Borges:

Flaubert [...] no quiso repetir o superar un modelo anterior. *Pensó que cada cosa sólo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con ese modo.* [...] Creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la "relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical".  
[...] Con larga probidad persiguió el *mot juste*, que por cierto no excluye el lugar común y que degeneraría, después, en el vanidoso *mot rare* de los cenáculos simbolistas. (El énfasis es mío.)

Con respecto a las reescrituras de sus primeros poemas, el propio Borges nos dejó claves interpretativas en un peritexto que se movió junto con ellos: prólogos, notas, epígrafes, títulos. El Prólogo que agregó a *Fervor* en 1969 comienza así:

«No he reescrito el libro».

Y Scarano –no diferenciándose en esto de otros críticos– no vacila en calificarlo de «mendaz» (1993, p. 505). Por otra parte, el mismo Scarano

aporta testimonios que avalan su juicio: «La nueva versión es, en efecto, el resultado de una refundición que afecta aproximadamente al 45 % de los versos y que constituye además la sexta transformación del libro a lo largo de veintisiete años». Sin embargo, el discurso continúa con una *contradictio in adiecto* que aporta elementos para deducir qué podría significar para Borges reescribir un libro:

He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman.  
Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después.  
[...]  
En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.

Como es habitual en él, recae en la paradoja para atrapar la problemática de su creación literaria. Asevera que el libro conserva esa matriz que las traducciones no alcanzan a desdibujar, pero al mismo tiempo descrece de la posibilidad de hallar una definición de lo "esencial". Hay (en relación con los modelos atesorados) una mentalización del mundo apasionada y lúcida, pero esas matrices filosóficas y estéticas imponen, también, una permanente tensión entre dualidades (el conflicto cambio-permanencia es una más) que nunca puede considerarse concluida. La reescritura aparece entonces como la ineludible proyección de la temporalidad sobre el referente externo y el referente recordado, sobre el sujeto, sobre su enunciado y sobre las modalidades de enunciación.

La crítica ha señalado con asombro que el introductor del ultraísmo ya en su primer libro se apartara visiblemente del programa estético proclamado, particularmente, en el abandono de la metáfora estrambótica y lúdica. Si bien emplea un lenguaje innovador, ya es marcada su preferencia por la precisión en detrimento de la novedad. Aparece así una de las constantes de la obra borgiana: un trabajo crítico permanente sobre los cánones literarios. Si sus primeros escritos marcaban una oposición declarada o tácita frente a la sensiblería de cuño romántico, a los artificios y al empaque modernistas y a las simplificaciones del realismo, le basta un breve lapso para cuestionar, de hecho, los alardes ultraístas. Esta autorreferencialidad –que constituye una de las características unánimemente reconocidas en la obra borgiana– aparece, entonces, prefigurada en *Fervor de Buenos Aires*.

Están también temas que atravesarán su poesía, su narrativa y sus ensayos de punta a punta, las mitologías urbanas (el arrabal, las calles, los patios, los ocasos, el compadrito), la vecindad de la llanura, los antepasados y el fluir del tiempo. Pero está sobre todo el esfuerzo por encontrar un tono y modular una voz, y sobre este punto volverán constantemente las reescrituras. Se busca una voz argentina y el tono de la

conversación (si bien, con el tiempo, Borges considerará demasiado ostentosos el criollismo y la coloquialidad de los primeros libros). Se desliza, además, la intencionalidad metafísica,<sup>16</sup> aunque todavía no tenga la preeminencia que terminará por alcanzar.

En la mayor parte de los poemas de *Fervor*, un yo poético en movimiento (se desplaza por las calles de los barrios, por las plazas, los cementerios) contempla jardines, patios, ocasos, inscripciones sepulcrales, e intuye a través de esas contemplaciones misterios metafísicos. El movimiento de la mirada se asemeja al movimiento de la lectura, particularmente al de una lectura «en el sentido ingenuo de la palabra» (como la que en 'La supersticiosa ética del lector' se opone a una lectura crítica -OC 74, p. 202-). La mirada se expande en una apropiación de las cosas que se traduce en lo que él llama en el Prólogo suprimido «enfilamiento de imágenes» («Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma»); pero si la contemplación de los sepulcros -por ejemplo- introduce la temática del fluir temporal y de la muerte -y en este sentido «prefigura todo lo que haría después», estamos lejos del verso que se vuelve «lectura crítica de la realidad».

Se puede multiplicar citas que marquen las distancias: desde el primer final de 'Las calles' («Hacia los cuatro puntos cardinales / se van desplegando como banderas las calles») hasta ese interrogarse sobre la nación que se vuelve disquisición metafísica en 'Oda compuesta en 1960' (OP 77, pp. 143-144) se recorre el camino que va desde nombrar la realidad hasta el intento de desentrañar su sentido, desde la lectura-escritura ingenua hasta la lectura-escritura crítica. La recurrencia posterior de poemas titulados 'Buenos Aires' es otra muestra palpable del cambio que se ha operado: la ciudad contemplada y nombrada se ha vuelto interiorización («Antes, yo te buscaba en tus confines / Que lindan con la tarde y la llanura /.../ Ahora estás en mí. Eres mi vaga / Suerte, esas cosas que la muerte apaga» -OP 77, p. 272-).

Hasta que el último 'Buenos Aires', de 1981 (el que comienza «He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires» (OC 87, pp. 576-577), sólo enhebra recuerdos -y recuerdos de recuerdos- propios y ajenos: «Recuerdo los jazmines y el aljibe, cosas de la nostalgia», «Recuerdo lo que he visto y lo que me contaron mis padres», «Recuerdo un tercer patio, que no alcancé, que era el patio de los esclavos», y culmina en un entrecruzamiento de múltiples temporalidades: «En aquel Buenos Aires, que me dejó, yo sería un extraño».

Una muestra adicional sobre las distancias recorridas se despliega sobre el eje de las permanencias: se trata de la proclividad autorreferencial. Leamos esta módica *ars poetica* suprimida en 'Arrabal', después del verso «y sentí Buenos Aires»:

y literaturicé en la hondura del alma  
la viacrucis inmóvil

<sup>16</sup> Como en el final de "El truco", reescrito en prosa en *Evaristo Carriego*: «desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acreado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas» (op. cit. en nota 9, p. 110).

de la calle sufrida  
y el caserío sosegado.

Y confrontémosla con esa propuesta de imágenes que no sean otra cosa que desnudos símbolos, la del poema de 1960 titulado precisamente 'Arte poética' (OP 77, pp. 155-156):

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
Y que los rostros pasan como el agua.

Claro que tiene que haber algo más que simbolización: «Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo» se nos dice un poco más abajo. En tanto que en un Prólogo agregado en 1974 a *Cuaderno San Martín* se define la tensión lirismo-intelectualización como certificado de admisión de la alta poesía:

He hablado mucho, he hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu, sobre el pensamiento como una actividad de la mente; he visto en Verlaine el ejemplo de puro poeta lírico; en Emerson, de poeta intelectual. Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten [...].

En lo que se refiere a los ejercicios de este volumen, es notorio que aspiran a la segunda categoría.

Es indudable que esa tensión atraviesa toda la poesía (y toda la obra) borgiana, pero conoció grados y modalidades que se movieron con las reescrituras.

Consustanciado con la índole esencialmente recursiva y multidireccional de la escritura (la escritura va acompañada de lectura casi simultánea, y retrocede y fluctúa por esos dos carriles), Borges -el libresco Borges, que lee fundamentalmente desde los libros y desde la vivencia de sus plurales lecturas- intentó en sus primeros poemas leer en la realidad. Así, cuando somete estos textos a revisión, Borges relee experiencias vitales y experiencias estéticas así como las experiencias mediatizadoras del uso lingüístico, las que intentan traducir las otras. En medio de esta recontextualización, Borges reescribe. Y las reescrituras nos remiten a una evolución histórica en la que van cambiando el referente (Buenos Aires), el sujeto de la enunciación, y los códigos estéticos y lingüísticos (que no sólo se transforman en la percepción del hombre: cambian *per se* -aunque en este caso, cambiar *per se* significa cambiar en interacción con un proceso social-).

La reescritura en Borges es un programa estético que atraviesa toda su obra. No obstante, sobre sus vaivenes más íntimos no se poseen muchos testimonios, ya que los escasos manuscritos conservados ("escasos" en comparación con la presumible magnitud de la totalidad) no suelen ser los borradores primigenios. Una de estas pocas páginas preciadas es un pre-texto de 'La doctrina de los ciclos' (*Historia de la eternidad*) y pertenece a la colección de Francisco Gil. Sorprende aquí la absoluta ausencia

de tachaduras en un manuscrito de trabajo donde el obsesivo releer y reescribir se expande en interlineados, encolumna opciones en los márgenes y multiplica signos de remisión. Los «senderos que se bifurcan», los trayectos múltiples, el regodeo en plantear alternativas expresan la empecinada resistencia a reconocer otra posibilidad que la de continuar incansablemente la marcha. Esta palpable encarnación de la virtualidad textual deviene una condensación de la obra borgiana: un entramado laberíntico que teje y desteje sistemas abiertos con centros y direcciones perpetuamente cambiantes («El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio»).

VER ILUSTRACIÓN III, p. 118

A Francisco Gil, en la  
 memoria de José Luis Moreno  
 Bony Aires, 1950.

Agradecimiento a Francisco Gil

ILUSTRACIÓN I

EL GENERAL QUIROGA VA EN COCHE AL MUERE	
1925	1969
<p>El madrejón desnudo ya sin una sé de agua                      Y la luna atorrando por el frío del alba                      Y el campo muerto de hambre, pobre como una /araña.</p> <p>El coche se hamacaba rezongando la altura:                      Un galerón enfático, enorme, funerario.                      Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura                      Tironeaban seis miedos y un valor desvelado</p> <p>Junto a los postillones gineteaba un moreno.                      Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!                      El General Quiroga quiso entrar al infierno                      Llevando seis o siete degollados de escolta.</p> <p>Esa cordobesada bochinchera y ladina                      (Meditaba Quiroga) qué ha de poder con mi alma?                      Aquí estoy afianzado y metido en la vida                      Como la estaca pampa bien metida en la pampa.</p> <p>Yo que he sobrevivido a millares de tardes                      Y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas                      No he de soltar la vida por estos pedregales.                      ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?</p> <p>Pero en llegando al sitio nombrao Barranca Yaco                      Sables a filo y punta menudieron sobre él:                      Muerte de mala muerte se lo llevó al riojano                      Y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.</p> <p>Luego (ya bien repuesto) penetró como un taita                      En el infierno negro que Dios le hubo marcado                      Y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,                      Las ánimas en pena de fletes y cristianos.</p>	<p>El madrejón desnudo ya sin una sed de agua                      y una luna perdida en el frío del alba                      y el campo muerto de hambre, pobre como una /araña.</p> <p>El coche se hamacaba rezongando la altura;                      un galerón enfático, enorme, funerario.                      Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura                      tironeaban seis miedos y un valor desvelado.</p> <p>Junto a los postillones jineteaba un moreno.                      Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!                      El General Quiroga quiso entrar en la sombra                      llevando seis o siete degollados de escolta.</p> <p>Esa cordobesada bochinchera y ladina                      (meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?                      Aquí estoy afianzado y metido en la vida                      como la estaca pampa bien metida en la pampa.</p> <p>Yo, que he sobrevivido a millares de tardes                      y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,                      no he de soltar la vida por estos pedregales.                      ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?</p> <p>Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco                      hierros que no perdonan arreciaron sobre él;                      la muerte, que es de todos, arreó con el riojano                      y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.</p> <p>Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,                      se presentó al infierno que Dios le había marcado,                      y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,                      las ánimas en pena de hombres y de caballos.</p>

LA FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES (1927) → LA FUNDACIÓN

1927	1929
<p>¿Y fue por este río con traza de quillango Que doce naos vinieron a fundarme la patria? Irían a los tumbos los barquitos pintados entre los camalotes de la corriente zaina.</p> <p>Pensando bien la cosa supondremos que el río era azulejo entonces como oriundo del cielo con su estrellita roja para marcar el sitio en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.</p> <p>Lo cierto es que mil hombres y otros mil /arribaron Por un mar que tenía cinco lunas de anchura Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos y de piedras imanes que enloquecen la brújula.</p> <p>Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas Pero son fantasías de los gringos sureros Lo de los cuatro ranchos no es más que una /guayaba. Fue una manzana entera y en mi barrio: en /Palermo.</p> <p>Una manzana entera pero en mitá del campo Zamarreada de auroras y lluvias y suestadas. La manzana pareja que persiste en mi barrio: Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.</p> <p>Un almacén rosado como rubor de chica Brilló y en la trastienda lo inventaron al truco Y a la vuelta pusieron una marmolería Para surtir de lunas al espacio desnudo.</p> <p>Una cigarrería sahumó como una rosa La nohecita nueva, zalamera y agreste.</p> <p>No faltaron zaguanes y novias besadoras. Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.</p> <p>A mí se me hace cuento que empezó Buenos /Aires: La juzgo tan eterna como el agua y el aire.<sup>(*)</sup></p>	<p>¿Y fue por este río de sueñera y de barro que las proas vinieron a fundarme la patria?</p> <p>por un mar que tenía cinco lunas de anchura y aun estaba repleto de sirenas y endriagos</p> <p>Prendieron unos ranchos trémulos en la costa, durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo pero son embelecocos fraguados en la Boca.</p> <p>presenciada de auroras y lluvias y suestadas.</p> <p>Un almacén rosado como revés de naipe brilló y en la trastienda conversaron un truco; el almacén rosado floreció en un compadre ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.</p> <p>El primer organito salvaba el horizonte con su achacoso porte, su habanera y su gringo. El corralón seguro ya opinaba IRIGOYEN, algún piano mandaba tangos de Saborido.</p> <p>la nohecita nueva, zalamera y agreste.</p>

(\*) En la Antología de Julio Noé - *Antología de la poesía moderna (1896-1930)*, Nosotros, 1931, pp. 470-476-, hay una variante en el último verso: "la juzgo tan antigua como el agua y el aire."

MÍTICA DE BUENOS AIRES (1964) → FUNDACIÓN MÍTICA DE BUENOS AIRES (1966)

1943	1954	1964	1974
<p>el desierto. La tarde se /había ahondado en ayeres, los hombres compartieron /un pasado ilusorio.</p>	<p>(Yrigoyen)</p>	<p>Pensando bien la cosa, /supondremos que el río</p> <p>y aun estaba poblado de /sirenas y endriagos</p>	<p>durmieron extrañados. Dicen /que en el Riachuelo,</p> <p>expuesta a las auroras y /lluvias y suestadas.</p>



ha edificado su propia imagen. Pero en otras ocasiones permite el ingreso positivo y definitivo en su verdad vital. Me referiré aquí especialmente a las "conversiones" de los héroes que se relacionan con el ámbito de la violencia colectiva y especialmente con el debate civilización/barbarie que en la obra de Borges permanece -más allá de la fácil atribución de valores y del anatema- en una tensión alerta, irresuelta, compleja.

#### GIROS EN ESPEJO: "ORDEN" Y "DESORDEN". "CIVILIZACIÓN" Y "BARBARIE"

'Historia del guerrero y de la cautiva' (EA, OC), aparece en la cuentística borgeana como relato emblemático de conversión en un doble sentido simétrico donde "civilización" y "barbarie" se neutralizan, se despojan de positivities y negatividades, y tanto vale, o tanto pesa, en la historia universal, el guerrero longobardo que abraza la causa de Ravena, deslumbrado por el "orden" de la *civitas*, como la inglesa cautiva que se asimila a la vida de las toderías, y puesta frente a la opción de abandonarla, opta, libremente esta vez, por la «hediondez y la magia». Si Gibbon y Croce, autoridades europeas, adensan la trama intertextual de la historia de Droctulft, la de la cautiva se entreteje ante todo con el *Facundo* (por un lado la figura del mayor Navarro casado con una india, que bebe la sangre «en la degolladera de los caballos» -Sarmiento, 1961, 183-, por el otro, el mismo Quiroga, "convertido" a la sublimidad y al decoro cuando decide instalarse en Buenos Aires y apoyar la Constitución). También se remite a la biografía familiar borgeana (la memoria de su abuela Fanny Haslam, e incluso un episodio vivido por su madre y hermana en 1948 cuando son encarceladas -"cautivadas"- por manifestar contra Perón -Balderston, 1993, 94-). Con su habitual y transgresora estética de la mezcla, Borges combina en un mismo plano jerárquico estos intertextos y extratextos tan dispares en centralidad (con respecto al paradigma canónico de Occidente) y en prestigio cultural.

El relato de la cautiva, además, se duplica internamente a través de la figura de Fanny Haslam, que se opone a la cautiva y al mismo tiempo la repite a través de la acumulación de simetrías y coincidencias (ambas fueron inglesas, probablemente de la misma edad, ambas tuvieron dos hijos, ambas se unieron a un hombre de otra cultura y de otra lengua, ambas, seguramente, quedaron viudas a causa de las guerras de la frontera; -Balderston, op. cit., 89-90-). Uno podría preguntarse, además, quién es la verdadera cautiva, si la abuela de Borges, de algún modo "presa" en la ciudad amenazada por los malones, o la «india inglesa», libre de recorrer la inmensidad del llamado Desierto, y a la que todo parecía «quedarle chico». Si bien podría desestimarse en principio la "conversión" de Fanny Haslam, que se horroriza ante la metamorfosis de la otra inglesa, decididamente "contaminada" por la *mésalliance* sexual y cultural, el narrador indica empero con sutileza que es su abuela misma la que experimenta el cambio operado por la nueva tierra en su persona, y que desde esa experiencia del cambio propio lee la imagen de la "india" rubia: «quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y

*transformada* por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...» (las bastardillas son mías, OC, 558). Las dos se oponen a su vez a Droctulft en otro sentido. Éste -paradigma heroico viril- cae bruscamente en el combate. Las mujeres, en cambio, eximidas del enfrentamiento directo en guerra, parecerían prolongarse en el tiempo y en el espacio adoptado por sus profundas y raigales elecciones. Nada sabemos de la «india inglesa», pero sí de Fanny Haslam, que sobrevive largamente a su esposo, muerto en la batalla de La Verde, y que termina sus días disculpándose ante los suyos por ser una mujer anciana que está muriendo demasiado despacio. La "conversión" femenina se presenta, pues, no como un acto de brusca iluminación sino como un proceso de paulatina metamorfosis, que abarca la duración de una extensa vida. Cabe aquí destacar el carácter excepcional de este relato en tanto coloca en un papel activo y protagónico a dos mujeres, que ejercen una forma particular de opción heroica -lenta, resistente, prolongada y obstinada- frente al violento vuelco que caracteriza a la heroicidad masculina. En general, en la narrativa borgeana, la mujer -¿el verdadero "otro", vedado a la comprensión y quizá también a la posesión viril?- no comparte con los varones la instantánea agresividad heroica, la necesidad de probarse por el coraje o por la realización de una obra suprema.<sup>2</sup>

Diría también que éste es el único caso, en las muchas "conversiones" de los héroes borgeanos, en que el cambio, el giro, se proyecta mucho más allá de la iluminación repentina y que esto se debe acaso, precisamente, a la presencia de las mujeres, fundadoras de un linaje que será decididamente mestizo, criollo. Los dos hijos de Fanny Haslam, los dos hijos de la «india inglesa» exigirían alguna contrapartida del lado de Droctulft, al que también se presenta -cosa anómala en los héroes masculinos borgeanos, cuya gloria o infortunio acaba y comienza en sí mismos, en la propia autojustificación- como cabeza simbólica de una profusa descendencia y padre lejano de un gran poeta: «los longobardos que culparon al transfuga procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos, y acaso alguno de su sangre -Aldiger- pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri...» (OC, 558). También Fanny Haslam ha engendrado a quien engendró otro poeta: Jorge Luis Borges. Un Borges que en cierto modo cumplió una función tan revolucionaria con respecto a la literatura argentina y al idioma de los argentinos -otra clase de "conversión" heroica fundamental- como Dante con respecto a la literatura y la lengua de Ita-

<sup>2</sup> En la cuentística borgeana las mujeres no suelen actuar con el protagonismo personalista de los hombres, aunque perpetren hazañas cruentas, como el personaje de Emma Zunz (F), la meta de ésta -más que colocarse ella misma en el sitio del héroe- es convertirse en el medio para consumar la venganza por la muerte del padre; otro caso es el de la viuda de Juan Muraña, (EIB) que mata para conservar el alojamiento de la familia, pero en realidad actúa como mero instrumento de su marido al esgrimir su daga. Es posible que la situación más próxima, entre mujeres, a la forma del combate viril, sea "El duelo", competencia delicada y tácita entre dos amigas, ambas pintoras, donde empero «no hubo derrotas ni victorias» (EIB). Sobre la posición de las mujeres en la obra borgeana, ver los libros de Osvaldo Sabino (1987), y de Julio Woscoboinick (1988).

lia. La lengua criolla menospreciada, los héroes vernáculos, ascienden a una insólita jerarquía en la obra de alta cultura letrada que Borges emprende, lo mismo que sucede en cierto modo con la lengua romance del pueblo italiano, que deja de ser un "dialecto bárbaro", para convertirse en la materia "noble" de la más alta cultura, de un poema total, que trata sobre lo humano en su relación con lo trascendente, lo celeste y lo demoníaco.

Otros muchos casos en la narrativa borgeana reelaboran estos tránsitos: del "orden" de las leyes al relativo "desorden" de la violencia, de la "civilización" a la "barbarie", y viceversa. Uno de los más curiosos vuelcos, que apela a una matriz intratextual, es el narrado en la 'Historia de Rosendo Juárez' (*EIB, OC*). El personaje convicto de inexplicable cobardía en 'Hombre de la esquina rosada' (*HI, OC*), reaparece aquí, años más tarde, con aspecto inofensivo que en nada recuerda su pasado violento: «parecía un artesano decente, quizá un antiguo hombre de campo [...] Aprensivo a la manera de los porteños, no se había quitado la chalina.» (1034). Como los gauchos, carece de filiación paterna, y su madre, al igual que la de otro "héroe": el memorioso Ireneo Funes, ejerce el oficio de planchadora y se llama Clementina; se la presume también de nacionalidad uruguaya. La carrera de "guapo" de Juárez empieza casual y fatalmente. Mata, y roba el anillo del adversario que lo ha provocado, sin conciencia alguna de culpa. Luego de un período de prisión, es llamado por el caudillo Don Nicolás Paredes que lo recomienda como guardaespaldas (el poeta Evaristo Carriego, sobre el que Borges escribió un largo ensayo -1930- aparece allí también en calidad de escribiente y en la jerarquía que le adjudicó la cultura letrada de la época, contra la que se levanta la valoración anticánónica borgeana: «un mocito de negro que componía versos sobre conventillos y mugre» (1036) juicio que aquí emana paradójicamente de Rosendo, convertido al "orden" bienpensante.

Juárez se gana el respeto general representando un papel que cada vez le parece más falso, una farsa cuyo deterioro íntimo lo lleva a desprestigiar el mito del coraje gauchesco y a uno de sus principales arquetipos: «Durante años me hice el Moreira, que a lo mejor se habrá hecho en otro tiempo algún otro gaucho de circo.» (1036). Sus opiniones se van apartando diametralmente de la ética de la venganza y de la honra viril. Así, le aconseja desistir de toda represalia al amigo tuya mujer ha preferido a otro. Cuando va a la riña de gallos se siente asqueado: «Qué les estará pasando a esos animales, pensé, que se destrozan porque sí» (1037). El enfrentamiento con el Corralero narrado en el cuento anterior encuentra aquí su explicación profunda; es que a Juárez le ha llegado -como a todo "héroe"- su personal momento de revelación: «Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo, acaso de haberlo sentido, salgo a pelear.» (1037-8). Beatriz Sarlo (1995, 183-184) atribuye sobre todo esta reacción de Juárez a la quiebra de cierta ética del antiguo coraje que exigía la preexistencia de una ofensa para justificar el duelo. Sin descartar este matiz, la repulsa definitiva de Juárez va probablemente más allá,

es un rechazo hacia toda forma de violencia para dirimir cualquier conflicto, como lo demuestran los consejos al amigo abandonado por su mujer, y su mención desdeñosa del "Moreira" -presentado como copia de copias, realidad de segundo orden que imita a la representación circense, antes que como arquetipo fundante-. Decidido a cambiar de vida, a partir de ese episodio el guapo trabaja como carrero en la Banda Oriental, y a la vuelta se radica en San Telmo, que -dice desde su nueva posición- «ha sido siempre un barrio de orden» (1038).

En otro caso -grotesco, teñido de humor negro- no hay "conversión", no hay "reconocimiento" sino apenas la continuidad de una monótona vocación competitiva (pero ella responde a una de las formas simbólicas esenciales en la ficción borgeana: la lucha, una de las vías de contacto con el absoluto, donde se subsumen las diferencias, como lo señala A. M. Barrenechea, -1978, 145-148-). El "otro duelo" narrado en esta historia consiste en una macabra carrera de degollados que correrán los dos gauchos orientales Manuel Cardoso y Carmen Silveira. Ambos son viejos rivales y acaso su odio es el único bien de sus «pobres vidas rudimentarias» (*EIB, OC*, 1059); llega la revolución y los enrola. Se someten con indiferencia, coherentes con el estereotipo gauchesco que Borges articula reiteradamente:

Dormir a la intemperie, sobre el recado, era algo a lo que ya estaban hechos; matar hombres no le costaba mucho a la mano que tenía el hábito de matar animales. La falta de imaginación los liberó del miedo y de la lástima [...]. No extrañaron sus pagos. El concepto de patria les era ajeno; a pesar de las divisas de los chambergos, un partido les daba lo mismo que otro (1059).

Son inocentemente crueles, ferales: «Cardoso se metió gateando en la carpa del jefe y le pidió en voz baja que si al día siguiente ganaban, le reservara algún colorado, porque él no había degollado a nadie hasta entonces y quería saber cómo era». Pero son los colorados quienes ganan, y ellos aceptan entonces su propia ejecución inminente como hubieran aceptado la victoria. El capitán Nolan les propone hacerlos degollar «de parado» para que en la carrera final pudiesen zanjar su antigua rivalidad. Las imágenes de *El Matadero* y los versos de Ascasubi flotan en el texto donde una asamblea de futuros muertos -próximos a ser ejecutados de la misma manera, pero sin espectáculo, «en el montón»- presencia la carrera de los otros, para probar «cuál es el más toro» (1060). De manera brutal Cardoso y Silveira cumplen a su modo su sueño heroico, inscribiéndose en una tradición de crueldad y atroces violencias, que se experimenta con una pureza feroz y naturalmente ajena a toda culpa, y que desmiente y desarma la "canonización" y la conversión en "prócer" del gaucho como arquetipo de la nacionalidad y hasta héroe civilizador (Lugones) sostenida en especial por los intelectuales del Centenario.

Citaré por fin dos relatos que se sitúan en un enclave particular -una zona de flexión, de giro- dentro de la obra borgeana. 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)' (*El Aleph*), y 'El Sur' (*Ficciones*) hasta cierto

punto y dentro de una misma forma, marcan trayectorias inversas del héroe. Cruz es el gaucho en estado puro, menos un individuo que un común representante de la especie:

Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. (EA, OC, 561)

Precisamente la ciudad –el temor a la ciudad– es la causa del primer vuelco en la vida de Cruz. Cuando viaja a Buenos Aires con otros troperos, elige no salir de la fonda donde se alojan, y vive como en la pampa, durmiendo sobre la tierra. «Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad». Por esta causa, un peón borracho se ha burlado de él y Cruz, que «antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto», «lo tendió de una puñalada» (562). Se convierte en fugitivo, es apresado y destinado al ejército de línea en la frontera. En 1869 lo nombran sargento de la policía rural. Cree ser feliz pero lo aguarda «secreta en el porvenir, esa lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia.» (562). Esencia y existencia confluyen en un solo acto, el que define a Cruz tal como es cabalmente en el inescrutable pensamiento divino, en «la perfecta forma que supo Dios desde el principio» ('Poema conjetural') o «la cara que tenía antes de que se hiciera el mundo» según reza el epígrafe de Yeats. Cruz experimenta, pero al revés, la iluminación de Droctulft, el bárbaro rendido ante Ravena, cuando su partida enfrenta a Martín Fierro, el portador de lo originario y los orígenes, que procede de Laguna Colorada, como el desconocido padre de Cruz. En el momento culminante de la pesquisa grita un chajá –también había gritado para advertir a Cruz cuando éste, prófugo, era cercado por la policía–. Símbolo del acuerdo cósmico y de la identificación profunda entre ambos seres, este grito anuncia el “despertar” final de Cruz, la definitiva revelación de su destino. «Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario, comprendió que el otro era él» (563).

Cabe señalar que en 'Biografía...', el investigador Michel Lafon (1996, 116-119) ha marcado las huellas de otra(s) conversión(es) que acompaña(n) y sustenta(n) la del héroe. La principal sería, sin duda, la de la propia escritura borgeana. Este relato ficcionalizaría el momento en que Borges decide “girar”: recurrir a una vertiente temática histórico-familiar que hasta entonces sus ficciones habían ignorado o postergado (en este sentido –añadiría– tanto este texto como 'El Sur' se eslabonan profundamente). Ficcionalizaría asimismo ese momento en que la cultura argentina (re)descubre al *Martín Fierro* como “libro sagrado” –libro “clásico”, en fin– «cuya materia puede ser todo para todos (*Corintios* 9:22) pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones.» (OC, 561).

La muerte de Cruz (postulada en 1874) coincide significativamente con la muerte de Francisco Borges; tanto Cruz como Jorge Borges son hijos sin padre, hijos que nacen, de algún modo, a partir de la muerte del padre. Y Borges –Jorge Luis– nace asimismo, como escritor de ficciones, luego de la muerte de su padre, y es, en tanto escritor, un autoconsciente “hijo sin padre”, en la medida en que sus textos representan una ruptura, una revolución, una radical novedad con respecto a la literatura argentina anterior. Si Borges retorna a *Martín Fierro* en tanto texto fundamental, lo hace desde la heterodoxia –el desafío a Lugones es evidente– para vertirlo, revertirlo, pervertirlo, en su propia ficción.

Distinto parece ser el marco de 'El Sur'. Si la aventura de Cruz se encuentra ya inscrita en “un libro insigne”, la historia del ignoto Dahlmann carece de toda celebridad. En esa vida no tocada por la literatura ni la épica reconoceremos, empero, rasgos biográficos del propio Borges; Juan Dahlmann –como lo fue Borges– trabaja como secretario de una biblioteca municipal. Su abuelo materno es Francisco Flores –el del autor del relato es Francisco Borges–; ambos son militares y mueren en forma cruenta, Flores «lanceado por indios de Catriel», y Borges en el combate de La Verde [hecho que es especialmente recordado en el poema 'Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)', de *El Hacedor*]; tanto en el personaje del cuento como en su autor hay una «discordia de dos linajes», uno ibérico y otro no ibérico (germánico/sajón); y asimismo ambos, Dahlmann y Borges, eligen cultivar un «criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso» (aunque bien podría decirse que el criollismo del Borges vanguardista no careció de cierta ostentación y que fue una deliberada consigna estética<sup>3</sup>). Por fin, para extremar las “coincidencias”, tanto Borges como su personaje sufren un accidente que los obliga a someterse a terribles curaciones y los coloca al borde de la muerte. A partir de ese accidente –según lo comenta él mismo en su *Autobiografía*– comienza Borges, ya abiertamente, a escribir ficciones<sup>4</sup>: giro o conversión que transformará profundamente toda su vida literaria, y que convertirá su obra en otra textualidad “insigne” destinada a ser también el objeto de casi inagotables interpretaciones y versiones.

Dahlmann –lo mismo que el héroe/víctima de 'El Evangelio según Marcos'– dista mucho de ser un “gaucho” como Cruz. Es instruido, tiene vocación de lector (y es esta vocación inocua la que desencadena, paradójicamente, su sangriento accidente): Su carácter contemplativo rehúye la acción, la pelea. Sin embargo se verá envuelto en un duelo mortal, y en

<sup>3</sup> Cfr. Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro", en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, 127-171. Lo ostentoso del criollismo borgeano de juventud se pone de relieve en la parodia de la estética vanguardista, incluida la propia, que se lleva a cabo en el *Adán Buenosayres* –particularmente en el Infierno de Schultze–.

<sup>4</sup> Cfr. Horacio Salas, *Borges: una biografía*, Buenos Aires: Planeta, 1994, 192-193, María Esther Vázquez, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona: Tusquets, 1996, 160-161.



ese sentido su situación no será muy distinta de la de los gauchos a quienes las guerras civiles arrastran hacia un lado o hacia el otro, con indiferencia.

Aparentemente enmarcado en la convención realista, 'El Sur' es también sin embargo, y sutilmente, un cuento fantástico. A lo largo del texto se diseminan ciertas pistas que envuelven la acción en una suerte de irrealidad posible. A partir de la enfermedad de Dahlmann las fronteras entre lo real y el sueño, entre lo natural y lo sobrenatural comienzan a diluirse. Dahlmann ya no vive en este mundo, sino en "el infierno"; el ámbito de la curación se expresa en metáforas carcelarias, y la terapia con el lenguaje de la tortura. Las imágenes de los libros (un libro de libros, *Las Mil y Una Noches*, cuya posesión lo ha obnubilado hasta el punto de hacerlo tropezar con el batiente que origina su herida), se mezclan con sus pesadillas.

Cuando por fin se produce la esperada convalecencia, comienza el trabajo de los indicios que nos retrotrae al entrecruzamiento de imágenes reales y fantásticas que ha sufrido en el delirio:

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. (526)

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. (527)

La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre, sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann. (528)

Cuando llega al almacén de campaña donde espera conseguir un vehículo para llegar a su propiedad, comienzan los equívocos y los poco verosímiles reconocimientos:

Algo en su pobre arquitectura [la del almacén] le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de Pablo y Virginia [...] adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio. (528)

Al comenzar la provocación de los peones sentados en una mesa vecina, siente «un leve roce en la cara» (apenas un roce ha sentido también cuando la arista de un batiente le inflige su gravísima herida). Des-cuidadamente, como entonces, «decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las *Mil y Una Noches*, como para tapar la realidad.» (529). Piensa desistir del absurdo enfrentamiento que se avecina, y se levanta. Pero en ese momento el dueño del almacén, que no ha dado hasta entonces muestras de saber su identidad, lo llama por su nombre y sella (¿involuntariamente?) con ese nombre ya público, ya de todos, su obliga-

ción de responder al insulto. «Dahlmann no se extrañó que el otro, ahora, lo conociera.» (529)

Cuando el viejo gaucho del Sur —el gaucho identificado con la intemporalidad, con el «mágico animal», le arroja una daga, Dahlmann siente, por fin, que no le importa esa muerte probable —la de un hombre que no sabe pelear— porque va a cumplir en ella su íntimo sueño de héroe:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (F, OC, 530)

La remisión al 'Poema conjetural' es inevitable.<sup>5</sup> La «perfecta forma» destinada por Dios, *the face I had before the world was made*, según reza el epígrafe de Yeats a la 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz', es la muerte de Dahlmann en el Sur, y es también quizá "la otra muerte" que Damián (nótese la coincidencia fónica de los nombres) realizó en el sueño. En 'El Sur' están muchas de las claves de la poética juvenil de Borges, sus escenarios preferidos, su obsesión por los arrabales y los ponientes. La ciudad se transfigura en esa casa inmensa pero familiar, comunicada con el infinito, que conocimos en *Fervor de Buenos Aires*.<sup>6</sup> «La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios». El viaje al Sur es, en efecto, un viaje al pasado de la patria: «quien atraviesa esa calle [Rivadavia] entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.» (526), y un viaje retrospectivo hacia la escritura del autor que está marcando un punto de recuperación narrativa de la materia poética vanguardista y un punto de inflexión literaria. El "sueño de los héroes", la ciudad ensoñada de los arrabales y la poesía, que se halla en trance de desaparecer, de borrarse, y los "sueños de la llanura" —el mundo que Dahlmann ve desde el tren— se unen aquí en un acuerdo impecable —y en este sentido feliz, aunque el desenlace sea la muerte—, para confluir en la perfección de una muerte a la vez elegida y

<sup>5</sup> Se dice en el "Poema conjetural": «...sin esperanza ni temor, perdido, / huyo hacia el Sur por arrabales últimos /.../ pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano. / A esta ruinoso tarde me llevaba / el laberinto múltiple de pasos / que mis días tejieron desde un día / de la niñez. Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años, /.../ la letra que faltaba, la perfecta / forma que supo Dios desde el principio / En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno.» Podemos suponer una elaboración aproximadamente simultánea del cuento "El Sur", y de este poema, ya que el primero se halla incluido en la sección "Artificios" de *Ficciones*, fechada en 1944, y el poema, si bien aparece en *El otro, el mismo*, (1964), está fechado en 1943.

<sup>6</sup> Cfr. sobre este libro en particular, el detenido análisis de Luis Martínez Cuitiño, "Los Borges del Fervor", *Letras*, Nos. XIX-XX, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, mayo 1988-agosto 1989.

destinada, en la perfección de una narrativa que se *con-vertirá* en el libro múltiple –el libro clásico– capaz de representar lo general y lo particular, lo universal y lo argentino, la “civilización” y la “barbarie”, sin resoluciones simplistas. No me extenderé aquí, pero no puedo dejar de señalarla, sobre la extraordinaria afinidad entre este cuento y una de las mejores novelas de Bioy Casares, *El sueño de los héroes* (1954) cuyo título resulta también una adecuada metáfora para la concepción de la vida heroica en la narrativa de Borges.

Si bien la conversión de Cruz y la de Dahlmann pueden leerse, hasta cierto punto, como giros simétricos, el caso de Dahlmann presenta una complejidad mayor. Cruz vuelve a ser lo que era, lo que “debía” ser: el hijo de un gaucho alzado, de un montonero, que encuentra en Fierro la sanción otorgada por sus propios orígenes. Como señala Cédola (op. cit., 205 y ss.) no se ha integrado nunca al mundo “civilizado” –al que no llega en realidad a conocer– representado muy endeblemente por las figuras de la autoridad, que, en el violento territorio de la frontera no son menos “bárbaras” ni menos iletradas que los matreros o desertores a quienes persiguen. Dahlmann, en cambio, pertenece al ámbito ciudadano, y se halla, como dijimos, atrapado en la “discordia de dos linajes”. Su elección/fatalidad final ha sido cuidadosamente urdida por años de devoción deliberada y de fascinación estética hacia un solo lado de su sangre, y son los libros y los retratos, los pacíficos signos impresos, no las carnales realidades, los que de manera paradójica van a conducirlo tanto a su terrible accidente como a su probable muerte violenta en ese Sur donde no ha vivido y que es para él sobre todo –como lo fue para Borges– un entretejido de ajenas memorias y de textos («creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario», –OC, 527–).

#### HÉROES FRUSTRADOS: CONSUMACIÓN ONÍRICA, FICCIÓN DIURNA

El protagonista de ‘La otra muerte’ –Pedro Damián–, es un paisano de la provincia de Entre Ríos que acusa las características típicas de la “especie gaucho” en la ficción borgeana. A los diecinueve o veinte años, mientras trabaja de peón en una estancia oriental, se enrola bajo las banderas del uruguayo Aparicio Saravia, siguiendo leyes de lealtad ajenas a meras nacionalidades: «fue adonde fueron los amigos, tan animoso y tan ignorante como ellos» (EA, OC, 571). No menos típica es la actitud de su caudillo, Saravia, que no entra en Montevideo «porque el gaucho le teme a la ciudad» (571). La naturaleza misma del conflicto es eminentemente gauchesca: el coronel Tabares, recordando el episodio, habla «de hombres degollados hasta la nuca, de una guerra civil que me pareció menos [opina el narrador Borges] la colisión de dos ejércitos que el sueño de un matrero.» (571-572). Por otra parte, la Banda Oriental aparece como un territorio más elemental, más salvaje, más valeroso, que la Argentina. La cobardía de Damián en Masoller vulnera los viejos arquetipos heroicos y

lo deja, como representante de la argentinidad, en desventaja frente al paisano uruguayo:

En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso. El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que Lord Jim o que Razumov. Sí, pero Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro –sobre todo, ante gauchos orientales. En lo que Tabares dijo y no dijo percibí el agreste sabor de lo que se llama artiguismo: la conciencia (tal vez incontrovertible) de que el Uruguay es más elemental que nuestro país y, por ende, más bravo... (572)

Si Damián ha sido cobarde en Masoller, expía su flaqueza viviendo una existencia oscura y anodina de voluntario antiheroísmo: «Volvió a Entre Ríos, no alzó la mano a ningún hombre, no marcó a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos de Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará. Fue preparando, sin saberlo, el milagro.» (574). La compensación le llega sobre el filo de la muerte, cuando revive en el delirio la jornada de la batalla y este sueño último corrije la imagen que guardan los demás sobrevivientes y crea otra historia universal paralela, en la cual Pedro Damián alcanza la muerte en Masoller en 1904.

El caso particular y singular de Damián, que realiza el “sueño de los héroes” –convirtiendo a su vez en “sueño” toda la historia planetaria anterior– está encuadrado, como es habitual en Borges, en un marco filosófico-poético: el poema *The Past*, de Emerson; Dante, y el teólogo Pier Damiani (evocado por dos versos del canto XXI del Paradiso), sostenedor de la teoría de que «Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue.» (574). La alusión a Damiani que resulta necesaria para la arquitectura conceptual del cuento en este caso, no es sólo un juego erudito, como ocurre tantas veces en la narrativa borgeana (Blüher, 1995, 121 y ss). Tampoco se trata de una fuente inventada, y la figura histórica del teólogo Damiani (1007-1072) presenta aristas significativas. María Julia Palacios (1982, 31) recuerda que éste, luego consagrado por la Iglesia como Doctor (y también como santo) fue, frente a la posición racionalista de Tomás de Aquino, un acérrimo defensor de la fe en tanto único medio de acceso al orden de las verdades divinas, que no sería, a su juicio, permeable a la razón. Así pues, Damiani representaría –si se permite establecer cierto paralelo– el lado “bárbaro” o irracionalista del canon religioso, la postura que reivindica «la fe del carbonero» –el iletrado, el ignorante– como quería Unamuno, ante las elaboradas construcciones intelectuales del orden lógico. No es extraño que este San Pedro Damián respalde y certifique, de alguna manera, el milagro que su tocayo Pedro Damián –gaucho y seguramente analfabeto, pero de inquebrantable, apasionada voluntad– ha esperado y preparado, contra toda razón, durante el resto de su vida. No es tampoco desdeñable el dato que aporta Estela Cédola (1987, 230) quien nos recuerda que en una primera versión del cuento, éste se llamaba ‘La redención’. Si bien el autor adujo haber cambiado el título por motivos estéticos, no pueden negarse las fuertes connotaciones religiosas que emanan del título descartado y marcan al menos la génesis del relato.

También, gracias a este procedimiento, la "barbarie" singular y vernácula se inserta en un contexto que la trasciende («estrategias de universalización», dice Sarlo, -1995, 184- al referirse a este tipo de procedimientos) y enriquece también en calidad de variante particular, ese contexto. Un ejemplo típico de este mecanismo es la breve prosa 'La trama' de *El Hacedor*, donde la muerte de Julio César se reproduce en un gaucho de la provincia de Buenos Aires, agredido por un grupo de paisanos entre los que se halla un ahijado suyo a quien reconoce al caer: «Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena» (OC, 793).

Otra forma del sueño heroico es la vivida por Benjamín Otálora en 'El muerto'. El "héroe" es aquí «un hombre del suburbio de Buenos Aires, ...un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje...» (EA, OC, 545). Como cualquier gaucho de antaño, Otálora, que todavía no se ha hecho gaucho, y que no es mestizo sino de origen vasco, se ha "desgraciado" en Buenos Aires. Debe una muerte y huye hacia la Banda Oriental. En Montevideo detiene una puñalada dirigida a Azevedo Bandeira, el jefe de contrabandistas que va a determinar un vuelco de su fortuna. Bandeira sí es un fruto del mestizaje, no ya sólo entre el blanco europeo y el indio, sino entre lo humano y lo animal, en él se corporiza también esa inquietante y perversa figura del "monstruo" a la que Borges suele apelar para definir lo situado fuera de la categoría humana (más allá o más acá de ella, recuérdese que en el epílogo llama a Bandeira «tosca divinidad») -la exasperación más grotesca y más vil de esta imagen se halla en el cuento de H. Bustos Domecq 'La fiesta del monstruo'-.<sup>7</sup>

Así se describe a Azevedo Bandeira<sup>8</sup>:

da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre; la cicatriz que le atraviesa la cara es un adorno más, como el negro bigote cerdoso. (545)

Contratado como arriero por Bandeira, Otálora pasa del estado de "compadrito" al más noble de "gaucho" que de alguna manera le revela su verdadero ser. Su "iniciación" recuerda la de Fabio Cáceres en *Don Segundo Sombra*, y también nos remite a la suerte de preparación ascética con la que el paisano Damián prepara su muerte heroica (aunque a Otálora es otro final muy distinto el que le espera):

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo

<sup>7</sup> "La fiesta del monstruo", relato debido a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se editó originariamente en el diario *Marcha* luego de la caída de Perón, y apareció luego en los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, Madrid: Siruela, 1986. En este cuento, que reproduce situaciones de "El Matadero", relato fundador de Esteban Echeverría, el "monstruo" (el "bárbaro", por excelencia) es el peronismo, corporizado en un grupo de rufianes que acorralan y asesinan salvajemente a un joven intelectual judío.

<sup>8</sup> Nótese otra "monstruosidad" en la figura de Bandeira: la combinación de "Azevedo", apellido materno de Borges, con "Bandeira" (que arrastra tantas connotaciones: bandeirante, bandolero, gaucho, bandido, hombre de pelea al margen de la ley).

mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros, (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos. Otálora se ha criado en los barrios del cuatrero y del cuarteador; antes de un año se hace gaucho. Aprende a jinetear, a entropillar la hacienda, a carnear, a manejar el lazo que sujeta y las boleadoras que tumban, a resistir el sueño, las tormentas, las heladas y el sol, a arrear con el silbido y el grito. (546)

Pero Otálora equivoca el camino. Pronto la tarea de resero, que constituyó el aprendizaje viril del héroe de Güiraldes, le parece la de «un sirviente». Lo obsesiona íntimamente el sueño del poder. En una de las misiones llegan a una estancia llamada El Suspiro. Es un territorio tan bárbaro y agreste como el de La Caledonia<sup>9</sup> -a tal punto que las dos descripciones coinciden casi textualmente-: «Arriban a una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura. Ni árboles ni un arroyo la alegran, el primer sol y el último la golpean.» (547). Allí recibe Otálora, el intruso, los primeros indicios -que desestima- de su falsa situación: «alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado.» (ibidem). Pronto aparece un "verdadero" gaucho, Ulpiano Suárez, lacónico, de poncho y barba cerrada, guardaespaldas de Bandeira. En aventuras compartidas, Otálora se propone ganar la complicidad de Suárez para desplazar a Bandeira, y se confía a él. Gradualmente, desobedece o ignora las órdenes de Bandeira. Por fin, conquista los atributos mágicos del jefe: el caballo, el apero y la mujer de pelo colorado. Pero una noche de festejo, en la estancia El Suspiro, Otálora, borracho y jactancioso, es ejecutado, bajo la orden de Bandeira, por Ulpiano Suárez. Sacude a Otálora una revelación similar a la que atraviesa a los héroes borgeanos en el momento límite, pero una revelación que lo pone, esta vez, frente a su carácter de fraude. Ha sido un falso gaucho, un falso jefe, un falso héroe. Su identidad no se consume sino que se desvanece en la nada. Otálora muere no por haber cumplido su Destino, sino más bien por haberlo confundido: «Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.» (549)

#### DE LA ACCIÓN A LA VISIÓN: FUNES, MILAGRO Y PARODIA

Otra clase de culminación del "héroe" es la de Funes, el memorioso. Funes, uruguayo, y por lo tanto más «elemental» que el argentino, es, afirma A. J. Pérez (1986, 283), «una mezcla de gaucho, peón y compadrito», una «parodia del gaucho representativo de la literatura gauchesca».

<sup>9</sup> Es la estancia de Alejandro Glencairn en el cuento "El Congreso del mundo" perteneciente a *El libro de arena*, Barcelona: Plaza Janés, 1977.

Sin embargo, todavía en Funes predominan las características recurrentes del gaucho genuino tal como suele definirlo Borges: cara taciturna, aindiada y remota, manos afiladas de trezador, filiación paterna desconocida («Los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engendró» -*EIB, OC*, 1069-). Es imperturbable, irónico, despectivo. Su voz no tiene los «silbidos italianos de ahora», es «la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo». Su orgullo, su actitud estoica, su falta de sentimentalismo y de autocompasión también lo asimilan al prototipo gauchesco borgeano. Como él, desprecia al hombre meramente letrado. En tanto indicio simbólico no casual, cabe señalar que el «héroe» Funes vive «a la vuelta de la quinta de los Laureles» (*F, OC*, 486). También se llama «Los Laureles» la estancia donde se baten, en duelo criollo, Duncan y Maneco Uriarte («El encuentro», *EIB, OC*) otros «héroes» empujados al combate por la pasión de las armas que empuñan, más allá de sus deseos personales.

Pero a Funes no le está destinada la exultación a través del coraje. En realidad, fracasa como hombre de campo, porque ha quedado tullido a consecuencia de una caída desde un caballo que no llega a dominar. Sin embargo, su accidente le permite acceder a una contemplación inédita del mundo que lo aproxima, de algún modo paródico, a dos figuras recordadas por la poética de Borges: Demócrito de Abdera, el que se arrancó los ojos para pensar, y el propio Homero del que se habla en *El Hacedor*. El Homero que «nunca se había demorado en los goces de la memoria» (781) desciende a esa memoria cuando pierde la vista y sabe que en esa «noche de sus ojos mortales», su destino era «cantar y dejar resonando concavamente en la memoria humana» (782). Ireneo no posee el don del canto poético ni el del pensamiento. Pero ha sido agraciado con la visión de la totalidad de cada ser, en su inmensa minucia material y temporal: una visión extraordinaria y en cierto sentido monstruosa, que se asemeja en algún respecto a la visión del Aleph. En esto consiste la «conversión» de Ireneo, que acepta gozoso el sacrificio de la actividad física, prefiere la invalidez al común estado mortal de ceguera e irrealidad:

Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado [...] Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento: cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles. (488) [las bastardillas son mías]

#### ÚLTIMA «CONVERSIÓN»: EL «HECHO ESTÉTICO»

«Un destino no es mejor que otro», Borges *dixit*. Droctulft no supera a la cautiva inglesa por haber elegido la «civilización» sobre la «barba-

rie»<sup>10</sup>, ni Rosendo Juárez se degrada por abandonar su condición de malevo y convertirse en pacífico vecino de San Telmo. Pero en definitiva -y nunca ha sido más válida la frase de Mallarmé tan grata a Borges- *tout existe pour aboutir à un livre*. Esa, quizá, es la suprema instancia de legitimación de los destinos, que se vuelven preciosos y únicos al tiempo que universales, una vez narrados, aunque el destino final de todo libro sea la pira funeraria, como en «El Congreso del Mundo», o en «Utopía del hombre que está cansado», cuentos de *El libro de arena*.

En *El Hacedor* resucitan dos personajes arquetípicos de nuestra historia: uno, que por su aspecto parece inglés, es Juan Manuel de Rosas. El otro: «un militar de piel cetrina y ojos como tizones», al que «la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara» (*H, OC*, 791) -la misma caracterización que se hace de Martín Fierro en la Biografía de Tadeo Isidoro Cruz-, es su amigo/enemigo Juan Facundo Quiroga. Se entabla entre ellos, como lo enuncia el título del breve cuento, un «diálogo de muertos». Como en el *Facundo* sarmientino, vuelven a enfrentarse el frío cálculo maquiavélico (Rosas, el «inglés») y la pasión heroica (Facundo), la ciudad proyectada a la fama y la campaña despoblada y oscura:

A usted [dice Facundo dirigiéndose a Rosas] le tocó mandar en una ciudad, que mira a Europa y que será de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres. Mi imperio fue de gritos y de arenales y de victorias casi secretas en lugares perdidos. (*OC*, 791)

Por eso Facundo agradece a Rosas la muerte trágica y heroica que ha preparado para él, y que le ha permitido sobrevivir para siempre en la memoria colectiva y en la literatura («la obra interesante que ha redactado un sanjuanino de valía» -791-). No obstante, una curiosa vuelta de tuerca indica, hacia el final del diálogo, que en los tiempos futuros ya no habrá lugar para ese tipo de heroísmos: «Y ahora voy a que me borren, [dice Quiroga] a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo.» (792) ¿Podemos pensar que ese «otro» no violento, es un escritor, un narrador del «sueño de los héroes» quizá el mismo que cuenta el encuentro que leemos? Rosas responderá a su vez: «Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.» (ibidem)

Otro texto de *El Hacedor* se titula «Martín Fierro». En él se enumeran primero los hechos gloriosos de la independencia, las «tiránías» (de Rosas y Perón), la alta poesía del poeta ilustrado, y a todo se le adscribe la misma

<sup>10</sup> Señala Graciela Montaldo, «la resolución de Borges no recurre a la simplificación de una fórmula que... aún pesa sobre la cultura argentina: civilización o barbarie. Borges no elige entre sus términos; por eso va un poco más allá; recoge la fuente de las disyunciones, de esos desajustes...», *De pronto, el campo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, pp. 96-97.

sentencia: «Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido» (OC, 797). Sólo una memoria sobrevive: la pelea que en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos setenta y tantos, ha soñado el autor de Martín Fierro:

Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se inclina para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio para que no piensen que huye. Esto que una vez fue vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos. (797)

Este sueño retorna como motor del cuento 'El fin'<sup>11</sup>, que narra el duelo entre Martín Fierro y el moreno que fue derrotado en la payada. Más allá de la revancha del moreno, que logra matar al gaucho y vengar a su hermano (el otro moreno al que Fierro ha provocado en el baile de la Primera Parte), la fascinación del duelo —el sueño de los héroes— se entrelaza otra vez con el sueño de la llanura y se convierte en perdurable e inextricable símbolo:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. (F, OC, 521)

La frase nos remite a una definición decisiva de *Otras Inquisiciones*:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decirnos algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (OC, 634)

Aquí se sitúa, acaso, la última "conversión" del héroe, su justificación secreta que se revela en las palabras destinadas a perdurar una vez que se ha borrado o des-figurado la inaccesible "verdad" de la historia (de la memoria) humana. Las palabras que configuran ese "hecho estético" y sustituyen a los recuerdos.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Tanto sobre "El fin", como sobre "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", contiene valiosas y detalladas observaciones el trabajo de Pedro Luis Barcia, "Proyección del Martín Fierro en dos ficciones de Borges", en *José Hernández*. (Estudios reunidos en conmemoración de *El gaucho Martín Fierro*), La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1973. Puede verse también, de Nélida A. Sorzana de Toribio, "El polémico criollismo de la óptica borgeana. Estudio intertextual de la 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz'", *Literatura como intertextualidad*, IX Simposio Internacional de Literatura, Buenos Aires: ILCH-Vinciguerra, 1993, 236-244.

<sup>12</sup> Cfr. EA, OC, "El Inmortal", p. 544, y "La otra muerte", p. 572.

Se ha empleado en este trabajo la edición de las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: EMECÉ, 1974).

Se ha citado además el texto:

*Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (de Borges y Bioy Casares), Madrid: Siruela, 1986.

#### Siglas utilizadas:

EA: *El Aleph*

EIB: *El informe de Brodie*

F: *Ficciones*

HI: *Historia universal de la infamia*

H: *El Hacedor*

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

BALDERSTON, Daniel, *Out of context. Historical reference and the representation of reality in Borges*, Duke University Press, Durham and London, 1993.

BARCIA, Pedro Luis, "Proyección del Martín Fierro en dos ficciones de Borges", en *José Hernández*. (Estudios reunidos en conmemoración de *El gaucho Martín Fierro*), La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1973.

BARRENECHEA, Ana María, "Borges y los símbolos", en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila, 1978, 145-148.

BLÜHER, Karl Alfred, "Postmodernidad e intelectualidad en la obra de Jorge Luis Borges", *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana, 1995, 119-132.

CÉDOLA, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires: Eudeba, 1987.

LAFON, Michel, "De *Ficciones* a *El Aleph*: narratologie, hypertextualité et autobiographisme", *Variaciones Borges* 1/1996, Revista del Centro de Estudios y Documentación "Jorge Luis Borges", Aarhus: Aarhus University, 115-119.

LOJO, María Rosa, "Borges: la faz desconocida", *Napenay*, Año 1, N° 2 (abril 1987), 4-6.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, "Los Borges del Fervor", *Letras*, Nos. XIX-XX (Universidad Católica Argentina, Buenos Aires), mayo 1988 - agosto 1989.

MONTALDO, Graciela, *De pronto, el campo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

PALACIOS, María Julia, "La otra muerte' y una tesis acerca de la omnipotencia de Dios", en *Reflexiones en torno de "La otra muerte"*, un cuento de Jorge Luis Borges (varios autores), I Jornadas Interdisciplinarias de Humanidades, Salta: Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades, 1982, 31-33.

PÉREZ, Alberto Julián, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid: Gredos, 1986.

SABINO, Osvaldo, *Borges: una imagen del amor y de la muerte*, Buenos Aires: Corregidor, 1987.

SALAS, Horacio, *Borges: una biografía*, Buenos Aires: Planeta, 1994.

SARLO, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro", en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, 127-171.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1995.

SARMIENTO, Domingo F., *Facundo*, Prólogo y notas de Alberto Palcos. Reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad Nacional de La Plata en *Obras Completas -Tomo I-*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

SORZANA DE TORIBIO, Nélica A., "El polémico criollismo de la óptica borgeana. Estudio intertextual de la 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz'", *Literatura como intertextualidad*, IX Simposio Internacional de Literatura, Buenos Aires: ILCH-Vinciguerra, 1993, 236-244.

VÁZQUEZ, María Esther, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona: Tusquets, 1996.

WOSCOBOINICK, Julio, *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Buenos Aires: Trieb, 1988.



## LA MATRIZ ENSAYÍSTICA EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Lucila Pagliai

En dos trabajos ya clásicos sobre el tema, Georg Lukács y Theodor W. Adorno convirtieron en virtudes las objeciones contra el ensayo. Para ambos, el fragmentarismo que lo caracteriza, su hallarse a mitad de camino entre la filosofía y el arte, la arbitrariedad que exhibe en la selección de sus contenidos, su vocación por manipular las obras de otros resemantizadas por interpretación o contexto, la impronta deliberadamente personal que lo atraviesa y, en fin, su metodología no cartesiana, hacen de *la forma del ensayo* el lugar estético donde mejor se cuestionan las construcciones espirituales ungidas por la Modernidad: según palabras de Adorno -que parte del joven Lukács para avanzar y dar nuevas visiones sobre el tema-, el ensayo sería la forma crítica -*par excellence*- de la ideología (en tanto "falsa conciencia").

Si se contrastan estas posiciones provenientes de la especulación teórica con la obra de Borges surge, de inmediato, un aspecto de gran interés: Borges parece encarnarlas en el plano de la producción del texto. Esta circunstancia, por sí sola, no recortaría a Borges de otros ensayistas de envergadura (comenzando por Montaigne) si no fuera porque -y ésta es mi hipótesis de trabajo- gran parte de la obra madura de Jorge Luis Borges, más allá de la distinción *ficcional/no ficcional*, está configurada sobre una *matriz ensayística* en tanto forma *desconfiada* de abordar las construcciones cognoscitivas y los soberbios logros de la Modernidad.

Un segundo aspecto interesante en esta misma línea de indagación es comprobar el hecho opuesto: que las tendencias críticas en boga a

partir de la década de 1960, con su reivindicación de la crítica literaria como una práctica de escritura (con su reivindicación del crítico como "ensayista", aunque los protagonistas nunca se hayan propuesto o atrevido a decirlo con estas palabras) podrían leerse como teorizaciones de los textos de Borges: baste recordar la idea de Barthes de que el crítico literario es un escritor *bricoleur*; la de Genette de que el tiempo de las obras no es el de su composición sino el de su lectura; la de Blanchot de que un libro es sólo un objeto que ocupa un lugar en un anaquel hasta que se convierte en obra en la intimidad de cada lector; en fin, la de Bakhtine (el conocido por las traducciones francesas) de que el texto es polifónico y se va construyendo sobre el dialogismo entre las voces del autor, el lector y las obras que lo anteceden y preceden en la cultura y en la experiencia.

Para recortar mi hipótesis de trabajo, puntualizaré algunas características de la crítica borgeana. En lo que hace a la bibliografía sobre Borges, no es necesario abundar en lo que todos conocen: es caudalosa, rica, profusa, creciente, a veces inusitada, en varios idiomas, realizada desde las más diversas perspectivas y en continuo dinamismo como la obra que la inspira; imposible, por lo tanto, tener la pretensión -casi omnipotente- de conocer hasta la última de las publicaciones. Sin embargo, luego de un pasaje razonable por la obra crítica accesible en las bibliotecas especializadas, me atrevo a afirmar que: a) hasta el momento, la mayor parte continúa centrada en los relatos de Borges dando menor importancia a su poesía y poca a sus ensayos, a no ser como iluminadores referenciales de sus ficciones; b) los trabajos que existen exclusivamente dedicados a su ensayística otorgan especial significación a las ideas que allí campean, sin ocuparse de la *forma* con que Borges configura esas ideas ni del *lugar* desde donde las enuncia.

Otros dos elementos que aparecen reiterados en la bibliografía sobre Borges -y que también me interesa destacar aquí- es que la mayoría de los trabajos críticos señalan las obsesiones temáticas recurrentes y la ruptura de los límites entre poesía, ensayo y ficción. Sin embargo, ninguno de los trabajos que conozco -con excepción del de Davi Arrigucci Jr. en *O escorpião enalacrado* que apunta una línea interesante de indagación- se ocupa de formular una hipótesis explicativa de la originalidad del texto borgeano desde el punto de vista de la *matriz* configuradora de ese espacio genérico intersectado.

Para concluir estas breves reflexiones, debo referirme a la obra de Ana María Barrenechea, Jaime Rest y Emir Rodríguez Monegal quienes -a pesar del tiempo transcurrido desde la publicación de sus obras mayores- siguen constituyendo los críticos que desde distintos ángulos y metodologías han venido dando de la obra de Borges visiones, hasta ahora, casi definitivas. En lo que hace a la cuestión de una *matriz ensayística* borgeana, han sido precisamente la relectura de la obra crítica de estos tres autores y la lúcida orientación de la profesora brasileña Irlemar Chiampi las que me han reforzado en mi hipótesis: ¿qué matriz más adecuada que la *forma sin forma* del ensayo para expresar la *irrealidad* (Barrenechea), ejercer frente al lenguaje la *postura nominalista* (Rest), configurar una *poética de la lectura* (Rodríguez Monegal)? ¿cuál, agregó,

más idónea y eficaz para generar un discurso cuya libertad permita traspasar con convicción y sin escándalo los límites entre *ficción/no ficción*?

Nada mejor para intentar probar una hipótesis crítica que dejar hablar a los textos. En ese sentido, desde el punto de vista de la forma de pensar y segmentar la realidad y desde el lugar de la enunciación, el relato 'La busca de Averroes' de *El Aleph* y el ensayo 'El enigma de Edward Fitzgerald' de *Otras inquisiciones* ofrecen un material paradigmático para apoyar la hipótesis, al menos, de una matriz común:

'El enigma de Edward Fitzgerald' comienza así:

Un hombre, Umar ben Ibrahim, nace en Persia, en el siglo XI de la era cristiana (aquel siglo fue para él el quinto de la Hégira), y aprende el Alcorán y las tradiciones con Hassán ben Sabbáh, futuro fundador de la secta de los Hashishin o Asesinos, y con Nizam ul-Mulk, que será visir de Alp Arslán, conquistador del Cáucaso. Los tres amigos, entre burlas y veras, juran que si la fortuna, algún día, da en favorecer a uno de ellos, el agraciado no se olvidará de los otros. Al cabo de los años, Nizam logra la dignidad de visir: Umar no le pide otra cosa que un rincón a la sombra de su dicha, para rezar por la prosperidad del amigo y para meditar en las matemáticas. (Hassán pide y obtiene un cargo elevado, y, finalmente, hace apuñalar al visir.) Umar recibe del tesoro de Nishapur una pensión anual de diez mil dinares y puede consagrarse al estudio. Descree de la astrología judiciaria pero cultiva la astronomía, colabora en la reforma del calendario que promueve el sultán y compone un famoso tratado de álgebra que da soluciones numéricas para las ecuaciones de primero y segundo grado, y geométricas, mediante intersección de cónicas, para las de tercero. [...] En los intervalos de la astronomía, del álgebra y de la apologética, Umar ben Ibrahim al Khayyami labra composiciones de cuatro versos, de los cuales el primero, el segundo y el último riman entre sí; el manuscrito más copioso le atribuye quinientas de esas cuartetos, número exiguo que será desfavorable a su gloria, pues en Persia (como en España de Lope y Calderón) el poeta debe ser abundante. (688)

En cuanto al inicio de 'La busca de Averroes':

Abulgualid Muhámmad Ibn-Ahmad ibn-Muhámmad ibn-Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aun por Aben-Rassad y Filius Rosadis) redactaba el undécimo capítulo de la obra Tahafut-ul-Tahafut (Destrucción de la Destrucción), en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del Tahafut-ul-falasifa (Destrucción de filósofos), que la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo. Escribía con lenta seguridad, de derecha a izquierda; el ejercicio de formar silogismos y de eslabonar largos párrafos no le impedía sentir, como un bienestar, la fresca y honda casa que lo rodeaba. [...] La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban irrefutables, pero una leve preocupación empañó la felicidad de Averroes. No la causaba el Tahafut, trabajo fortuito, sino un problema de índole filológica vinculado a la obra monumental que lo justifi-

caría ante las gentes: el comentario de Aristóteles. Este griego, manantial de toda filosofía, había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber; interpretar sus libros como los ulemas interpretan el Alcorán era el arduo propósito de Averroes. Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre del que lo separaban catorce siglos. (582)

Más adelante, también en 'La busca de Averroes' se dice:

Los muecines llamaban a la oración de la primera luz cuando Averroes volvió a entrar en la biblioteca. [...] Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. (583)

Y en 'El enigma de Edward Fitzgerald':

El año 517 de la Hégira, Umar está leyendo un tratado que se titula El Uno y los Muchos; un malestar o una premonición lo interrumpe. Se levanta, marca la página que sus ojos no volverán a ver y se reconcilia con Dios, con aquel Dios que acaso existe y cuyo favor ha implorado en las páginas difíciles de su álgebra. (689)

Ambos textos concluyen:

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. [...] Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. ('La busca de Averroes', 583)

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés [Fitzgerald] y del persa [Omar Khayam] lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta. ('El enigma de Edward Fitzgerald', 690)

Borges propone leer uno de estos textos como un cuento, el otro como un ensayo. ¿En qué se asemejan y en qué se diferencian? De cualquier lectura rápida surge que ambos comparten las temáticas del destino y del tiempo circular; el tratamiento dialógico, la transtextualidad, la presencia condicionante del lenguaje y la cultura. Lo único que parece entonces diferenciarlos es el *pacto* (Lejeune) -*ficcional* en uno, *ensayístico* en el otro- que el autor establece con el lector exclusivamente a través de elementos paratextuales (Genette): uno integra un libro de relatos, es decir, de *ficción*; el otro integra un libro de ensayos, es decir, de *no ficción*; en el primero, por lo tanto, Borges podrá ser una máscara; en el segundo en cambio, el Yo deberá ser asimilado al del autor.

En ambos textos sin embargo, como sucede en gran parte de las obras maduras de Borges, hay una misma matriz compositiva; una matriz que, a través de la *doble maniobra de ficcionalizar el ensayo o ensayizar*

la *ficción*, se constituye en la urdimbre necesaria para alertar al lector -con recursos estéticos deslumbrantes y argumentos impecables- sobre la intrusión permanente de lo extraordinario en la cotidianidad. El hecho de que esta matriz (presente en textos de ficción y de no ficción) parece haber sido básicamente construida sobre un discurso entimemático de tipo doxológico la acerca a las reglas y motivaciones del ensayo.

Es decir que, como la forma sin forma del ensayo, la obra de Borges -en tanto espejo conceptual del destino humano del *como si*- reivindica el derecho a la arbitrariedad de sus selecciones, al fragmentarismo de su discurso, a su inflamarse con palabras ajenas, a deleitar y deleitarse con la inteligente justeza de las propias, a presentar y a argumentar oblicuamente, a sorprender, a inquietar y a convencer, con brillantez y sin tregua; a *ser lúcida y honradamente verosímil*. Como lo son el lenguaje, la cultura, la ciencia o la filosofía al proporcionar el afán ilusorio de alcanzar el conocimiento y el manejo de la totalidad.

He dicho que no es sólo *hablando* sobre estas cuestiones (como lo hace por ejemplo con tanta eficacia en el ya clásico 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' de *Ficciones*) que Borges descubre los engaños y los límites del cartesianismo y la Modernidad, sino a través de la construcción de un texto en apariencia «ausente de forma» (como dice Adorno del ensayo) donde la reutilización de la retórica y la argumentación sofística como estrategias discursivas adquiere *per se* el valor de un distanciamiento irónico, de una posición frente al lenguaje y la cultura.

Además de sus valores estéticos -totalmente fuera de cuestión y de los que no me he propuesto ocuparme aquí-, es en esta práctica de escritura ensayística donde creo hallar la originalidad mayor de la poética borgeana, su irradiación y su extrema vigencia en esta sociedad actual de la comunicación y la información. En tanto práctica que utiliza honradamente en el plano de la producción textual los mismos artificios con que trabaja esa sociedad (básicamente fragmentaria y manipuladora de discursos ajenos), la matriz ensayística en la obra de Borges adquiere frente al poder de la información y la comunicación social una dimensión crítica: desmonta, aun sin proponérselo, los mecanismos de un mensaje que intenta imponer lo verosímil como verdadero, el comentario y la argumentación personal como sentir colectivo, la *doxa* como saber, el ensayo como tratado.

Fiel a su convicción de que el mundo es «un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres» (*Ficciones*, 443), tanto las selecciones temáticas de Borges como sus métodos de acercamiento, reafirman -como la forma y las estrategias del ensayo- la pertenencia definitiva del hombre al campo de la cultura: denuncian «sin palabras, la ilusión de que el pensamiento pueda escaparse de lo que es *théseis*, cultura, para irrumpir en lo que es *physeis*, de naturaleza» (Adorno, 21).

Para concluir, quiero referirme a la aparición de esta matriz ensayística en la obra de Borges: ausente como tal en sus libros juveniles (Borges no ha publicado aún relatos y sus poesías y ensayos se ajustan a la convención genérica), ya se atisba en algunos textos de *Historia de la eternidad* (1936), especialmente en 'El acercamiento a Almotásim'; se



vuelve a mi juicio evidente en *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *Otras Inquisiciones* (1952) y *El hacedor* (1960), libro misceláneo que por recopilar textos de distintas épocas, organización genérica, aliento e intención, aparece como el corpus más interesante para estudiar la presencia de esta matriz en poemas, relatos y ensayos; y parece volver a diluirse en *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975), tal vez porque allí —como él mismo lo dice desde la ironía— se ha propuesto redactar sólo cuentos “directos” (cfr. *El informe...*, 1021).

Una cuestión aparte —que sólo apunto aquí y que merece sin duda un estudio más afinado— son los cuentos y ensayos de temática nacional; pienso en cuentos como 'El sur' (*Artificios*, 1944), 'El muerto' o 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)' (ambos de *El Aleph*, 1949) y en ensayos como 'La poesía gauchesca' (*Discusión*, 1932), 'Las alarmas del doctor Américo Castro' o 'Nuestro pobre individualismo' (ambos de *Otras inquisiciones*, 1952).

Por razones que habría que indagar una vez verificada la hipótesis, en sus obras de temática nacional Borges siempre se ha preocupado por establecer con claridad los límites entre ficción y no ficción: si es un cuento, la narración no pretende escamotear su carácter ficticio; si es un ensayo, el compromiso de la argumentación y el objetivo no ficcional también están claros.

Parecería, en fin, que cuando Borges aborda temas que lo comprometen como argentino (a veces, como rioplatense), no le interesa dejar dudas sobre su intención: en sus cuentos, inventará para “distraer y conmovir”, sorprender e inquietar apoyándose en la complicidad que supone tener un código cultural compartido; en sus ensayos, argumentará para persuadir defendiendo lo que piensa con sus mejores armas retóricas y toda la pasión colocada en el intelecto.

## REFERENCIAS

Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". In: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

Arriguicci Jr., Davi. *O escorpião enlacado (A poética da destruição em Júlio Cortázar)*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973 (167 y sgts.)

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Paidós, 1967.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1974.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au première degré*. Paris, Seuil, 1988.

Lejeune, Philippe. "Le pacte autobiographique". In: *Poétique*, Paris, Seuil, 56, nov. 1983.

Lukács, Georg. "Sobre la esencia y la forma del ensayo". In: *El alma y las formas. Obras completas*. Barcelona, Grijalbo, 1975 (t.1).

Pagliai, Lucila. "El ensayo como forma en la obra de Jorge Luis Borges". Universidad de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Tesis de Maestría, 1985.

Rest, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires, Fausto, 1976.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid, Grijalbo, 1976.

vuelve a mi juicio evidente en *Historia de la Literatura Argentina* (1944), *El Aleph* (1949). Otras *Inquisiciones* (1952) y *El hacedor* (1961) por sus características de textos de carácter crítico y de crítica. Cabe señalar que en estos textos, como en otros de su obra, Borges muestra una gran capacidad de síntesis y de claridad. En *Historia de la Literatura Argentina*, por ejemplo, logra condensar en pocas páginas la historia de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta el presente. En *El Aleph*, logra condensar en pocas páginas la historia de la literatura universal, desde sus orígenes hasta el presente. En *El hacedor*, logra condensar en pocas páginas la historia de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta el presente. En *Inquisiciones*, logra condensar en pocas páginas la historia de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta el presente. En *El hacedor*, logra condensar en pocas páginas la historia de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta el presente.

Una vez que se plantea la escritura junto con el escritor, los otros aspectos de la obra de Borges se ven afectados. La escritura es un acto que se realiza en un momento determinado de la vida del escritor, y que se realiza en un contexto determinado. La escritura es un acto que se realiza en un momento determinado de la vida del escritor, y que se realiza en un contexto determinado. La escritura es un acto que se realiza en un momento determinado de la vida del escritor, y que se realiza en un contexto determinado.



### PARA OTRO PERFIL DEL BORGES CRIOLLISTA

Eduardo Romano

#### 1. UNA ETAPA EN DISCUSIÓN

El perfil al que alude el título permaneció bastante borroso hasta hace unos quince años, aproximadamente. La razón principal, las supresiones, modificaciones o directamente salvaje reescritura que el propio Borges practicara sobre sus primeros libros de versos, además de impedirles la entrada a otros tres, de artículos y ensayos, al panteón de sus *Obras completas*.

Tal vez esa misma vocación disimuladora atrajo finalmente a la crítica local, que podía, no sin dificultades, leer las ediciones originales de la década de 1920. Pero creo que también se movieron otras motivaciones, como el peso de una opinión internacional cada vez más elogiosa, desde el número especial que le dedicara la revista *L'Herne* (marzo de 1964) o el homenaje de Foucault en el Prólogo a *Les mots et les choses* (1966).

Un primer síntoma de eso fueron los fascículos escritos por María T. Gramuglio para *Capítulo*, pues partía de la convicción de que:

En la Argentina, ni el nacionalismo populista ni la izquierda tradicional han podido asimilar a Borges.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. *Capítulo, la Historia de la Literatura Argentina* 79. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 340.

Unos negaron «en bloque la escritura junto con el escritor»; los otros tropezaron con una dificultad («transformar en necesariamente progresista a una obra que se considera estéticamente valiosa, pero ajena a los grandes problemas que han agitado a la sociedad argentina en los últimos cincuenta años») que se supone la izquierda no tradicional, en la que ella se enrola, subsanaría.

Con esa finalidad parte, adecuadamente, de la elección lingüística que sustenta toda la producción de este escritor, que a su criterio fue:

... hallar un tono de la escritura que no contradiga el tono de la voz, y que sin caer en la transcripción naturalista ni en el uso de jergas como el lenguaje gauchesco o el lunfardo, logre una lengua literaria en armonía con el lenguaje oral, recuperando así para la poesía el tono conversado, la "heterogénea lengua vernácula de la charla porteña".<sup>2</sup>

Asegurada esa recuperación para la poesía, su punto más alto ocurrió, sin embargo, en el relato 'Hombre de la esquina rosada', incluido en *Historia universal de la infamia* (1935), porque «lo vincula con las formas del relato oral, el relato puesto en boca del personaje, el relato que se escucha, por oposición a los relatos escritos -y leídos- que fundan los demás cuentos».<sup>3</sup>

Esto último, de una u otra manera, fue confirmado por otros críticos afines a Gramuglio, desde la revista *Punto de vista*. Incluso en su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires en 1920 y 1930*, Sarlo justifica que Borges sea quien «representa, gráficamente, la oralidad urbana rioplatense», porque es uno de esos «escritores seguros de su fonética y de su origen».<sup>4</sup>

Convalida que «refunda» el «acriollamiento del lenguaje literario», para lo cual «evita el lunfardo o el gauchesco», y añade que «da un salto hacia atrás y hacia el costado con una libertad que sólo puede tener la vanguardia: hacia la gauchesca, hacia la vieja tradición criolla, hacia las inflexiones de la oralidad familiar y trivial».<sup>5</sup>

Olea Franco, un joven fiel a esta línea de lectura, afirmará más temerariamente que:

En vez de introducir un narrador en tercera persona que describa o imite el habla de los cuchilleros criollos, Borges pone en boca de éstos la narración de los sucesos, sin intromisión alguna de otro registro cultural.<sup>6</sup>

Noto en esos enfoques algunas inadvertencias sumamente costosas para la interpretación. Una, flagrante, es aislar con exceso a Borges de la tradición literaria criollista anterior y sobre todo de Güiraldes.

<sup>2</sup> Ibid., p. 345.

<sup>3</sup> Ibid., p. 359.

<sup>4</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 117.

<sup>5</sup> Ibid., pp. 118 y 119.

<sup>6</sup> Rafael Olea Franco: *El otro Borges. El primer Borges*. México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 245.

La segunda, no especificar con precisión los límites y modalidades de la tan mentada oralidad, pasando por alto, además, las diferencias entre escribir la voz del gaucho como lo intentara la gauchesca y el bifonismo güiraldeano<sup>7</sup>, con las modificaciones que Borges le introdujo.

Me refiero al modo como, en 'Hombre de la esquina rosada', una vez que torna verosímil el habla de un compadrito<sup>8</sup>, va introduciendo subrepticamente otra voz, que se complace con el uso etimológico del léxico («una noche nos ilustró la verdadera condición de Rosendo») y las construcciones eminentemente literarias: «Verla, no daba sueño». «El hombre era parecido a la voz».<sup>9</sup>

Para después fundir hasta en la misma oración, con suma audacia, el vocablo vulgar y el verbo usado de manera muy personal: «Hasta la jeta del mulato ciego que tocaba el violín acataba ese rumbo». O la expresión metafórica de Real seguida por otras del artista que también narra:

— Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida.

Dijo, y salieron sien con sien, en la marejada del tango, como si los perdiera el tango.<sup>10</sup>

La hipálage, tan borgeana, y la comparación usual:

Entró, y en la cancha que le abrimos todos, como antes, dio unos pasos mareados -alto, sin ver- y se fue al suelo de una vez, como poste.<sup>11</sup>

Las múltiples incursiones del letrado hacen que denomine bifónica a esta solución, distinta de la gauchesca. Una poética a la cual Borges se refiere equivocadamente en sus artículos de los años 20, confundiendo en una sola línea toda la literatura acerca del gaucho y restando importancia al hecho decisivo de quién asume la enunciación en cada caso.

Algo que se nota en sus comentarios acerca de otros poetas<sup>12</sup> criollistas, pero que le merece un tratamiento más pormenorizado en 'Quejas de todo criollo', que escribe para *Inquisiciones* (Proa, 1925), y donde advierto, por primera vez, la importancia que tuvo para su distanciamiento literario del ultraísmo la lectura de Spengler.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Cfr. Eduardo Romano: "Lectura intratextual" en *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. París, Archivos, 1988, pp. 319-340.

<sup>8</sup> No hay muchos cambios entre la versión "Hombres pelearon" (forma parte de "Dos esquinas", en *El idioma de los argentinos*, 1928) y la definitiva, al margen del título. Pero algunos prueban el deseo de resultar convincente, como cuando reemplaza «rumboso» por «paquete», «Gaona» por «el camino de Gauna» e incluso «traiba» por «traía», pero «oservé» por «observé».

<sup>9</sup> Jorge L. Borges: "Hombre de la esquina rosada", en *La muerte y la brújula*. Buenos Aires, EMECÉ, 1951, pp. 18, 19 y 20.

<sup>10</sup> Ibid., p. 24.

<sup>11</sup> Ibid., p. 26.

<sup>12</sup> Cfr. "Interpretación de Silva Valdés" y "La criolledad de Ipuche", ambos en *Proa*, 2ª época, n.º 2 y 3, setiembre y octubre de 1924, respectivamente.

<sup>13</sup> *La decadencia de Occidente*, que Oswald Spengler escribió entre 1911 y 1917, vendió cincuenta mil ejemplares entre 1918 y 1922, solamente en Alemania. Fue traducida inmediatamente a varias lenguas, entre ellas el castellano, por Manuel García Morente y para la Revista de Occidente que desde 1923 dirigía Ortega y Gasset.

La distinción inicial entre una índole nacional superflua, acorde con los avances externos o las opiniones «de algún definidor famoso»<sup>14</sup>, y la «entrañable», que traslucen el lenguaje y las costumbres; así como esa especie de requiem final por la criolledad («Morir es ley de razas y de individuos»), me parecen provenir del provocativo pensador alemán.<sup>15</sup>

Entre esos supuestos, arriesga una enumeración de las virtudes criollas: «burlón, suspicaz, desengañado de antemano», parco, fatalista, hasta sus caudillos (Rosas e Yrigoyen) «son taciturnos y casi desengañados». Rasgos visibles en la política y en la historia, pero mejor aún en la «lírica criolla».

Ahí también se dan cita «el sonriente fatalismo», «las blandas añoranzas, la burla maliciosa y sosegada», como en los versos de del Campo o de Hernández, e incluso en la «serenidad» de Fernández Moreno; pero no en la grandilocuencia de Rojas, ni en el gongorismo de Lugones.

En cuanto a la gauchesca, a diferencia de sus antecesores nativistas del siglo XIX —de Echeverría a Obligado— que descalificaran la cesión de la palabra a un iletrado, con lo cual el artista perdía el control del texto, Borges prefiere esa estratagema de negarle identidad a lo otro.

El comienzo de «la tragedia criolla», afirma, está tanto en Hernández como en Hudson, con lo cual queda claro que no tiene en cuenta la voz que habla, ni siquiera el idioma (esas narraciones en inglés son «más nuestras que una pena»), para la adscripción a una estética criollista.

Y al concluir que faltan «los postrimeros» actos de ese ocaso, «cuyo tablado es la perdurable llanura y la visión lineal de Buenos Aires», deja en claro el alcance que otorgaba a su poesía de esos años: culminación y cierre de un arte criollo agonizante.

Luego, con similar astucia, se preocupará por elevar la importancia artística de los poetas gauchescos que prefirieron la descripción y el tono festivo, para sentenciar en seguida, arbitrariamente, que esa elección fue superior a la de quienes narraron y en tono quejumbroso.<sup>16</sup>

De esa manera despejaba el camino para legitimar a Güiraldes como culminación de la gauchesca, en tanto fusión de lo tradicional y lo novedoso (la retórica francesa postsimbolista), y bosquejaba su propio territorio.

Los suburbios donde convivían campo y ciudad serían el nuevo espacio simbólico. En esa elección, también se guía por Spengler y algunas otras lecturas etnográficas<sup>17</sup> que indagaban el mundo primitivo con el afán —entre otras cosas— de poder apreciar supervivencias del mismo en la actualidad civilizada.

<sup>14</sup> A las numerosas opiniones acerca del país y su gente de los visitantes del Centenario, se sumarían las del conde Hermann Keyserling, Ortega y Gasset —que vino a la Argentina, por primera vez en 1916—, etc.

<sup>15</sup> Se corresponde bien con lo que Spengler llama cultura, por una parte, y civilización, por otra; además, culpable de la «decadencia» occidental es la gran urbe, porque ha barrido con los elementos tónicos que sobrevivían en las pequeñas ciudades (o, añadido yo, en los suburbios linderos con el campo).

<sup>16</sup> «El Fausto criollo», en *Proa*, 2ª época, a.2, n° II, junio de 1925; «Ascasubi», en *Inquisiciones*, etc.

La importancia que Spengler adjudica al paisaje y a la casa<sup>18</sup> repercuten en su artículo 'Buenos Aires', de *Inquisiciones*. Cuando reconoce que:

La tarde alista un fácil declive para nuestra corriente espiritual y es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros.<sup>19</sup>

O cuando, tras reconocer que las casas «constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires»<sup>20</sup>, realza el valor de los patios, cargados «de patricialidad y de primitiva eficacia»<sup>21</sup> por una sobredosis de tierra y cielo, para concluir:

Estas casas de que hablo son la traducción, en cal y ladrillo, del ánimo de sus moradores y expresan: Fatalismo [...] Calles que silenciosamente se avienen con la noble tristeza de ser criollo.<sup>22</sup>

Un punto decisivo en esa trayectoria lo marca *Evaristo Carriego* (1930), porque allí Borges identifica claramente su criollismo electivo, como el de Carriego, para distinguirlo del practicado por otros escritores del Litoral (incluyendo a la Banda Oriental).<sup>23</sup>

Un criollismo que busca, a través de las caminatas por Palermo y el contacto personal con el malevaje, sobre todo en los viejos almacenes o bodegones, disparar la evocación poética y la discontinuidad imaginaria para remontarse hasta el mito.

Ese método es lo contrario del preferido por la novela —y por la historia— que aspira a la continuidad cronológica y se mueve dentro del tiempo, sin acceso a las repeticiones eternas<sup>24</sup>. Por eso también niega valor a

<sup>17</sup> En «La pampa y el suburbio son dioses» (*Proa*, 2ª época, n° 15, 1925) menciona nuevamente a Spengler y al suizo Fritz Graebner, de quien ese mismo año 1925 Fernando Vela traduce para la Revista de Occidente *El mundo del hombre primitivo*, y en cuya bibliografía reconoce que A. Vierkandt (*Naturvolker und Kulturvolker*, Leipzig, 1896), L. Frobenius (*Weltanschauung der Naturvolker*, 1898) y W. Wundt (*Volkerpsychologie*, Leipzig, 1900) iniciaron esas investigaciones sobre la psicología y el arte primitivos.

<sup>18</sup> «Raza y paisaje van juntos. Donde arraiga una planta, allí también muere» y «La casa es la expresión más pura que existe de la raza [...] Basta comparar la planta de la antigua casa sajona con la de la casa romana para comprender que el alma de aquellos hombres y el alma de sus casas son una y la misma», dice Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*, Madrid, Calpe, 1924, t. III, pp. 169 y 171.

<sup>19</sup> Jorge L. Borges: *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925, p. 80.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>21</sup> Estos términos me resultan sintomáticos: uno por razones sociales y clasistas; el otro porque es un eco palpable de las lecturas etnográficas que Borges hacía.

<sup>22</sup> Jorge L. Borges: *Inquisiciones*, loc. cit., pp. 82-83.

<sup>23</sup> Si «una dulzura sin pudor tipifica las más belicosas páginas de Leguizamón, de Elías Regules y de Silva Valdés», el criollismo mestizo (de sangre italiana para Carriego; inglesa, en su caso) suele ser agresivo con el gringo y anticasticista, afirma en *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, EMECÉ, 1954, pp. 35-36.

<sup>24</sup> Cfr. «El truco», *La Prensa*, 01-01-1928, incluido luego en el libro *Evaristo Carriego*.

la literatura política, a las «páginas partidarias, de urgencia, en que todo es requisado para la acción».<sup>25</sup>

Tenemos ahí dos fuertes vínculos con la tradición literaria criollista anterior<sup>26</sup>: preferir la observación (descripción) al relato (de acciones) y abastecerse de las experiencias y de las voces ajenas en locales suburbanos, como aquéllos lo hicieran en los fogones o en la cocina de los peones<sup>27</sup>.

Ese traslado equivalía a una forma muy particular de despojo, que en todo caso Borges, a diferencia de sus antecesores rurales, entretejió con un repertorio de citas eruditas (buena parte formuladas en inglés) y estilizó a través de la ensoñación.

Pero también lo reconvirtió a una estética distanciada tanto del énfasis y la abstracción payadorescas, como de la sensiblería tanguera o de la protesta de los socializantes boedistas.

Una realización coloquial de entonación criolla y patricia, endeudada con los charlistas del 80<sup>28</sup> y no con lo que se hablaba por las calles y a partir de lo cual trabajaron saineteros y letristas.

Algo que Borges también soslaya, como si esos textos no supusiesen procedimientos literarios, por modestos que sean, y para lo cual recurre a varias falacias:

... las efusiones de *El cantaclaro*, de los discos de fonógrafo y de la radio aclimatan esa jerigonza de actor en Avellaneda o en Coghlan. Su pedagogía no es fácil: cada tango nuevo redactado en el sedicente idioma popular, es un acertijo...<sup>29</sup>

Trasuntan el encono del letrado molesto por la aceptación que el tango cantado alcanzaba en esos momentos<sup>30</sup>, pues el éxito de *Mi noche triste* (1917), de Pascual Contursi, había generado una nutrida discografía con letras de Manuel Romero, Samuel Linnig, Francisco García Giménez, Celedonio Flores, etc.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> Jorge L. Borges: *Evaristo Carriego*, loc. cit., p. 34.

<sup>26</sup> La que Joaquín V. González teorizó en *La tradición nacional* (1888) y llevó a la práctica en *Mis montañas* (1893) y cuyos presupuestos pasan en la narrativa a través del realismo y aun naturalismo de Martiniano Leguizamón (*Recuerdos de la tierra*, con Prólogo de J. V. González, 1896) y José Álvarez (*Viaje al país de los matreiros*, 1897) y el modernismo de Leopoldo Lugones (*La guerra gaucha*, 1905), para desembocar en el Güiraldes de *Cuentos de muerte y de sangre* (1915), que se abre, significativamente, con tres relatos tradicionales acerca de caudillos.

<sup>27</sup> Cfr. el cuento "Al rescoldo" de Ricardo Güiraldes y el Prólogo de su amigo Juan C. Dávalos a *Los cuentos del zorro* (1925).

<sup>28</sup> Cfr. Jorge L. Borges: "El idioma de los argentinos", conferencia de 1927 recogida en el libro homónimo, de 1928.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>30</sup> Cfr. como antecedentes "Invectiva contra el arrabalero" (*La Prensa*, 6-VI-1926) y "Ascendencias del tango" (*Martín Fierro* 37, enero de 1927).

<sup>31</sup> Cfr. Eduardo Romano: "Las letras de tango en la cultura popular argentina" y "La poética popular de Celedonio Esteban Flores", en *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 89 a 153.

Lo más interesante de esa producción, implicaba una reaparición del gesto en que se basara la gauchesca: ceder la palabra al otro. Con el agravante de que este otro era no sólo iletrado, sino habitualmente marginal, y que las letras eran compuestas por profesionales de la canción.

Es decir por autores que a veces ni siquiera escribían, o lo hacían en unos borradores que el cantor se encargaba de interpretar; que carecían de prestigio literario y, en el mejor de los casos, también aportaban lo suyo al género chico criollo, en franca expansión por los barrios.

Al referirse a varios escritos populares acerca del Maldonado -arroyo que cruzaba el proletario barrio de Villa Crespo-, Borges necesita decir:

Del Maldonado no quedará sino nuestro recuerdo, alto y solo, y el mejor sainete argentino y los dos tangos que se llaman así -uno primitivo, actualidad que no se preocupa, mero plano del baile, ocasión de jugarse entero en los cortes; otro, un dolorido tango-canción, al estilo boquense...<sup>32</sup>

Respeto al Vacarezza de *El arroyo Maldonado*, que califica de «hábil sainete», porque allí «el arroyo no es un socorrido telón de fondo: es una presencia mucho más importante que el pardo Nava y que la china Dominga y que el Títire».<sup>33</sup> En la medida que, a su criterio, otorga más valor al espacio que a los protagonistas.

Pero menosprecia, en la confrontación con una composición (*Maldonado*, de Luis Visca) de la llamada Guardia Vieja, instrumental yailable, a su tango canción *Maldonado*, con música de Raúl J. de los Hoyos, porque es la confesión maleva («Hoy que estoy triste vengo a tu lado / para cantarte todo mi mal») de un desengaño amoroso.

Borges rechaza esa «efusión sentimental». Para él los compadritos sólo cuentan como cultores del coraje, como portadores de un código arcaico del honor refugiado en las orillas. Una opinión que no llega a disimular cuánto le molesta, como a sus antecesores nativistas<sup>34</sup>, que el poeta desaparezca frente a la voz del otro cualquiera.

Algo que Vacarezza había trabajado muy bien en otras composiciones inmediatamente anteriores, e igualmente exitosas, como *¡Araca, corazón! o Padrenuestro*, donde la voz poética corresponde nada menos que a una mujer.

Igual actitud reconozco en Sergio Piñero (h)<sup>35</sup> cuando escribe *Salvemos el tango*<sup>36</sup>. Propone devolverlo al ambiente original donde nació, a contramarcha de su éxito en París y de su expansión hacia las capas medias. Como Borges, añora los tangos primitivos, amilongados y jugue-

<sup>32</sup> Jorge Luis Borges: *Evaristo Carriego*, loc. cit., p. 25.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>34</sup> Contra el payador anónimo y la gauchesca hay textos o acotaciones paratextuales desde Echeverría hasta Rafael Obligado, pasando por Bartolomé Mitre.

<sup>35</sup> Al comentar *Inquisiciones*, luego de declararlo "uno de los mejores libros publicados hasta hoy", había cuestionado que el criollismo borgeano aplacara a veces al lazo, como un lastre de la poderosa influencia de Ricardo Güiraldes.

<sup>36</sup> Cfr. *Martín Fierro*, n° 19 (13-7-1925) y n° 20 (05-08-1925).

tones (los acompañaban flauta, arpa y guitarra), no «la imbecilidad colectiva del *Piccolo navio o Talán, talán*», el conventillo «y toda la chorrera guaranga y tonta de las percantas infieles».

Aclarada mi posición acerca del tema<sup>37</sup>, creo que convendría recapitular ahora, brevemente, de dónde partió Borges para llegar a esa fórmula criollista tan particular.

## 2. LOS FORMANTES DEL CRIOLLISMO POÉTICO

Cuando regresa por primera vez de Europa, en 1921, Borges es un entusiasta ultraísta y así lo manifiesta en una muy citada colaboración para definir el programa de esa tendencia de vanguardia en la revista *Nosotros*<sup>38</sup> y en varios poemas aparecidos allí mismo o en los números iniciales de *Proa*.

Pero ya el autor de 'A quien leyere', página inaugural de *Fervor de Buenos Aires*, explica ese título desde otros presupuestos. Confiesa su «devoción» por la ciudad despojada de «lo extranjero» y enfatiza una búsqueda religiosa (sus «calles endiosadas» rodean el «santuario» familiar<sup>39</sup>) que le exige expresión «meditabunda, hecha de aventuras espirituales» (a lo Thomas Browne) y no decorativa (como la de Góngora y su descendencia modernista), que le impone sobriedad métrica (mayoría de endecasílabos asonantados) y un vocabulario escaso, etimológico, a la manera de Quevedo. Sólo en «varias composiciones» ha seguido «el enfilamiento de imágenes» ultraísta, lo cual señala, también en la técnica, un distanciamiento.

Sus cuarenta y seis composiciones<sup>40</sup> responden bien a ese juicio; la modalidad ultraísta, en todo caso y cuando aparece, está subordinada a una coherente reformulación poética del espacio que privilegia:

No las calles enérgicas,  
molestadas de prisas y ajeteos,  
sino la dulce calle de arrabal  
enternecidas de árboles y ocasos  
y aquéllas más afuera  
ajenas de piadosos arbolados,  
donde austeras casitas apenas se aventuran

<sup>37</sup> Me ocupé anteriormente del mismo en *Sobre poesía popular argentina* (Buenos Aires, CEDAL, 1983), en "Lectura intratextual" de *Don Segundo Sombra* (edición crítica coordinada por Paul Verdevoye, París, Archivos, 1988) y en "Los textos del olvido" (*Clarín. Cultura y nación*, 01-VI-1987).

<sup>38</sup> "Ultraísmo", en *Nosotros*, a. 15, vol. 39, n.º 151. Buenos Aires, diciembre de 1921.

<sup>39</sup> Esta terminología remite nuevamente al difundido libro de Spengler, a su recuperación antipositivista de lo mítico originario. Así como el «fervor» del título connota eficacia suma y adhesión del oficiante, según señalara Enrique Pezzoni, aunque atribuyendo ese uso a fe vanguardista, en "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato" (*El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 67).

<sup>40</sup> Como en todos los casos, cito según las primeras ediciones conservadas en la Academia Argentina de Letras, pues Borges suprimió, modificó y hasta rehizo íntegramente esos textos en posteriores reediciones.

hostilizadas por enormes distancias  
a entrometerse en la honda visión  
hecha de gran llanura y mayor cielo.

Y digo coherente porque responde la misma a los lineamientos generales del nacionalismo literario que suelo denominar nativismo, por su sacralización de un espacio considerado reservorio de esencias nacionales<sup>41</sup>, que a fines del siglo XIX comienza a ser llamado folklore, y que los artistas de raigambre patricia debían estilizar.

Borges impone, desde el principio, dos modalizaciones a esa poética: una, elegir la región fronteriza entre pastos y adoquines; otra, fundamentar el predominio descriptivo no en el paisaje infantil evocado, sino en el resultado de unas «andanzas» o caminatas (rituales) que lo proveen progresivamente de percepciones que se vuelven sentimiento y, por último, certidumbre.

No es casual que mi explicación anterior se haya basado en los poemas inicial ('Las calles') y final ('Calle desconocida') del conjunto, los que le proveen un encuadre ideológico certero. Como esa técnica vale también para contrastar 'Las calles' con el último poema ('El Paseo de Julio') de *Cuaderno San Martín*, libro que cierra este ciclo, no parece algo aleatorio.

Ahí Borges exorciza ese otro lado de la ciudad, el que da al mar y no a la pampa: «nunca te sentí patria» encierra una severa condena desde su nacionalismo de ese momento. De las sensaciones desagradables que le transmite («pesadilla», «fealdad», «caos», «irrealidad», «infierno») recalco en dos.

Una es que ante ese lugar sólo experimenta «una insegura propiedad»; otra, que le repugna la «fauna de monstruos» que lo habita, porque «sólo codicia lo presente, lo actual». Y desde ambas negaciones podemos retroceder hasta el linaje nativista.

Si de algo se jactaron los fundadores de esa poética —el citado González y Rafael Obligado<sup>42</sup>— fue de colonizar regiones merced a la literatura, como sus antepasados lo hicieran con el territorio. Completar en el plano simbólico lo realizado en el económico-social.

La misma actitud apropiadora preside estos libros de versos. En 'Barrio reconquistado' afirma «nos echamos a caminar por las calles / como quien recorre una recuperada heredad» y ese plural, que reaparecerá a lo largo de todo el libro, tiene, como la afirmación, un dejo clasista.

Por eso también el recuerdo de la casa familiar recurre y en un texto ('Llaneza') la casa y el libro propios se confunden. Sobre la certidumbre de ambas posesiones, los versos finales construyen un deseo metafísico de plenitud:

Eso es alcanzar lo más alto,  
lo que tal vez hemos de conseguir en el cielo:  
no admiraciones ni victorias  
sino sencillamente ser admitidos  
como parte de una Realidad innegable,  
como las piedras y los árboles.

<sup>41</sup> Cfr. Eduardo Romano: *El nativismo como ideología en el 'Santos Vega' de Rafael Obligado*. Buenos Aires, Biblos, 1991.

<sup>42</sup> Cfr. la carta prólogo de Obligado a *Mis montañas*, del riojano, fechada en 1893.

Precisamente la confrontación de lo inmutable y lo cambiante puede ser un eje estructurador de casi todos los textos, a través de diferentes advocaciones. Así el estío agredido por una tormenta ('Barrio reconquistado'), el silencio invadido por la música ('La guitarra'), el ocaso por las sombras o el sol ('Resplandor' y 'Amanecer').

Ejemplares al respecto son 'El sur', donde la isotopía bélica («ejércitos», «batalla», «lucha») da cuenta de la agresión que para la naturaleza entraña el ferrocarril, y 'El truco', donde el juego distintivo del criollo sirve de puente hacia una «realidad primordial», «otro país», ya que toda reiteración de gestos y de lances «inmortaliza un poco».

El poeta prefiere el pasado a lo actual ('Sala vacía'), lo inmóvil a cualquier cambio ('Final de año'). Con esta última certeza, se pregunta en 'Vanilocuencia', para qué poetizar:

si mi calle, mi casa,  
desdeñosas de plácemes verbales,  
me gritarán su novedad mañana?

Pero si la palabra (literatura) es insuficiente, quedan la seguridad que da pertenecer a un grupo selecto («han de enterrarme» en 'La recoleta'), la herencia de unos antepasados imborrables (los dos poemas titulados 'Inscripción sepulcral'), el linaje criollo y, por último, la inclusión en la especie.

Esas certidumbres son las que se procura el poeta mediante estos textos, lo cual nos reenvía a «Lindo es vivir en la amistad oscura / de un zaguán, de un alero y de un aljibe» ('Un patio'). Es decir, rodeado de lugares y objetos emblemáticos.

Y caminar entre ellos o por los barrios y paseos afines ('Villa Urquiza', 'El jardín botánico', 'Plaza San Martín'). Caso contrario, comienza la fealdad: la 'Carnicería' es «más vil que un lupanar» y una «afrenta» para la calle; 'Benares' parece resistirse a la imaginería literaria:

con agresiones de injuriosa miseria  
con arrabales y cuarteles  
y hombres de labios podridos  
que sienten frío en los dientes.

Curiosa, aislada referencia a las gentes del suburbio, en textos que disfrutan sólo del paisaje fronterizo en que campo y ciudad se contaminan mutuamente y que dramatizan esos avatares arquitectónicos u otros similares<sup>43</sup>, así como los nativistas camperos habían hecho centro en los fenómenos atmosféricos y similares accidentes naturales.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Silvia Molloy habla de una sutil técnica de reconocimiento, desvío y reemplazo para anular el referente, la topografía y la historia, en "Borges y la educación de la memoria", en *Los años 20. Río de la Plata culturales* 4-5-6. París, UNESCO, 1986, p. 82.

<sup>44</sup> Cfr. "La quemazón" de Martiniano Leguizamón (*Caras y caretas* II, noviembre de 1898) o la tormenta en "Alerta", el incendio en "Al rastro", etc., de Leopoldo Lugones en *La guerra gaucha*.

Desde *Fervor de Buenos Aires*, pues, Borges reencauza su práctica literaria con un sesgo muy personal cuyos formantes son, para mí, la apropiación ritual y simbólica que efectúa el viandante, también porque verbaliza ese modesto paisaje fronterizo con un coloquialismo de base familiar y estirpe patricia.

Reconozco en esa actitud una continuación, muy peculiar, del nativismo anterior, así como la asimilación de los principales postulados spenglerianos<sup>45</sup> que oponen la consistencia del mito a la contingencia histórica, sino a causalidad, cultura a civilización, oriente a occidente, el pasado a la modernidad.

La certidumbre de que cada cultura tiene un alma cuyos *símbolos primarios* residen en la configuración de un espacio arquitectónico (casa y ciudades)<sup>46</sup>, debió impresionar mucho al Borges que volvía a tomar contacto con su ciudad natal y experimentaba ante sus barrios aledaños (con el campo) sensaciones desconocidas.

Y en el mismo autor leía, respecto del lenguaje, que:

en todo idioma de los que, con hondo sentido, llamamos vivos, hay también, además de la parte *tabú*, aprendible, un rasgo racial completamente incomunicable, rasgo que fenece con los hombres de dicho idioma. Ese rasgo consiste en la melodía, el ritmo y el acento, en el colorido, tono y curso de la pronunciación, en el giro del habla, en el gesto concomitante. Debiera, pues, distinguirse entre el idioma y el habla.<sup>47</sup>

### 3. LA CONSOLIDACIÓN DE UNA TEORÍA Y UNA PRÁCTICA CRIOLLISTAS

Entre sus dos primeros volúmenes de versos, Borges reflexiona acerca de su nueva poética en las publicaciones de vanguardia donde colaboraba. Lo más llamativo me parece, al respecto, el reconocimiento de que en la otra orilla estaba ocurriendo un fenómeno semejante.

Su punto de iniciación: *Agua mansa* (1922), de Fernán Silva Valdés, que de todas maneras no eclipsaba la posición precursora de *El cencerro de cristal* (1915) de Güiraldes, y uno de cuyos ecos es *Tierra honda* de Pedro L. Ipuche, según afirma en dos artículos, ya citados<sup>48</sup>, y luego de los cuales reitera la necesidad de su propia práctica poética:

<sup>45</sup> Para Spengler, «ecos de ese mundo primitivo resuenan todavía, a veces, como un pedazo de humanidad pretérita, en el alma de los niños y de los grandes artistas» (*La decadencia de Occidente*, loc. cit., t. I, p. 157).

<sup>46</sup> «Pero el verdadero milagro es cuando nace el *alma* de una ciudad. Súbitamente, sobre la espiritualidad general de su cultura, destaca el alma de la ciudad como un alma colectiva de nueva especie, cuyos últimos fundamentos han de permanecer para nosotros en eterno misterio» o «La casa es la expresión más pura de la raza» son afirmaciones que pueden leerse en *La decadencia de Occidente*, loc. cit., t. III, pp. 131 y 171 respectivamente.

<sup>47</sup> *Ibid.*, t. III, pp. 166-167.

<sup>48</sup> Cfr. nota 12.

[...] en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al Martín Fierro [...]»<sup>49</sup>.

Existen sí dos excepciones: la «precaria, ruin», de los tangos, sólo poblados por compadritos y prostitutas, y la «genial» de Macedonio Fernández, autor de *Papeles de Recienvenido* (edición tardía de 1929). Tal vez quede así más clara su tarea, la de simbolizar lo perdurable en el modesto paisaje orillero.

Los materiales comentados pasan, junto con otros trabajos, al volumen *Inquisiciones*. En tal contexto, puede advertirse que los artículos de corte filosófico<sup>50</sup> adhieren a un idealismo neoplatónico antipsicologista y antipositivista. Algo que se puede relacionar, sin dificultades, con la búsqueda de *símbolos* literarios duraderos frente a las propuestas del realismo-naturalismo aún en vigencia.

Hay en *Inquisiciones*, además, una serie de notas originariamente bibliográficas y una persistencia en la polémica anticulterana que no es sino un modo de ahondar distancias respecto del vanguardismo heredero de ese linaje: ultraístas, futuristas, creacionistas, etc.

Pasa por los ataques contra Gómez de la Serna y la defensa de Cansinos-Assens, especie de reencarnación del enfrentamiento entre gongoristas y quevedianos, pero deriva hacia afirmaciones como ésta:

La literatura europea se desustancia en algaradas inútiles. No cunde esa dicción de la verdad personal ni en formas prefijadas que constituye el clasicismo, ni esa vehemencia espiritual que informa lo barroco. Cunden la dispersión y el ser un leve asustador del leyente.<sup>51</sup>

Tal vez esa condición de «asustador», de buscar meramente sorpresas, sea la mayor acusación contra los innovadores superficiales. Para Borges, en todo caso, lo irrevocable de las vanguardias reside en haberle devuelto a la metáfora su dimensión semánticamente cognitiva, algo sobre lo cual volverá a insistir con frecuencia.<sup>52</sup>

Tal emplazamiento, como correlato suburbano de la modalidad criollista inaugurada por Güiraldes, es retomado y ahondado en el número final de *Proa*<sup>53</sup>, donde revela con mayor claridad la dimensión etnográfica desde la cual los

<sup>49</sup> Borges, Jorge L.: "Después de las imágenes", en *Proa*, 2ª época, a. 1, n° 5, diciembre de 1924.

<sup>50</sup> "La nadería de la personalidad" y "La encrucijada de Berkeley", en Jorge L. Borges: *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925.

<sup>51</sup> Borges, Jorge L.: "La traducción de un incidente", en *Inquisiciones*, loc. cit., p. 18.

<sup>52</sup> Cfr. "El idioma infinito" y "Profesión de fe literaria" en *El tamaño de mi esperanza* (1926); "Indagación de la palabra", "Otra vez la metáfora" y "La simulación de la imagen" en *El idioma de los argentinos* (1928).

<sup>53</sup> Borges, Jorge L.: "La pampa y el suburbio son dioses", en *Proa*, 2ª época, a. 3, n° 15, enero de 1925. Es curioso que Borges necesite formar pareja literaria con Güiraldes, como Obligado lo hiciera con González en la citada carta-prólogo de 1893.

espacios que suele denominar *simbólicos* (la pampa y el arrabal) son «cosas arquetípicas», «no sujetas a las contingencias del tiempo».<sup>54</sup>

Lo que Spengler y Graebner<sup>55</sup> llaman *totem*. La pampa posee esa dimensión para quienes son «nieta y hasta bisnieta de estancieros», como Güiraldes y él, pero las orillas apenas forman «un símbolo a medio hacer» que exige ser completado.

Comenzaron a construirlo los tangos primitivos<sup>56</sup>, el costumbrismo de Fray Mocho y Félix Lima, los versos de Carriego, Sebastián Tallón y Marcelo del Mazo, la prosa de Arlt (pero no la de Gálvez en *Historia de arrabal*). Y cierra con este vaticinio:

De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo —si Dios mejora sus horas— voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente.<sup>57</sup>

Ese mismo año de 1925 aparece, también editado por el sello Proa, con un tiraje de 300 ejemplares, tapa y cuatro viñetas de su hermana Norah, *Luna de enfrente*. Lo precede la página "Al tal vez lector", una de sus primeras colaboraciones para la revista *Martín Fierro*.<sup>58</sup>

Reitera ahí su actitud contemplativa, justifica su versificación y su lenguaje acriollado, que «no es gauchesco ni arrabalero», sino «la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña».<sup>59</sup> Y el título, que no rebaja a la luna aunque la vuelva «luna aporteñada, de todos». Pero no menciona la mayor novedad prosódica del volumen, subordinar la grafía a la oralidad.<sup>60</sup>

Buena parte de los textos son similares a los de *Fervor*, pero con versos más extensos (suma de heptasílabos o endecasílabos con otras medidas) y más conceptuales: imagina disputas espaciales entre ciudad y

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>55</sup> Spengler explica juntas las voces totem y tabú (*La decadencia de Occidente*, loc. cit., t. III, pp. 165 y 166), «descubiertas por la investigación etnográfica», que según él sirven para oponer existencia y vigilia, sino y causalidad, vegetativo y animal, etc. «En el totem reside el sentimiento común a muchos seres que pertenecen a una y la misma corriente de existencia», ¿como ser la criollidad? Para Graebner, «se entiende bajo esta denominación el fenómeno de que ciertos hombres creen estar íntimamente ligados a ciertas cosas, originariamente sin duda a ciertas formas de las cosas naturales» (*El mundo del hombre primitivo*, loc. cit., p. 84).

<sup>56</sup> Otra novedad importante es este deslinde entre los tangos criollos y juguetones de la llamada Guardia Vieja, los que se bailaban al ritmo retozón de la flauta, el arpa y la guitarra, y el quejumbroso tango posterior, signado por el bandoneón y el canto, es decir por la inmigración, del que Borges abominará una y otra vez.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>58</sup> Borges, Jorge L.: "Al tal vez lector", en *Martín Fierro*, n° 25, noviembre de 1925.

<sup>59</sup> Este distanciamiento del habla campera y del arrabalero que usaban tangos y sainetes, anticipa ya el ideal lingüístico de "El idioma de los argentinos".

<sup>60</sup> Es lo mismo que intentara Sarmiento para independizar nuestra ortografía del español, acomodándola a la dicción, en la primera redacción del *Facundo*, de 1845.



campo ('jactancia de quietud'), evoca a 'Montevideo' como «el Buenos Aires que tuvimos», se emociona ante un ocaso <sup>61</sup> ('tarde cualquiera'; 'último sol en Villa Ortúzar').

Pero sobre todo vagabundea ('la vuelta a Buenos Aires'; 'casi Juicio Final'; 'para una calle del Oeste'; 'en Villa Alvear') en busca de esa secuencia mirar-sentir-pensar ('calle con almacén rosao'), incluso como neutralización del tiempo insaciable: «I la dicha presente se aquietará en pasada». ('Casas como ángeles').

Por eso sufre ante el menor cambio edilicio ('calle Serrano') y se emociona de atisbar la pampa desde las orillas ('al horizonte de un suburbio'; 'los llanos'). Busca entonces consuelo, como otras veces, en los antepasados ('dulcia linquimus arva') que supieron conquistar «la intimidad de la Pampa» y someter al mundo como «mujer sumisa».

Un par de composiciones amorosas ('antelación de amor' y 'dualidad en una despedida') y una serie de postales poéticas de su segundo viaje a Europa con los padres, entre las cuales ubico unas curiosas 'soleares', lo distraen de su proyecto.

'el general Quiroga va en coche al muere', en cambio, escapa de las dramatizaciones paisajísticas para reconstruir un suceso del pasado, un crimen, incluso haciendo pensar al caudillo:

Esa cordobesada bochinchera y ladina  
(Meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?  
Aquí estoy afianzado y metido en la vida  
Como la estaca pampa bien metida en la pampa.

Yo que he sobrevivido a millares de tardes  
Y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas  
No he de soltar la vida por estos pedregales.  
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

Primer texto bifónico que se anticipa, desde el verso, a lo que intentará Güiraldes en *Don Segundo Sombra*. Pero que no tendrá descendencia dentro de su poesía, pues *Cuaderno San Martín* (Proa, 1929) marca un ostensible reflujo.

Hacia una versificación donde predominan alejandrinos, endecasílabos, heptasílabos, y menudean las asonancias. 'Fundación mitológica de Buenos Aires', tan comentado y antologado, justicieramente, equivale en este contexto a los prólogos de sus libros anteriores, teoriza una manera de ver la ciudad:

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

La que confirman la mayoría de los textos, aunque también presente la novedad de enfrentar la topología de lo legítimo y de lo espurio, ya comentada, en 'Muertes de Buenos Aires'.

<sup>61</sup> Pezzoni ha señalado que «la caminata al atardecer es el momento del rescate: suspensión indefinida entre las dos certezas, la del sueño metafísico y la de la realidad exterior. Momento del no-lugar y el no-tiempo...», en Enrique Pezzoni: op. cit., p. 85.

Una nueva apelación al linaje ('Isidoro Acevedo'), un poema amoroso ('A la doctrina de pasión de tu voz'), el epitafio de un suicida ('A Francisco López Merino') y 'El paseo de julio', definido como «Cielo para los que son del infierno» y acerca del cual hablé anteriormente, completan esta entrega, mucho más breve.<sup>62</sup>

#### 4. ¿LIQUIDACIÓN O TRASVASAMIENTO?

A la altura de 1930, Borges ha desplegado ya, en el país, su poética criollista. Inaugurada con un libro de versos (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), la teorizó luego mediante artículos recogidos en sus libros *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).

No pocas son las voces que se hicieron eco de ese llamado: a *Medida del criollismo* (1929) de Carlos A. Erro, pueden sumarse notas y comentarios de Sergio Piñero (h), Francisco L. Bernárdez, Leopoldo Marechal, Antonio Vallejo y algún otro, especialmente en la revista *Martín Fierro*.

Siguen su derrotero en *Síntesis*, donde ese criollismo debe convivir no sólo con las vanguardias, sino también con otras estéticas <sup>63</sup>, hasta que el golpe militar de setiembre 1930 interrumpe esa publicación. Y los obliga a (re)plantearse el vínculo entre nacionalismo y política.

Creo que el avance de un nacionalismo corporativista, e incluso profascista, pondrá límites al nacionalismo literario que Borges propiciaba. Lo cual se le nota al insertarse en la revista *Sur*, que Victoria Ocampo dirige y sustenta desde el verano de 1931.

Revista de amigos personales, o relacionados familiarmente, dentro de la clase dirigente argentina, Borges es convocado fundamentalmente como pensador criollista que puede reflexionar acerca de la gauchesca<sup>64</sup> con argumentaciones que, en definitiva, avalen a *Don Segundo Sombra* como culminación del género.<sup>65</sup>

Una posición desde la que a veces se autocritica, pero sobre todo cuestiona las lecturas que Rojas y Lugones hicieran del poema hernandiano.

<sup>62</sup> Son doce los poemas de *Cuaderno San Martín*, cuando veintisiete integraban *Luna de enfrente* y cuarenta y seis *Fervor de Buenos Aires*. A ese agotamiento de los tópicos centrales, reiterados, busca compensarlo con las Anotaciones complementarias acerca de la presentación del volumen, el epígrafe y algunas características de los textos.

<sup>63</sup> Cfr. Eduardo Romano: "La aparición de *Sur*, entre el fin de *Síntesis* y las elecciones de abril 1931", en *Tramas. Para leer la literatura argentina*, n° IV, Córdoba, setiembre de 1996.

<sup>64</sup> Cfr. "Ascasubi", en el n° 1, verano de 1931, y "El Martín Fierro", en el n° 2, otoño de 1931.

<sup>65</sup> Las cartas en que Güiraldes formula su teoría literaria, incluidas en los dos primeros números, y las numerosas alusiones, comentarios o estudios de sus obras, así como la significativa conferencia "Supremacía del alma y de la sangre" (1934) de Victoria Ocampo, destacan el papel rector que la publicación le asignaba.

Y, oblicuamente, comienza a retacearle valor<sup>66</sup>, a correrlo del sistema poesía gauchesca hacia la «novela de organización cuidada o genial».<sup>67</sup>

En una Nota, y respaldado por su amplio bagaje intelectual, sostiene que también puede hallarse a 'Séneca en las orillas' -reescritura de 'Las inscripciones de carros' aparecida en *Síntesis* -, los carreros apelan con frecuencia a fórmulas sentenciosas dignas de ese escritor latino o de Gracián, que lo asombraron -a él y a Xul Solar- en sus correrías barriales tras del fantasma de la criolledad.

Pero es en 'Nuestras imposibilidades' donde, al terciar a su manera en el debate acerca de la índole nacional, que habían excitado opiniones foráneas como las de Keyserling y Ortega y Gasset, parece introducir las primeras restricciones serias a su criollismo anterior.

Primero, porque habla del argentino sin remontarse al arquetipo criollo preinmigratorio, que sólo subsiste «en los departamentos del norte de la República Oriental».<sup>68</sup> Segundo, porque le adjudica dos notorias deficiencias (penuria imaginativa y rencor), en vez de recalcar en las viejas virtudes conservadas a lo largo del tiempo.

Coincide así con otra nota anterior, Noticia y vejamen del alacraneo, en la que el filósofo Francisco Romero enjuicia una supuesta inclinación popular a desconocer -o negar- lo diferente. Lo que Ortega y Gasset considera empaque y Juan Álvarez reivindica dado nuestro sentido del ridículo.

Romero disiente con ambos, porque generalizan rasgos que apenas valen para el porteño. Lo que ocurre, concluye, es que «Nos falta aún la actitud objetiva -flor de civilización- y andamos por la vida como enfermos de nuestro propio yo».<sup>69</sup>

Tal conclusión, cuyo «aún» encuadra dentro del razonamiento liberal evolucionista, nos alerta por su similitud con el enjuiciamiento borgeano (alude también al *alacraneo* junto a otros vicios, como la *viveza*, y la *cachada*), cuyo texto, además, termina por ejemplificar el resentimiento porteño con:

... el incomparable espectáculo de un gobierno conservador que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio.<sup>70</sup>

Sorprende esa clara referencia a la actualidad política en un escritor cuyos textos se habían desentendido programáticamente de lo actual y en una revista que eludía hacerlo, seguramente porque eso había incidido decisivamente en la desaparición de *Martín Fierro* primero y de *Síntesis* después.

<sup>66</sup> «¿Qué intención la de Hernández? Esta, limitadísima: la relación del destino de Martín Fierro, en su propia boca» escribe en "El Martín Fierro", *Sur*, n° 2, otoño de 1931, p. 141.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>68</sup> Jorge L. Borges: "Nuestras imposibilidades", en *Sur*, n° 4, primavera de 1931, p. 131.

<sup>69</sup> Francisco Romero: "Noticia y vejamen del alacraneo", *Sur*, n° 1, verano de 1931, p. 194.

<sup>70</sup> Jorge L. Borges: "Nuestras imposibilidades", *loc. cit.*, p. 134.

Podemos medirla como un síntoma de los efectos que la invasora política ejercía en ese momento sobre su ánimo y sus convicciones, que, por supuesto, tampoco habían cambiado totalmente. El juicio, además, califica de «conservador» al uriburismo y sale en defensa de los radicales.

Tal vez -ingreso al terreno de las hipótesis- Borges sintió que estaba forzado a elegir entre el nacionalismo popular yrigoyenista, que Ortiz Pereyra<sup>71</sup> ejercía ya en esos años y que generaría luego a FORJA, en 1935, y ese otro que enarbolaba la estirpe y las tradiciones contra la asimilación inmigratoria, como él lo hiciera anteriormente.

Todavía esta nota, después de tan inesperada declaración política, termina diciendo: «Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas». Una reivindicación que los martinfierristas formulaban a menudo para diferenciarse sobre todo del «torpe» castellano empleado por los escritores llamados de Boedo.<sup>72</sup>

Todavía en 1934 Borges prologa *El Paso de los Libres. Relato gaucha de la última revolución radical* de Arturo Jauretche, escrito con motivo del levantamiento de los coroneles Bosch y Pomar contra el gobierno fraudulento del general Justo.

Es muy probable que el fracaso de tal intento lo haya enaltecido ante sus ojos, que siempre recalaban el estoicismo del paisano, ya que afirma:

El fracaso previsto y verosímil borra los contactos de la patriada con las operaciones militares de orden común, sólo atentas a la victoria, y la aproxima al duelo, que excluye enteramente las ideas de ganar o perder...<sup>73</sup>

En todo caso, ese estar más cerca de los forjistas en un aspecto y coincidir con los fundamentos del nacionalismo xenófobo en otros, tiene su correlato en las alternativas por las que transitaba entonces dentro del campo intelectual.

Por una parte dirigía, con Ulises Petit de Murat, el suplemento multicolor de *Crítica* de los sábados, un diario sensacionalista donde fueron apareciendo, además, los textos de *Historia universal de la infamia* (1935), que editó el popular sello Tor.

Por otra, comenzaba a delimitar su propio espacio -como hiciera ya en *Martín Fierro*- dentro de *Sur*. Así, el artículo 'El arte narrativo y la magia' parece responder en principio a su preocupación por los «procedimientos» literarios, en ese caso los «artificios novelescos» que emplearan

<sup>71</sup> Manuel Ortiz Pereyra (1883-1941) fue un abogado correntino, profesor universitario, militante y funcionario yrigoyenista, que escribió los precursores ensayos *La tercera emancipación* (1926) y *Por nuestra redención cultural y económica* (1928).

<sup>72</sup> Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro", en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

<sup>73</sup> Jorge L. Borges: Prólogo a *El Paso de los Libres. Relato gaucha de la última revolución radical (Diciembre de 1933) dicho en verso por el paisano Julián Barrientos que anduvo en ella*. Buenos Aires, La Boina Blanca, p. 8.

William Morris en *The life and death of Jason* y Edgar Poe en *Narrative of A. Gordon Pym*.

Pero salta de ahí a postular para la novela, un género que hasta entonces menospreciara, dos tipos de causalidad. Una es incontrolable, ilimitada, casual, genera des-orden, y la otra, la «única» honrada, mágica, posibilita «un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades».

Apoyándose en Frazer, cuyo *The Golden Bough* tanto repercutió en el campo de los estudios literarios<sup>74</sup>, y cuya lectura viene a sumarse a las de Spengler y Graebner, Borges descalifica cualquier tentativa de novela psicológica. Precisamente el tipo de narrativa que, en la versión de Eduardo Mallea, prefería<sup>75</sup> *Sur*.

Como alternativa a «la morosa novela de caracteres», Borges propone, perifrásticamente, «la novela de continuas vicisitudes» (aventuras), «el relato de breves páginas» (cuento) o «la infinita novela espectacular que compone Hollywood» (películas).<sup>76</sup>

El distanciamiento del criollismo no debe ser considerado, pues, desde la oposición localismo/universalismo, como ha tendido a hacer cierta crítica.<sup>77</sup>

Por razones extraliterarias, advierte las encrucijadas del criollismo y desplaza entonces sus postulados de una literatura opuesta a lo contingente y a lo actual, fundada en el arquetipo del compadre, hacia otros núcleos afines de lo que los etnólogos que leía consideraban *totémico* dentro de las sociedades arcaicas.

Simultáneamente, se aleja por un tiempo de la poesía y busca una fórmula para el cuento fuera del bifenismo que compartiera con Güiraldes; en una zona de intertextualidad donde la literatura misma pasa a ser el mito fundante, lo presupuesto, previo o «eterno».

De ahí en adelante, Borges volverá al mundo de las orillas y a sus tipos, sea como erudito (*El compadrito y su mundo*, escrito en colaboración con Silvina Bullrich en 1945), sea como narrador ('La espera', 'La forma de la espada', 'Historia de Rosendo Juárez'), pero se tratará de un recurso más dentro de su repertorio, libre ya de otros presupuestos ideológicos comprometedores.

<sup>74</sup> Editado y ampliado progresivamente entre 1890 y 1915, su influencia, junto con la de Karl Jung, fue decisiva para los llamados «helenistas de Cambridge» y, a través de ellos, sobre críticos como Maud Bodkin o Northrop Frye.

<sup>75</sup> En la segunda entrega incluyen el relato de Mallea "Sumersión" y en el n° 9 "Suerte de Jacobo Uber", junto a materiales afines de autores extranjeros, pero no argentinos. Sólo en los números 14-15 le hacen lugar a "Siete años", prosa ficcional de José Bianco.

<sup>76</sup> Cfr. "Films", en *Sur*, n° 3, invierno de 1931, pp. 171-173.

<sup>77</sup> Es el caso de Olga Franco, en *El otro Borges, el primer Borges*, libro que, aparte, estudia con detenimiento e inteligencia otros aspectos de esta etapa productiva borgiana.



## TRES PERSONAJES FEMENINOS

La viuda Ching, la Lujanera, Emma Zunz

Liliana Stengele

La narrativa de Jorge Luis Borges presenta una serie de personajes femeninos: la viuda Ching, la Lujanera, Emma Zunz, Beatriz Viterbo, Juliana Burgos, Ulrica, la del único cuento de amor, según el autor; sus amigas, las que aparecen con sus nombres verdaderos, aunque un poco transfiguradas por la ficción, Susana Bombal, Elvira de Alvear o Susana Soca; la mujer a la que pertenece 'Everness', su único poema de amor, tan único como Ulrica o como el amor mismo. La elección de las tres primeras no responde a una característica en especial, ya que nada impediría mirar a todas ellas desde la misma perspectiva.

C. G. Jung parte de la psique humana para explicar los símbolos y establece el concepto de inconsciente colectivo, una etapa más profunda del alma, innata, que es necesario distinguir del inconsciente personal y que es la herencia espiritual de la evolución del género humano, renacida en cada estructura individual; es común a todos los seres humanos, en sus manifestaciones y en su contenido y está formado por los arquetipos que se proyectan en las imágenes arcaicas de la conciencia. A su vez, los arquetipos son contenidos significativos, como formas del inconsciente colectivo, que aun presentándose en diversos planos psíquicos, quedan iguales en su estructura y significación. Los mitos son manifestaciones de los arquetipos, manifestaciones psíquicas del mundo interior y no del mundo exterior; el alma contiene las imágenes tomadas por los mitos y

éstos expresan una vivencia que queda inalterable e inexpressada, que sólo se expresa por medio de símbolos.

Siete son los arquetipos: el *animus* o elemento masculino; el *anima* o elemento femenino; el anciano sabio, figura fuerte que puede ser el padre; la madre-tierra; la persona o máscara, lo que cada uno representa o quiere ser, el super yo; la sombra, el lado oscuro del ser humano, lo desconocido, lo que no se quiere ser o el otro yo; y el *selbst* o sí mismo, arquetipo que abarca a todos los otros y cuyo símbolo es el círculo perfecto, la totalidad. Cada elección que se hace entonces, sería inconsciente y tendría una estrecha relación con alguno de estos arquetipos.

Es sabido que los cuentos, en general, no crean verdaderos personajes, en el sentido abarcador del personaje novelesco, sin duda porque lo que interesa de manera inmediata es el hecho narrado, lo sucedido. Y en estos casos, los datos son muy pocos, apenas lo necesario para que el lector se haga una idea de estos personajes -nos referimos aquí a las mujeres borgeanas- y tal vez, de por qué hacen lo que hacen.

Al analizar estos tres personajes femeninos de Borges desde una perspectiva junguiana, se plantea la disyuntiva de si se trata de arquetipos, es decir, de fuerzas internas, o de estereotipos, fuerzas externas.

La mitología griega es quizás una de las más ricas de la humanidad y sus diosas y dioses representan arquetipos. Los estereotipos femeninos, en cambio, son imágenes positivas o negativas de los arquetipos de las diosas. Dado que en las sociedades patriarcales, los únicos roles aceptables son la doncella (Perséfone), la esposa (Hera) y la madre (Deméter), la amante (Afrodita) es la prostituta, la inmoral. Artemisa y Atenea son arquetipos orientados hacia afuera y hacia los logros, son diosas vírgenes, mientras que Afrodita es alquímica, transformadora y hace de la sexualidad, la mejor forma de vivir el amor. Desde nuestra perspectiva, si consideramos a la viuda Ching, a Emma Zunz y a la Lujanera como personajes arquetípicos, cada una de ellas equivaldría a las diosas Artemisa, Atenea y Afrodita respectivamente.

#### LA VIUDA CHING (ARTEMISA)

Artemisa, diosa de la caza y de la Luna, personificaba un espíritu femenino independiente; es el arquetipo de la mujer que persigue sus propias metas, en el terreno que elige. El narrador dice de la viuda Ching que es aguerrida, «sarmentosa, de ojos dormidos y sonrisa cariada», que tiene «el pelo renegrado y aceitado», los ojos apagados («el pelo [...] tenía más resplandor que los ojos»). Es una individualista dura que, en realidad, anda sola y hace lo que quiere, no busca la aprobación de nadie, aunque manifiesta una cierta preocupación por las mujeres «victimizadas» cuando al redactar su reglamento pirata de «inapelable severidad» establece que: «*El comercio con las mujeres arrebatadas en las aldeas queda prohibido sobre cubierta; deberá limitarse a la bodega y nunca sin el permiso del sobrecargo. La violación de esta ordenanza es la muerte*».

Artemisa era la protectora de las jóvenes, especialmente de las niñas pre-adolescentes. La Viuda vive persiguiendo una meta, como Artemisa y como ésta, no siente ninguna carencia en su vida porque aplica toda su energía en la piratería, algo que para ella tiene un profundo significado. Así como la diosa era profundamente destructiva para los demás, la viuda Ching daña y hiere con sus acciones; manifiesta un gran desprecio por la vulnerabilidad ajena y una gran distancia emocional, como así también, falta de compasión. Artemisa solía ser a menudo despiadada y la Viuda juzga los actos de otros en términos absolutos.

Sin embargo, la llegada de los cometas cada atardecer, contando la historia del dragón y la zorra, le provoca tal ansiedad que al cabo de un mes, comprende que debe rendirse, arroja sus dos espadas al río y arrojada en un bote, sube a la nave del comando imperial. Dice: «La zorra busca el ala del dragón». El narrador nos informa que fue perdonada y que «dedicó su lenta vejez al contrabando de opio». La Viuda es una figura arquetípica, pero debe responder al estereotipo de la mujer sumisa, por lo tanto, se desprende de las espadas, símbolo fálico, absolutamente masculino, y pide la protección del Emperador, es decir, de un dios masculino. ¿Por qué una mujer que había assolado los mares y los poblados ribereños durante doce años, es vencida por unos cometas de papel? Estereotipada, la Viuda que sólo puede triunfar con armas masculinas, al fin, es mujer, débil y requiere ser protegida o controlada, lo que es lo mismo.

#### EMMA ZUNZ (ATENEA)

Atenea era la diosa griega de la Sabiduría y los Oficios, era virgen y estaba dedicada a la castidad y el celibato; presidía la estrategia de la batalla en tiempos de guerra y las artes domésticas en tiempos de paz. Tenía una gran habilidad para la planificación y la ejecución, actividades que requieren pensar con un propósito. Estrategia, practicidad y resultados tangibles eran características de su sabiduría particular. Valoraba el pensamiento racional y representaba el dominio de la voluntad y el intelecto sobre el instinto y la naturaleza.

La diosa reconocía un solo progenitor, Zeus, con el que estaba unida para siempre; no reconocía a su madre, Metis, y de hecho parecía no tener noción de haber nacido de una, al igual que Emma que tiene muy presente a su padre, tanto que todo lo que proyectará será para reivindicarlo, pero tiene muchas dificultades para recordar a su madre. Como arquetipo, Atenea es el símbolo del pensamiento lógico, está regida por su cabeza más que por su corazón, porque éste engaña. Por ende, su sabiduría es la de un estratega. Emma piensa estratégicamente al elaborar los pasos de su venganza y sus acciones no están determinadas por las emociones ni fluctúan según los sentimientos, si bien el asco y la tristeza de su cuerpo ocupan el lugar del tiempo, sabe qué debe hacer y calcula cómo lograr lo que quiere.

Así como Atenea llegó al Olimpo cubierta por una armadura de oro, Emma, en medio de un torbellino emocional, permanece impermeable al sentir, mientras observa y analiza lo que le está sucediendo y decide qué hacer a continuación. Vive en su mente y parecería no estar en contacto con su cuerpo, ya que el sexo para ella es una cosa horrible, tiene diecinueve años y aún —no dejamos de ubicarnos en la época— es virgen. Cuando las amigas hablan de novios, ninguna espera que ella lo haga porque es evidente que no tiene uno, además, los hombres le inspiran un temor «casi patológico». Su cuerpo es una parte utilitaria de sí misma, de la cual no se percata hasta que decide usarlo como parte del convenio unilateral que es inherente a una relación particular, un acto calculado, que realizará con el marinero «sueco o finlandés». A su vez, el hombre elegido es un instrumento de la justicia.

Así como la diosa Atenea usa tretas sucias para ayudar a Aquiles a ganar la guerra de Troya, confundiendo a Héctor, Emma se plantea un objetivo: matar a Loëwenthal: urde la mentira de la huelga para que éste la reciba fuera de horario, temeroso como era de los ladrones, y la de la violación, para la policía, y se preocupa exclusivamente por cómo lo hará y si funcionará, sin preguntarse si esto es ético o no. Ante la noticia de la muerte de su padre, siente un malestar físico: «en el vientre y en las rodillas», tiene sensaciones de «ciega culpa, de irrealdad, de frío, de temor». Decide entonces, sacrificarse por su padre muerto. Sólo la anima la certeza de la victoria y la justicia por su propia mano. La posesión del secreto le da una sensación de poder frente al hombre que fue la verdadera causa del oprobio, de la vergüenza y de la muerte de aquél. Pero una vez concretada la primera parte de su venganza, siente la necesidad de castigarlo más por su ultraje que por la muerte de su padre.

Emma Zunz es arquetípica, es Atenea, pero como los arquetipos nunca son puros, es Némesis, la vindicadora; lleva a cabo puntualmente su plan, es evidente que todo el mundo creará su versión, por extraña que parezca; sin embargo, no obtiene el verdadero placer de la venganza puesto que Loëwenthal muere antes de oír sus razones. Que la venganza no es buena cosa, es un estereotipo.

#### LA LUJANERA (AFRODITA)

En la mitología griega, Afrodita era una presencia imponente que hacía que dioses y mortales se enamoraran y crearan nueva vida; la Lujanera es «mujer que sobraba a las demás» y «verla, no daba sueño». La diosa simboliza el poder transformador y creativo del amor, para ella, las relaciones eran importantes, pero no generaban compromisos a largo plazo; la Lujanera, en una misma noche, es la mujer de Rosendo y cuando éste no contesta el agravio de Francisco Real, lo aborrece, le saca el cuchillo desenvainado y se lo entrega obligándolo a pelear y desprecia su falta de hombría, «[...] nos hizo creer que era un hombre». Lo dice con rabia, mientras abraza a Real, a quien se entrega hasta quedarse como

dormida en sus brazos y se va con él, para terminar en el rancho del asesino, «vino... porque sí, a dormir».

El arquetipo de Afrodita preside el goce femenino del amor y la belleza, la sexualidad y la sensualidad, crea un carisma personal. La Lujanera, que «era cosa seria», es una presencia dramática, emerge como una fuerza poderosa, imponente, su sexualidad se percibe como instinto, como algo que poco tiene que ver con amar o con gustar al hombre que la provoca con su hombría, es sexualidad separada de la intimidad emocional. Su cuerpo ha despertado y su atención ha sido atraída eróticamente por Real.

Le gustan los hombres y los arrastra hacia ella con su atractivo y su interés; los hace sentirse especiales y esto genera entre ambos una fuerte atracción erótica. Sin duda, vive el presente inmediato, como si sólo se tratara de una experiencia sensorial; atrapada por el momento, actúa como si sus acciones no tuvieran consecuencias futuras y como si no hubiera lealtades actuales con las que pudiera entrar en conflicto. Su *affaire* impulsivo será destructor para todos los hombres implicados: Francisco Real morirá apuñalado, Rosendo Juárez se irá del Arroyo definitivamente, marcado por el desprecio de todos, y el «pendejo» se convertirá en un asesino. Los tres hombres se han convertido, cada uno a su modo, en víctimas de la Lujanera que los ha amado y dejado en una única noche, como si fueran reemplazables y descartables. La Lujanera responde exactamente al arquetipo de la diosa del amor y como ella, disfruta sin ninguna culpa; no aparece estereotipada, como las otras, aunque es probable que Afrodita sea un estereotipo en sí misma.

Si los arquetipos forman parte del inconsciente colectivo y por consiguiente, del inconsciente personal, si se manifiestan a través de los mitos y si el lenguaje de éstos son los símbolos, cada elección estaría determinada por estos arquetipos. Jorge Luis Borges ha creado estos personajes femeninos con las características que le habrían determinado sus propios arquetipos y la elección de la viuda Ching, de Emma Zunz y de la Lujanera, seguramente responderá a los arquetipos personales de la autora.

Este trabajo está basado en obras de los siguientes autores:

Jorge Luis Borges, Carl Gustav Jung, Jean Shinoda Bolen, Joseph Campbell.

## COLABORADORES

**Amar Sánchez, Ana María**

Doctora en Letras (UBA).

Profesora en el Department of Romance Languages and Literatures.  
Harvard University, Cambridge, EE.UU.

**Arnoux, Elvira N. de**

Profesora en Letras.

Directora del Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y  
Letras (UBA).

**Bein Roberto**

Profesor de Sociología del Lenguaje. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Investigador del Instituto de Lingüística de la misma Facultad.

**Borovich, Beatriz R. M.**

Licenciada en Letras (UBA).

Titular de la Cátedra Análisis Literario y Redacción de la carrera de  
Diseño Gráfico. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UBA).

Directora Departamental de la Editorial Lumen-Magisterio.

**Conde Susana**

Ph. Doctor in Literature. University of California, Santa Cruz, EE. UU.

**Delgado, Josefina**

Directora General de Bibliotecas. Secretaría de Cultura del  
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

**Ferro, Roberto**

Profesor en Letras (UBA).

Profesor en la Cátedra de Literatura Latinoamericana. Facultad de  
Filosofía y Letras (UBA).

**Hojman Conde, Claudia S.**

Profesora en Letras (UBA).

Profesora en la Cátedra de Análisis Literario y Redacción.  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UBA).

Coordinadora de los Talleres Literarios de la Biblioteca del  
Congreso de la Nación.

**Jeanmaire, Federico**

Licenciado en Letras (UBA).

Escritor.

**Lois, Élida**

Profesora en Letras (UBA).  
 Profesora Adjunta asignada al Instituto de Filología y Literaturas  
 Hispánicas, "Dr. Amado Alonso". Facultad de Filosofía y Letras (UBA)  
 (Investigación y cursos de post grado).  
 Profesional Principal de Apoyo, CONICET.  
 Miembro del Comité Scientifique International de l'Association  
 Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine  
 du XXe. siècle, Université de Paris X - UNESCO, desde el 2-12-93.  
 Miembro de la Comisión Asesora del Directivo de la Colección  
*Archivos* (CNRS, U.R.A. 2007, Poitiers, desde el 27-6-96).

**Lojo, María Rosa**

Doctora en Letras (UBA).  
 Miembro de la Carrera del Investigador del CONICET con sede en  
 el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" (UBA).  
 Colaboradora del Suplemento Literario de *La Nación* de Buenos  
 Aires, como crítica literaria.

**Pagliai, Lucila**

Licenciada en Letras (UBA).  
 Master en Letras San Pablo, Brasil.  
 Docente en la Maestría de Mercosur en el Centro de Estudios  
 Avanzados (UBA) (Ciclo de Estudios Avanzados).

**Romano, Eduardo**

Profesor en Letras (UBA).  
 Profesor Asociado en la Cátedra de Literatura Argentina. Facultad  
 de Filosofía y Letras (UBA).  
 Profesor del Seminario de Cultura Popular y Masiva. Facultad de  
 Ciencias Sociales (UBA).

**Stengele, Liliana**

Profesora en Letras (UBA).  
 Técnico en Edición (UBA).  
 Adjunta de la Cátedra Análisis Literario y Redacción de la Carrera  
 de Diseño Gráfico. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UBA).

SUMARIO

Editorial .....	7
Borges precursor: el policial en el fin del siglo <i>Ana María Amar Sánchez</i> .....	9
Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional <i>Elvira N. de Arnoux y Roberto Bein</i> .....	19
Borges: una lectura desde la Kabalá <i>Beatriz R. M. Borovich</i> .....	31
Un personaje en busca de su identidad: el yo, la nación y la narración en "El Sur" <i>Susana Conde</i> .....	43
Borges: tradición, escritura <i>Josefina Delgado</i> .....	59
Borges y Mugica, dos miradas y una esquina <i>Roberto Ferro</i> .....	65
Borges lee a Bioy <i>Claudia S. Hojman Conde</i> .....	73
Borges: el ensayo como una ficción personal <i>Federico Jeanmaire</i> .....	97
La dialéctica cambio-permanencia en la reescritura de poemas del primer Borges <i>Élida Lois</i> .....	101
La "conversión" del héroe en los cuentos de Borges <i>María Rosa Lojo</i> .....	119
La matriz ensayística en la obra de Jorge Luis Borges <i>Lucila Pagliai</i> .....	137

Para otro perfil del Borges criollista  
*Eduardo Romano*..... 145

Tres personajes femeninos.  
La viuda Ching, la Lujanera, Emma Zunz  
*Liliana Stengele*..... 163

Colaboradores ..... 169

Borges precursor: el héroe en el fin del siglo XIX ..... 9

Las Memorias de la familia Cortázar ..... 19

Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional ..... 19

Elvira W. de Aronow y Roberto Bein ..... 19

Loja María ..... 31

Borges: una lectura desde la Kabala ..... 31

Un personaje en busca de su identidad: el yipoy y la narración en "El Sur" ..... 43

Susana Corde ..... 43

Borges: tradición, escritura ..... 59

José María ..... 59

Borges y Muga, dos miradas y una espina ..... 65

Roberto ..... 65

Borges: la "Bibliografía" de Cortázar ..... 73

Claudia S. Homan Corde ..... 73

Borges: el ensayo como una ficción personal ..... 97

Federico ..... 97

La dialéctica: cambio-permanencia en la perspectiva de Borges ..... 101

La "conversión" del héroe en los cuentos de Borges ..... 119

María Rosa Loja ..... 119

La matriz ensayística en la obra de Jorge Luis Borges ..... 137

Luis ..... 137



Para otro perfil del Borges criollista  
*Eduardo Romano*..... 145

Tres personajes femeninos.  
La viuda Ching, la Luismera, Emma Zanz  
*Liliana Stengale*..... 163

Colaboradores ..... 169



**COMISIÓN ADMINISTRADORA DE LA  
BIBLIOTECA DEL CONGRESO DE LA NACIÓN**

**PRESIDENTE**

Diputado Nacional D. Lorenzo Pepe

**SECRETARIOS**

Senador Nacional D. Carlos Manfredotti

Senadora Nacional Dña. Olijela del Valle Rivas

Senador Nacional D. José O. Figueroa

Diputado Nacional D. Fernando Salim

**PROSECRETARIO**

Senador Nacional D. Héctor Maya

**TESORERO**

Senador Nacional D. Leopoldo Moreau

**PROTESORERO**

Diputada Nacional Dña. Gloria Cristina Gianni

**VOCALES**

Senador Nacional D. Augusto J. M. Alasino

Diputado Nacional D. Eduardo Golly

Diputado Nacional D. Alfredo Speratti

Diputado Nacional D. Marcelo Stubrin

**DIRECTOR COORDINADOR GENERAL**

D. Domingo A. Bravi